

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES
UNIVERSITÉ DES ÉTUDES INTERNATIONALES DE SHANGHAI

**Présentation phraséologique et perspectives
traductologiques des *chengyu* du chinois
mandarin**

**De la critique de la traduction des *chengyu* dans les versions
françaises de quatre romans chinois contemporains**

探讨汉语成语的熟语学定义及汉法翻译前景
四本当代汉语小说中成语的汉法翻译批评

Thèse de doctorat en cotutelle

préparée sous la direction de
MM. Dan VAN RAEMDONCK et Christian BALLIU (ULB)
et de M. CAO Deming (SISU),
présentée et soutenue publiquement par
Kevin HENRY

REMERCIEMENTS

En premier lieu, nous tenons à remercier MM. les professeurs Dan VAN RAEMDONCK, Christian BALLIU et 曹德明 CAO Deming, qui tous trois nous ont fait le grand honneur et le plaisir d'accepter de diriger notre doctorat. Leur présence conjointe à nos côtés a garanti l'essence interdisciplinaire et multiculturelle — mélange de linguistique contrastive et de traductologie assaisonné à la sauce chinoise — que nous voulions absolument insuffler dans mon parcours de recherche. Leur soutien et leurs conseils avisés ont grandement contribué à modeler la présente thèse telle qu'elle se présente actuellement.

Parmi les autres personnalités académiques de SISU et de l'ULB, nous souhaitons pointer l'assistance de M. le doyen 肖云上 XIAO Yunshang, des professeurs 钱培鑫 QIAN Peixin et 陈伟 CHEN Wei, et singulièrement de Mme 徐建萍 XU Jianping, qui ont directement concouru, chacun à leur manière, à l'exécution de notre cotutelle de thèse.

Nous voudrions ensuite saluer la contribution de nos amis et condisciples chinois de SISU et d'ailleurs, en particulier celle de Mlles 张楠 ZHANG Nan, 周雷 ZHOU Lei et 陈静 CHEN Jing, qui nous ont aidé de manière déterminante à satisfaire aux exigences académiques imposées par notre cotutelle en relisant notamment tous les documents que nous avons rédigés en chinois.

Notre reconnaissance va également à Mme Marie-Aude LEFER, maitre de conférences en traductologie et traduction anglais-français à l'Université Saint-Louis et à l'Université catholique de Louvain, avec laquelle nous avons entretenu une longue discussion très fructueuse et qui a bienveillamment accepté de relire la première partie de notre thèse consacrée à l'analyse phraséologique des *chengyu*.

Nous voudrions enfin exprimer toute notre gratitude à nos parents qui, à travers tous les obstacles et tous les doutes que nous avons rencontrés, nous ont indéfectiblement et immuablement soutenu, stimulé et encouragé dans cette entreprise délicate et éprouvante que constitue le doctorat. Leur contribution à la présente thèse est inestimable.

摘要

RÉSUMÉ

成语是现代汉语熟语系统的重要组成部分之一。作为固定短语，成语承载了丰富的历史传统与典故文化，既有其固定的结构形式和用法，又呈现出众多文体风格。成语是中国语言文化的一大特色，但也是汉语学习者和翻译者前进路途中的一大障碍。本联合培养的博士论文主要研究汉语成语的语言学定义及其翻译学前景。研究包括两大阶段：第一阶段是成语的熟语学研究，第二阶段则是在翻译批评中的延伸。

首先，鉴于成语的独特性，笔者阅读了中西方学者在语言学层面进行的成语研究（西方文献数量较少），并在此基础上总结成语的定义标准，或至少提出具有一定普遍性的“成语模式”。由于语言学家众说纷纭（特别是中国的各学者之间观点不一致），总结“定义”或“模式”绝非易事。因此，笔者将从西方熟语学视角下研究汉语成语，既阐明该研究方法的可行性，也说明其局限。本论文的研究目的并不在于定义“成语”这一概念，也不界定其精确范围，而是提出研究思路，并在此基础上总结出几点标准，在第二部分中进行校验。

本论文的第二部分从翻译学角度——而非语言学角度——进行研究，试图建构成语的汉法翻译批评模式。在阅读西方及中国的翻译批评文献之后，笔者将按照自己探索出的研究方法，以四本中国当代小说的法语译本为例，尽量客观、避免价值判断地分析成语翻译如何在法文译本中影响目的读者对原作的阐释活动。这一部分分析包括四个阶段：宏观介绍、宏观定量分析、微观质量分析以及宏观总结。评论集中探讨成语的文本复调性、成语自身包含的多种阐释路径及其在法语译文中体现的翻译效果。

分析结果表明，在笔者研究的四本中文当代小说里，成语的不同翻译策略并不影响目标读者对原作的理解与感知。在论文的结论部分，我们会探讨将同类批评模式应用到其他汉语熟语翻译的可能性。

关键词：汉法翻译、翻译批评、汉语成语、熟语学

Les *chengyu*, expressions idiomatiques spécifiques du chinois mandarin, forment l'une des pierres angulaires de la phraséologie de cette langue. Leur lourd bagage historique et leur forte prégnance stylistique en font certainement l'un des aspects les plus intéressants et les plus riches du chinois, mais aussi l'un des plus difficiles à maîtriser pour les apprenants et les traducteurs de la langue de Confucius. La présente thèse, menée en cotutelle, se veut une exploration des *chengyu* et de leurs perspectives traductologiques. Notre travail se déroule en deux phases majeures : l'une consacrée à

une analyse phraséologique et l'autre consistant en une plongée dans la critique des traductions.

Constatant le faible nombre d'études occidentales sur ces expressions idiomatiques, nous effectuerons tout d'abord une brève présentation linguistique dans le but d'en dégager des critères définitoires, sinon archétypaux. Nous montrerons combien cette tâche se révèle difficile, vu le manque de consensus entre les spécialistes — en particulier sinophones. Nous proposerons d'examiner les *chengyu* à travers le prisme de la tradition phraséologique occidentale, dont nous détaillerons le potentiel mais aussi les limites. Le sujet de notre travail n'étant pas de trancher pour de bon la délicate question de la définition et de la démarcation précise des *chengyu*, nous lancerons toutefois quelques pistes qui seront autant de critères que nous éprouverons dans la deuxième phase de la thèse.

Celle-ci tourne le dos à la linguistique pour embrasser pleinement la voie de la traductologie, puisque nous tenterons d'élaborer un modèle pour la critique de la traduction des *chengyu*. Après un bref état de l'art sur la discipline en Occident et en Chine, nous détaillerons la procédure que nous suivrons pour évaluer le plus objectivement possible, sans jugement de valeur, les éventuels effets que pourrait avoir la traduction des *chengyu* dans l'interprétation de quatre romans chinois contemporains par des lecteurs cibles francophones. L'examen se découpe en quatre étapes : présentation macroscopique générale, analyse macroscopique statistique, analyse microscopique qualitative et conclusions macroscopiques. Le cœur de la critique se concentre sur la polyphonie textuelle et sur la multiplicité des chemins interprétatifs contenus dans les *chengyu*, ainsi que sur les effets traductifs qui peuvent les toucher.

Les résultats de cette enquête montrent que, dans notre corpus de quatre romans, les différentes techniques mises en œuvre pour traduire les *chengyu* n'altèrent en rien l'interprétation des textes originaux par les lecteurs cibles. La conclusion de la thèse ouvre la possibilité d'étendre le même type de critique à d'autres phrasèmes du chinois.

Mots-clés : traduction chinois-français, critique des traductions, *chengyu*, phraséologie

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements

摘要 Résumé v

Table des matières vii

Introduction 11

Première partie : Présentation phraséologique des *chengyu* 15

1. Bref parcours historique des études phraséologiques 15

a. Les approches dans les langues occidentales 15

i. Phraséologie au sens restreint 16

ii. Parémiologie 22

iii. Approches holistiques 24

b. Du côté du chinois 26

i. Histoire de l'étude de la phraséologie du chinois en Chine 27

ii. Étude de la phraséologie du chinois en Occident 30

2. Définitions et qualifications des *chengyu* 32

a. Parcours de l'état de l'art 32

b. Bilan de la situation actuelle 38

c. Une phraséologie « occidentale » des *chengyu* ? 42

d. Pour une troisième voie 51

3. Récapitulatif 58

Deuxième partie : Perspectives traductologiques des *chengyu* — Avant-propos

théorique 61

1. Courte histoire de la critique des traductions 61

a. La tradition occidentale 61

i. Les approches fonctionnelles 62

(1) Katharina Reiß 62

(2) Juliane House 64

(3) Christiane Nord 66

ii. Les approches descriptives 71

(1) Kitty van Leuven-Zwart et Cees Koster 71

(2) Armin Paul Frank et l'école de Göttingen 74

iii. L'herméneutique bermanienne 76

iv. La linguistique de corpus appliquée à la traduction 80

L'analyse statistique de Meng Ji 82

b.	La tradition chinoise.....	86
i.	Le rôle précurseur de Xu Jun	87
ii.	Les grands théoriciens	90
(1)	Xi Yongji.....	90
(2)	Wang Hongyin	91
(3)	Yang Xiaorong.....	93
c.	Les avatars chinois de l'analyse fonctionnelle	95
d.	Les analyses quantitatives et textométriques	96
(1)	Fan Shouyi, Wu Xinxiang et Li Hong'an	96
(2)	Feng Qinghua	97
2.	Pour une critique de la traduction des <i>chengyu</i>	99
a.	Le modèle de Lance Hewson	100
b.	Modèle d'analyse de la traduction des <i>chengyu</i>	112
i.	Particularités.....	112
ii.	Corpus et délimitation du champ d'analyse	115

Troisième partie : Perspectives traductologiques des *chengyu* — Application

	pratique de la critique des traductions	121
1.	Données préliminaires et analyse macrostructurale	121
a.	<i>La berge</i>	122
b.	<i>La montagne de l'Âme</i>	126
c.	<i>Le pays de l'alcool</i>	131
d.	<i>Brothers</i>	136
2.	Analyse macroscopique des <i>chengyu</i>	141
3.	Sélection des passages pour l'analyse microscopique	161
a.	<i>La berge</i>	162
b.	<i>La montagne de l'Âme</i>	165
c.	<i>Le pays de l'alcool</i>	166
d.	<i>Brothers</i>	169
4.	Analyse microscopique de la traduction des <i>chengyu</i>.....	171
a.	<i>La berge</i>	172
i.	1 ^{er} extrait.....	172
ii.	2 ^e extrait.....	198
b.	<i>La montagne de l'Âme</i>	213
i.	1 ^{er} extrait.....	213
ii.	2 ^e extrait.....	224
iii.	3 ^e extrait	230
iv.	4 ^e extrait.....	235
v.	5 ^e extrait.....	239
vi.	6 ^e extrait.....	243

vii. 7 ^e extrait.....	247
c. <i>Le pays de l'alcool</i>	249
i. 1 ^{er} extrait.....	249
ii. 2 ^e extrait.....	257
iii. 3 ^e extrait	284
d. <i>Brothers</i>	293
i. 1 ^{er} extrait.....	293
ii. 2 ^e extrait.....	316
e. Interprétation des résultats.....	338
5. Classification macroscopique des traductions.....	342
6. Conclusions de l'application pratique.....	345
Conclusion	349
Bibliographie.....	353
Annexes.....	371
Questionnaire posé aux traducteurs.....	371
a. Réponses d'Isabelle Rabut sur <i>Brothers</i>	371
b. Réponses de Noël Dutrait sur <i>La montagne de l'Âme</i> et <i>Le pays de l'alcool</i>	374

INTRODUCTION

La phraséologie, dont l'objet réside dans l'étude des séquences polylexicales plus ou moins figées — expressions idiomatiques, proverbes, collocations, mots composés, etc. —, est une discipline assez jeune qui suscite depuis quelque temps un engouement certain parmi les linguistes de tous horizons. Cependant, le potentiel de cette démarche de recherche prometteuse reste sous-exploité dans plusieurs niches, et singulièrement dans les deux spécialités de l'auteur de ces lignes : le chinois mandarin et la traductologie. La présente thèse tente modestement de combler ces deux vides.

Concernant la langue de Confucius, si l'examen des combinaisons lexicales et morphématiques fait depuis très longtemps partie de la tradition dictionnaire de la Chine, il reste que les études sérieuses en la matière qui intègrent les apports de la phraséologie étrangère font encore défaut aujourd'hui. De même, en Occident, tandis que l'enthousiasme, y compris académique, pour la langue et la culture chinoises atteint son paroxysme aux quatre coins du monde (conjoncture politique et économique oblige), force est de constater que peu de chercheurs se sont frottés à la tâche délicate de démêler l'écheveau passablement embrouillé des séquences polymorphémiques du chinois, si ce n'est pour en dresser des lexiques (et encore, sur des bases théoriques fluctuantes) ou proposer quelques essais assez modestes sur des corpus informatisés.

En traductologie, alors même que les phrasèmes (quoique ce terme précis n'y est guère utilisé) et leur emploi adéquat constituent des obstacles indéniables auxquels se confronteront tous les praticiens et tous les apprenants et qu'un grand nombre de manuels de traductions détaillent tous les techniques et toutes les stratégies à mettre en œuvre pour les surmonter, l'on note à contrario que rares restent les réflexions théoriques sur la question ou les tentatives d'objectiver le phénomène et sa réelle incidence sur le travail du traducteur. Hormis les compendiums et autres vadémécums destinés à la formation, les seules entreprises avec cette visée qui ne dérivent pas directement d'une approche linguistique se fondent une nouvelle fois sur le traitement automatique de corpus.

Parmi le maquis de phrasèmes que compte la langue chinoise, les 成语 *chengyu* en constituent certainement les plus fascinants et les plus troublants. Notre première rencontre avec ces expressions remonte à la première ou à la deuxième année de notre Licence en traduction et interprétation, lorsque nous avons étudié dans notre manuel d'apprentissage de la langue la séquence 画蛇添足 [DESSINER-SERPENT-AJOUTER-PIED]

« faire la cinquième roue du carrosse, ajouter un élément superflu ». Les découvertes successives dans nos divers cours de traduction nous ont sensibilisé à la problématique de la phraséologie en chinois et nous ont amené à nous pencher davantage sur ce pan du lexique dans nos recherches doctorales. Notre visée première était d’embrasser tout le spectre idiomatique de la langue de Confucius (*chengyu*, mais aussi 谚语 *yanyu*, 惯用语 *guanyongyu*, 歇后语 *xiehouyu*, etc.), mais nous avons très vite été interpellé par l’ampleur de la tâche. C’est pourquoi nous avons décidé de nous concentrer sur les seuls *chengyu*, pensant que la littérature sur le sujet devait déjà être bien fournie. Tel n’était cependant pas le cas. Nous avons en effet été étonné de constater que les études menées sur ces phrasèmes étaient remarquablement peu nombreuses et quelque peu datées, du moins dans les langues occidentales. Du côté du chinois, les sources foisonnent, mais nous avons rapidement pris la mesure de l’absence de consensus qui régnait dans le domaine. Et pour ce qui est des considérations traductologiques, les quelques références que nous avons trouvées se bornaient généralement à confirmer les problèmes causés par les *chengyu* et à critiquer, le plus souvent négativement, les solutions apportées par le traducteur.

C’est dans ce contexte que nous avons entrepris de mettre à plat toutes les connaissances linguistiques sur ces phrasèmes, d’en résumer la teneur pour le public francophone, et surtout de considérer le traitement traductologique que l’on pourrait leur accorder. L’optique que nous avons envisagée consistait dans l’application d’une méthode de critique apte à apprécier le plus objectivement possible l’impact que pourrait avoir la traduction des *chengyu* sur la compréhension globale de textes chinois contemporains par des lecteurs francophones. Pour ce faire, après avoir extrait de l’état de l’art certaines caractéristiques archétypales de ces séquences polylexicales, nous avons appliqué un modèle inspiré de celui de Lance Hewson (2011) sur un corpus personnel de quatre romans chinois contemporains — *La montagne de l’Âme* de Gao Xingjian, *Le pays de l’alcool* de Mo Yan, *Brothers* de Yu Hua et *La berge* de Su Tong — desquels nous avons extrait la totalité des *chengyu* en vue d’en examiner la traduction au cas par cas. Le modèle suivi s’articule autour de quatre grandes étapes. En premier lieu, nous avons procédé à une première exploration macroscopique, qui consiste dans la collection d’informations préliminaires et de données sur la macrostructure des romans originaux et de leur traduction. Puis, nous avons mené une analyse statistique vérifiant chaque occurrence de *chengyu* selon onze critères qui touchent essentiellement la stylistique et la pragmatique (tropes et images, jeux de mots, registre, topicalisation/focalisation, modulation, etc.), mais aussi des considérations

traductologiques plus générales (mode de traduction, longueur, sens). Un examen microscopique a ensuite été entrepris pour détailler, dans un nombre restreint d'extraits soigneusement sélectionnés, d'éventuels effets ponctuels occasionnés par la traduction sur le dialogisme ou la polyphonie ainsi que sur les divers chemins interprétatifs contenus dans l'original. Enfin, des tableaux chiffrés ont été dressés à partir des résultats obtenus au cours des étapes précédentes afin d'évaluer les effets traductifs globaux (formés par l'accumulation d'effets ponctuels) dans chacun des quatre romans, l'objectif final étant de classer leurs versions françaises respectives dans une typologie des traductions qui s'éloigne du simple jugement de valeur binaire « fidèle » >< « infidèle ». À travers ce parcours, nous espérons montrer les influences réelles des *chengyu* au sein de l'entreprise traductive au-delà des supputations et des méthodes prêtes à l'emploi proposées par les manuels de formation.

La présente thèse est construite comme suit. La première partie, intitulée « Présentation phraséologique des *chengyu* », revient d'abord sur la naissance, l'évolution et les différentes tendances de la phraséologie tant en Occident qu'en Chine. Un état des lieux y est ensuite dressé des travaux menés spécifiquement sur les *chengyu*, dans lequel nous discuterons des caractéristiques définitoires avancées par la tradition. Après un aperçu de voies de recherche originales, nous résumerons les traits archétypaux que nous retiendrons pour notre étude. La deuxième partie, « Perspectives traductologiques des *chengyu* — Avant-propos théorique », présente en premier lieu un compte-rendu des nombreux modèles de critique des traductions à l'époque contemporaine en Occident comme en Chine. Notre propre modèle, construit à partir de celui de Lance Hewson, y est ensuite expliqué en profondeur. Ce chapitre se termine par le dévoilement de notre corpus d'étude et la délimitation du champ d'analyse. La troisième partie, « Perspectives traductologiques des *chengyu* — Application pratique de la critique des traductions », suit les étapes détaillées au chapitre précédent pour la traduction des quatre romans chinois contemporains sélectionnés. Des commentaires sont fournis pour tous les résultats partiels accumulés au fil de l'analyse. Les quatre versions françaises sont au terme classées dans une typologie interprétative des traductions. Enfin, une « Conclusion » résumera tous les apports de notre étude et jettera des pistes pour des recherches futures.

PREMIÈRE PARTIE : **PRÉSENTATION PHRASÉOLOGIQUE DES *CHENGYU***

Dans cette première partie, après avoir dressé dans les grandes lignes une histoire de la phraséologie occidentale et les différents courants qui la traversent et avoir parcouru, à travers une rétrospective diachronique, les approches suivies dans la tradition chinoise, nous nous attarderons sur le traitement à accorder, dans un tel cadre, aux *chengyu* du chinois mandarin. Nous évaluerons les descriptions habituelles qu'en donnent les chercheurs sinophones et présenterons un aperçu des possibilités, mais aussi et surtout des limites que cette entreprise comporte, d'appliquer les nomenclatures phraséologiques occidentales à ce type de séquences. Des théories originales seront ensuite suggérées pour approcher au mieux l'essence des *chengyu*. En préparation de la seconde partie, consacrée à la critique des traductions, nous présenterons rapidement, sur la base des dernières réflexions linguistiques évoquées, les caractéristiques formelles et sémantiques « archétypales » sur lesquelles nous nous fonderons pour apprécier plus loin la transposition des *chengyu* en langue française.

1. Bref parcours historique des études phraséologiques

a. Les approches dans les langues occidentales¹

Les suites complexes de mots, quoique n'ayant que très tardivement servi de matière à des analyses scientifiques dignes de ce nom, ont depuis l'Antiquité suscité l'intérêt, la suspicion ou l'étonnement des rhéteurs, écrivains et autres professionnels des langues. En Occident, une tradition relativement ancienne — perceptible à l'état de germe dès les premières recensions dictionnaires prélinguistiques — tend à distinguer de manière empirique les séquences *syntagmatiques*, connues généralement sous le nom d'« expressions idiomatiques », des unités complexes *phrastiques*, fréquemment subsumées comme « proverbes » ou, si l'on adopte la terminologie de la discipline, « parémies ». Ces deux catégories ont régulièrement connu des traitements très différents, au point de faire l'objet de deux voies de recherche à part entière, dénommées respectivement « phraséologie » et « parémiologie ». Malgré les appels à l'unité qui se multiplient pour l'établissement d'une seule discipline « phraséologique »

¹ Ce chapitre résume et élargit le « Bilan de recherche » dressé par González Rey en préambule de son étude de la phraséologie du français (2002).

(l'étude des séquences syntagmatiques étant alors réduite à une « phraséologie restreinte »), nous avons choisi, pour ce parcours historique, de suivre cette distinction fondamentale et donc d'aborder séparément et successivement l'évolution diachronique des recherches menées sur les expressions idiomatiques, d'une part, et des parémies, d'autre part.

i. Phraséologie au sens restreint

Longtemps négligées et placées à la marge des langues, les expressions communément appelées « idiomatiques » ou « figées » sont restées à peu près jusqu'au XX^e siècle l'apanage des dictionnaires et des méthodes d'apprentissage — surtout à destination des étrangers —, où elles figuraient au rang des « bizarreries » qui participent à la difficulté, mais aussi au charme des langues naturelles.

Les premières traces d'une préoccupation pour ce type d'expressions et d'une interrogation quant à leur comportement et leurs caractéristiques spécifiques seraient à trouver, d'après González Rey (2002 : 21), dans des ouvrages épars de linguistique générale de langue allemande, anglaise puis française à la fin du XIX^e siècle.

Absentes de la linguistique systémique saussurienne², ces expressions ont été analysées pour la première fois en profondeur par ses continuateurs structuralistes, sur la base notamment des travaux pionniers de Charles Bally dans ses trois ouvrages majeurs : *Précis de stylistique* (1905), *Linguistique générale et linguistique française* (1950) et *Traité de stylistique française* (1951). Dans ces traités, le disciple de Saussure identifie trois groupes de mots, qu'il distingue selon leur degré de cohésion, soit dans l'ordre croissant :

- les combinaisons libres, « associations occasionnelles » ou « groupements passagers » (ex. *avoir une maison*) ;
- les « groupements usuels » ou « séries phraséologiques » (ex. *grièvement blessé, chaleur suffocante, avoir de la chance*) ;
- les « unités phraséologiques » (ex. *avoir maille à partir*),

les deux derniers termes correspondant *grosso modo* aux collocations / locutions à verbe support et aux expressions idiomatiques. Il est à noter que, en intégrant sa typologie au sein d'une théorie plus large de la stylistique, Bally oppose clairement des unités présentant un certain degré de figement (tant à l'échelle sémantique que structurelle) à

² Quoiqu'un auteur comme Čermak (1998) affirme retrouver dans les notes du maître suisse les principes généraux d'une protophraséologie.

une combinatoire libre où les éléments s'agencent à loisir, les seules contraintes étant de respecter la syntaxe et le message que le locuteur veut faire passer par la juxtaposition de signes.

L'œuvre de Bally aura d'abord surtout une résonance dans les cercles linguistiques soviétiques, au sein desquels la phraséologie se constituera petit à petit comme discipline autonome. Ainsi des auteurs comme Polivanov et surtout Vinogradov (1946, 1947) s'en inspireront-ils pour établir, en prenant la langue russe comme objet d'étude, une typologie des séquences phraséologiques : les *groupes phraséologiques soudés*, les *unités phraséologiques* et les *assemblages phraséologiques* (González Rey 2002 : 23). Ces travaux susciteront la création de toute une école soviétique qui abordera la phraséologie dans tous ses états (syntaxique, sémantique, situationnel, textuel), principalement dans une approche descriptive et contrastive, mais aussi historique et lexicographique. De l'URSS, ces avancées se transmirent dès les années 1970 en Europe de l'Ouest par l'intermédiaire de linguistes allemands et hispanophones, et la prolifération d'articles dans les langues de Goethe et de Cervantès fit naturellement tache d'huile dans les autres sphères académiques occidentales.

À partir de la fin des années 1960, sous l'influence du distributionnalisme américain et de la grammaire transformationnelle de Zellig Harris, Maurice Gross entreprit de fonder une nouvelle méthode de description des langues en collectant dans de larges corpus des informations sur le comportement syntaxico-sémantique des entrées lexicales du français, ce dans le double objectif de confronter les règles grammaticales à la réalité de l'usage et de faciliter à terme le traitement automatique des langues. Cette formalisation l'amena à reconsidérer profondément la notion de « mot » et à inclure une réflexion sur le figement dans son analyse du lexique français. La théorisation et la pratique de ce « lexique-grammaire » lancées par M. Gross (1971, 1975, 1982, 1988) contribueront de manière déterminante à ce que les expressions idiomatiques soient étudiées plus systématiquement au sein d'une discipline définitivement nommée « phraséologie ».

Ce n'est cependant que lors des années 1980 et 1990 que ce domaine de recherche conquiert réellement ses lettres de noblesse et connaît une grande expansion. À partir de là, il est possible, comme le fait Bolly (2011), de dégager deux « écoles ». Le présent chapitre étant conçu pour donner un aperçu de l'évolution de la recherche phraséologique et étant donné que l'analyse linguistique des *chengyu* ne constitue pas l'objet premier de cette thèse, nous ne ferons que brosser rapidement les points de vue

de chacune d'entre elles et n'en citerons que les principaux représentants, singulièrement en langue française.

La première approche de la phraséologie, qui s'est développée prioritairement dans le monde anglo-saxon sous l'impulsion pionnière de « l'école contextualiste anglaise » de Firth (1957) et ses successeurs Hallyday (1966) et McIntosh (1966), tente de mettre au jour par des calculs statistiques les fréquences d'apparition et de cooccurrence de certaines formes lexicales et l'éventuelle significativité de ces coapparitions. Son objet d'étude, la « combinaison syntagmatique récurrente », y est donc défini comme la combinaison de deux ou plusieurs unités linguistiques liées entre elles lexicalement, sémantiquement ou syntaxiquement, ces unités apparaissant régulièrement de manière concurrente dans l'usage. Ce courant s'épanouira pleinement avec l'essor des analyses de corpus, avec des personnalités comme Sinclair (1991). Nous ne nous étendrons pas plus sur cette approche « statistique » dans la présente thèse. En effet, l'utilisation de corpus et d'outils de traitement automatique des langues, largement généralisée dans l'étude de la phraséologie anglaise, n'a toujours reçu que peu d'échos dans le monde chinois, avec des débuts balbutiants dans les années 1990, principalement à Hong Kong et dans des universités anglophones. L'une des causes majeures de cet état de fait réside certainement dans la difficulté d'exécuter de manière automatique sur des textes chinois des opérations primordiales comme la segmentation morphologique ou l'étiquetage morphosyntaxique, étant donné l'absence de blancs entre les graphèmes — qui forment, rappelons-le, un système non alphabétique — et la fréquente confusion des catégories grammaticales. Reconnaissons toutefois que de larges corpus de textes chinois ont vu le jour (*Contemporary Chinese Corpus*, *Academia Sinica Balanced Corpus of Modern Chinese*, *LIVAC Synchronous Corpus*, *Peking University CCL Online Corpus*), en ce compris des corpus parallèles (*Peking University Chinese-English Parallel Corpus*), et des études phraséologiques se fondant sur ces corpus ont pu être entreprises. Nous pointerons en particulier les travaux de Richard Xiao et de son équipe de l'Université de Lancaster, qui, non contents d'avoir participé à l'élaboration de plusieurs corpus chinois monolingues (*Lancaster Corpus of Mandarin Chinese*, *UCLA Written Chinese Corpus*, *Lancaster-Los Angeles Spoken Chinese Corpus*, *ZJU Corpus of Translational Chinese*) ou parallèles (*Babel Parallel English-Chinese Parallel Corpus*), ont largement exploité ceux-ci pour notamment mettre en évidence, dans une approche contrastive, les différences morphosyntaxiques entre le chinois et l'anglais ou encore les disparités entre textes chinois originaux et traduits depuis l'anglais (Xiao 2010 ; Xiao & McEnery 2010 ; Xiao & Hu 2015). Citons aussi les recherches de Meng Ji, qui a notamment étudié la

manière dont les *chengyu* peuvent être extraits automatiquement de corpus informatisés (Ji 2007c, 2008), mais qui œuvre également pour une plus grande intégration des techniques d'ingénierie linguistique en traductologie (Ji 2016). Pour ce qui est de cette discipline précisément, bien que les méthodes textométriques aient été introduites il y a plus d'une vingtaine d'années et qu'elles soient devenues un paradigme qui compte, les voies de recherche qui ont été ouvertes sont encore en voie d'affinage (Baker 1993 ; Granger, Lerot & Petch-Tyson 2003 ; Olohan 2004)³ Nous reviendrons en partie sur ce point dans notre état de l'art sur la critique des traductions. Quoiqu'il en soit, à notre connaissance, il n'existe pas encore de large corpus parallèle chinois-français susceptible de servir de base à une étude traductologique comme celle que nous souhaiterions mener dans ce travail (la première, à une moindre échelle, étant Miao 2008), ce qui en soi justifie en partie notre silence sur les démarches « statistiques ».

La seconde approche de la phraséologie, dite phraséologie au sens strict ou fonctionnelle et avant tout centrée sur le monde francophone, s'attache à définir et à caractériser ce qu'elle appelle les « unités phraséologiques » par rapport aux « séquences libres ». Les unités phraséologiques sont des séquences polylexicales mémorisées et institutionnalisées comme telles qui manifestent un certain degré de figement syntaxique, de figement sémantique et de figement lexical, tous critères étant par définition scalaires et cumulables. Dans les cercles anglophones qui envisagent cet angle d'attaque, on parle plus volontiers d'« *idioms* » ou, plus spécialement, de « séquences formulaires » (*formulaic sequences*), définies comme des séquences continues ou discontinues de mots ou d'autres éléments significatifs semblant présenter un caractère préfabriqué, c'est-à-dire enregistrées et utilisées telles quelles dans le discours plutôt que d'être librement générées ou analysées directement à partir de la grammaire de la langue.⁴ Cette voie de recherche, lancée en France par Ruwet (1983) et Gaston Gross (1996) et au Royaume-Uni par Cowie (1981, 1998), outre son rattachement évident avec le structuralisme de Bally, se dresse comme l'héritière plus ou moins directe du modèle générativiste chomskyen d'auteurs comme Katz & Postal (1963), Weinrich (1969), Chafe (1968), Fraser (1970) ou Makkai (1972), qui, étudiant

³ Plus encore en chinois. Ainsi, selon Miao (2008 : 3), ne trouve-t-on que 刘康龙 Liu Kanglong & 穆雷 Mu Lei (2006) pour tenter d'appliquer à la traductologie chinoise les méthodes de la linguistique de corpus. Sans compter les innombrables travaux de Richard Xiao et de ses collègues (qui, à cet égard, se focalisent davantage sur les différences entre *native Chinese* et *translated Chinese* plutôt sur l'analyse de traductions), nous ajouterons à cette référence Ji (2008) et Feng Qinghua (2012), dont nous explorerons *infra* les modèles de critique des traductions.

⁴ '[A formulaic sequence is] a sequence, continuous or discontinuous, of words or other meaning elements, which is, or appears to be, prefabricated: that is, stored and retrieved whole from memory at the time of use, rather than being subject to generation or analysis by the language grammar.' (Wray & Perkins 2001: 1).

les interactions entre sémantique et structure des unités phraséologiques, y voient des « irrégularités » dans la grammaire transformationnelle.⁵ Dans sa critique de la théorie du figement linguistique, Anscombe résume ainsi les fondements de cette dernière vision :

Dans la *théorie standard*, une grammaire transformationnelle comprend trois composants : un composant *syntaxique*, lui-même divisé en un composant *syntagmatique* et un composant *transformationnel* ; un composant *sémantique* ; et un composant *phonologique*. Au départ, le composant syntagmatique opère sur des suites de symboles, et sa fonction consiste à appliquer des règles de réécriture aboutissant à une séquence formelle. D'autres règles, les *règles d'insertion lexicale*, font correspondre à certains symboles de cette séquence (à savoir les symboles terminaux) de véritables entités linguistiques, mots ou morphèmes. Le résultat obtenu, ou *structure profonde*, passe ensuite par le composant transformationnel, chargé de déplacer, supprimer ou ajouter des éléments. [...] Le résultat, ou *structure superficielle*, traversait le composant phonologique qui lui associait une *représentation phonétique*. Dernier point, et non des moindres : l'interprétation sémantique, due au composant sémantique, se faisait au niveau de la structure profonde : de ce point de vue, une phrase active et son éventuelle transformation passive par exemple avaient la même représentation sémantique. (Anscombe 2011 : 18)

Se penchant sur le phénomène des « *idioms* » et tentant d'y appliquer leur modèle global, les linguistes générativistes ont découvert que certaines combinaisons de signes s'y intégraient malaisément, et ont alors dégagé trois grands critères de « figement » :

- au point de vue syntagmatique, la non-actualisation des éléments (ou figement référentiel), c'est-à-dire la non-référentialité des constituants des expressions idiomatiques ;
- sur le plan transformationnel, le blocage de la possibilité de certaines manipulations comme la voix passive (figement transformationnel) ;
- et enfin l'opacité sémantique, connue également sous le nom de principe de non-compositionnalité (figement sémantique).

Selon les tenants de cette théorie, toute expression répondant à au moins l'un de ces critères est considérée comme figée et ne relevant pas du cadre global (puisque non générée au niveau de la structure profonde), et par conséquent ne nécessite pas de catégorisation ultérieure. D'après Anscombe, les modèles analytiques de la phraséologie française, tout en abandonnant ce cadre initial, conservent les critères dégagés par lui comme diagnostics du figement.

De ce que nous venons de dire, il ressort clairement que l'approche fonctionnelle de la phraséologie a soulevé plusieurs critiques quant aux fondements mêmes sur lesquels

⁵ Pour plus de détails sur la contribution de ces auteurs à la phraséologie anglaise, voir notamment Katzarou (2011).

elle s'appuie. En effet, outre Anscombe (2011), qui dénonce son manque d'assise théorique et son application à certains types d'expressions qu'il juge non figées, on trouve des contradicteurs comme Mejri (1997, 2002, 2011), lequel met en doute le concept de « combinatoire libre », rarement défini avec précision depuis son introduction par Jespersen (1924/1971), auquel devrait s'opposer le figement. Toutefois, cette voie de recherche reste largement plébiscitée des spécialistes et connaît des extensions parfois très élaborées. Nous pensons par exemple aux travaux de Mel'čuk (1981) et Mel'čuk, Clas & Polguère (1995), qui ont créé tout un cadre lexicographique pour composer un « Dictionnaire explicatif et combinatoire » rassemblant et décrivant de manière aussi rigoureuse et réfléchie que possible mots simples et lexies complexes de tous acabits, notamment à l'aide de fonctions linguistiques (Mel'čuk et coll., 1984, 1988, 1992). En restant dans le domaine lexicographique, mais d'un point de vue moins abstrait, plus pratique et plus didactique, nous pouvons également songer aux travaux de Rey (1970, 1973a/b, 1976a/b, 1997), Rey & Chantreau (2015) et Galisson (1984, 1995), ou, pour l'anglais, ceux de Cowie, Mackin & McCaig (1983).

Comme nous l'avons expliqué plus haut, l'approche fonctionnelle de la phraséologie vise essentiellement à identifier et à qualifier des séquences de signes sur la base de critères, dont G. Gross (1996) fournit une première liste. Le premier d'entre eux, à priori le plus évident, est celui de la polylexicalité, selon lequel ne peuvent être considérées comme unités phraséologiques que des suites de lexèmes indépendants : en sont donc exclues dérivation (*chant-* + *-er*) et flexion (*chant-* + *-ant*). Ce facteur s'applique toutefois plus difficilement qu'il n'y paraît, car l'obligation de l'« indépendance » lexématique pose la question des mots « soudés » comme *vinaigre* et la problématique de langues où, faute d'espace entre les graphèmes ou en raison de leur syntaxe isolante — le chinois répondant à ces deux caractéristiques —, la distinction entre lexèmes indépendants et morphèmes grammaticaux/lexicaux non libres est plus malaisée. De la grammaire générative, on retrouve les critères de non-compositionnalité ou opacité sémantique, de blocage des propriétés transformationnelles ou fixité, et, indirectement, de blocage lexical ou restriction paradigmatique. Svensson (2004) affine le critère sémantique en distinguant les quatre couples analysabilité/inanalysabilité, transparence/opacité, motivation/non-motivation et sens propre/sens figuré ; par ailleurs, elle étoffe les marques de reconnaissance des unités phraséologiques en y adjoignant le critère général de mémorisation et institutionnalisation et ceux, de portée plus limitée, du lexème à contexte unique et de la syntaxe marquée (tous deux illustrés par la locution adverbiale *sans coup férir*). Ces quelques traits, que les linguistes francophones

ont dégagés à partir des données de la langue de Voltaire, ont été appliqués, moyennant quelques remodelages de circonstance, à diverses langues européennes allant de l'espagnol au russe en passant par l'allemand.⁶ En anglais par exemple, Nunberg, Sag & Wasow (1994 : 492-493) distinguent six critères indépendants et scalaires pour caractériser les séquences formulaires :

- la conventionalité (*conventionality*), qui chevauche les paramètres français d'institutionnalisation, de non-compositionnalité et, indirectement, de blocage lexical ;
- l'inflexibilité (*inflexibility*), similaire à la fixité ;
- la figuration (*figuration*), à savoir l'importance des métaphores, métonymies, hyperboles et autres tropes dans ce type de séquences ;
- la « proverbialité » (*proverbiality*), spécificité selon laquelle les *idioms* décrivent ou expliquent des situations récurrentes revêtant un intérêt particulier pour la société émettrice en se basant sur leur ressemblance avec d'autres situations ou objets concrets ;
- leur caractère relativement informel, oral et populaire (*informality*) ;
- et enfin l'affect (*affect*), c'est-à-dire la charge évaluative ou connotative qui est associée à ces expressions.

Les auteurs indiquent que, parmi ces critères, seul celui de la conventionalité est obligatoire pour qualifier les *idioms* anglais. On remarquera que les trois derniers diagnostics, ceux de la proverbialité, du caractère informel et de l'affect, sont absents des typologies « canoniques » de la tradition française, du moins dans leur formulation et leur indépendance par rapport aux autres paramètres ; on verra cependant plus loin que des attributs très similaires sont fréquemment invoqués pour qualifier les *chengyu* du chinois.

ii. Parémiologie

Les proverbes et expressions apparentées, regroupés collectivement sous le terme de « parémies » depuis les travaux de Rodegem (1984) — d'où le nom de la discipline étudiant ces expressions : « parémiologie » —, séquences connexes confinées elles aussi pendant longtemps à la périphérie des langues voire rejetées dans la scène

⁶ Malgré le succès de la théorie fonctionnelle, il nous faut toutefois mentionner l'indétermination qui subsiste sur la notion d'« expression idiomatique » (*idiom* en anglais), laquelle, en français du moins, n'est pas clairement distinguée des autres types d'unités phraséologiques — en anglais, il semblerait que l'*idiom* soit considéré comme une expression satisfaisant un nombre plus élevé de critères sur l'échelle du figement (Nunberg, Sag & Wasow 1994), sans toutefois qu'un seuil clair soit établi.

anthropologique ou folklorique, n'ont commencé à intéresser réellement les linguistes qu'à partir des années 1970-1980, où l'on en a examiné les caractéristiques non plus seulement culturelles, mais également syntaxiques, sémantiques, discursives et stylistiques.

Aux premières heures des réflexions linguistiques sur le sujet (et, à certains égards, aujourd'hui encore), l'une des questions primordiales que désiraient résoudre les parémiologues était de fournir des définitions scientifiquement fondées à un large panel de noms vernaculaires attribués à travers l'histoire à certaines séquences phrastiques : proverbes, dictons, adages, sentences, maximes, aphorismes, apophtegmes, etc. Si plusieurs catégorisations sont à épingle, il faut néanmoins reconnaître qu'il est bien vain de vouloir à tout prix différencier des noms vernaculaires qui, pour la plupart des locuteurs, s'avèrent sans doute synonymes. C'est pourquoi nous ne nous engagerons pas ici dans cette voie.

Peu à peu toutefois, à mesure que la parémiologie empruntait ses méthodes et ses axes de recherche à la phraséologie restreinte, les spécialistes se sont affranchis du carcan des dénominations traditionnelles pour embrasser les parémies dans leur unicité, en particulier en opposition avec les séquences phrastiques non parémiques et les autres séquences polylexicales. Parmi les nombreuses définitions que l'on a dès lors tenté d'apporter à l'objet de recherche, l'une des plus influentes est certainement celle qu'en a donnée Kleiber (1989), qui qualifie les proverbes de « phrases génériques » et « dénominations ». Par ces termes, l'auteur entend signifier que les proverbes sont des signes complexes de forme phrastique faisant l'objet d'une association référentielle durable et conventionnelle et qu'ils fonctionnent comme des unités codées renvoyant à une entité générale. Les maîtres mots pour particulariser les proverbes sont donc : phrase, forme rigide, sens préconstruit, caractère gnominique.

Reformulant, précisant et amplifiant la définition de Kleiber, Anscombe (2003) appelle parémies les énoncés (unités polylexicales phrastiques) minimaux (c'est-à-dire qui ne peuvent être subdivisés en deux sous-énoncés dont un au moins serait une parémie), véhiculant un contenu sémantique autonome (signifié global) et générique, à caractère sentencieux et porteur d'une structure rythmique. Le trait définitoire du figement, par contre, est récusé de façon véhémente et à de multiples reprises (1994, 2000, 2003, 2005, 2011), au profit d'un autre modèle : celui des « moules rythmiques »,

des schémas de scansion récurrents, pour ne pas dire « poétiques », aptes à engendrer une grande quantité de suites parémiques différentes mais de structure similaire.⁷

Aujourd'hui, de nombreuses études sont entreprises pour caractériser plus précisément et plus spécifiquement les mécanismes sémantiques inhérents aux parémies. Sont ainsi notamment revus les rapports entre proverbes et métaphores (Kleiber 2008, 2010 ; Tamba 2001). Les difficultés particulières que les parémies suscitent aux traducteurs sont également de plus en plus discutées (Anscombe 2008), et ce, dans un éventail croissant de langues (citons notamment Zouogbo 2009, 2013 pour le bété, langue africaine).

iii. Approches holistiques

Si la variété des écoles dans les études phraséologiques profite éminemment à la discipline, il n'en reste pas moins qu'elle a aussi engendré un certain cloisonnement où les partisans d'une approche ignorent souvent les avancées de l'autre. Face à ce constat, plusieurs tentatives ont été menées pour rassembler et unifier les deux principales voies de recherche.

Parmi les applications pratiques de cette réconciliation, nous citerons notamment les travaux de Bolly (2011), qui étudient l'acquisition de la phraséologie par des apprenants en FLE au travers d'une « analyse paramétrique sur corpus », qui consiste à éprouver des données qualitatives, obtenues par la vérification sur des candidats phrasèmes de critères typiques de l'approche fonctionnelle, à un examen statistique reposant sur des mesures d'association lexicale.

Dans une visée plus théorique et surtout plus classificatoire, Granger et Paquot (2008) entendent susciter une confluence par une clarification de la terminologie. C'est ainsi que les auteures dégagent deux nomenclatures des phrasèmes, l'une destinée aux procédés d'extraction automatisée et l'autre dirigée vers l'analyse linguistique. Les deux taxinomies sont présentées ci-dessous sous les noms respectifs de Figure 1 et Figure 2. L'une des principales caractéristiques de la classification tournée vers le traitement informatique des langues réside dans le rejet du terme « collocation », réservé à son sens traditionnel dans l'approche fonctionnelle de combinaison lexicale contrainte par l'usage. La typologie « linguistique », quant à elle, reprenant et étendant celle introduite par Burger (1998) pour l'allemand, distingue prioritairement trois catégories,

⁷ Anscombe généralise plus tard cette notion à toutes sortes de phrasèmes (notamment, les comparaisons à parangon à l'instar de *rouge comme une tomate*) sous la forme des « matrices lexicales », le rythme étant remplacé par l'emploi d'une structure grammaticale récurrente.

correspondant chacune à une fonction précise : phrasèmes référentiels, textuels et communicationnels, tous les trois comprenant de multiples subdivisions. Certaines d'entre elles, intégrant les apports de la linguistique de corpus, ne sont généralement pas analysées dans les traités traditionnels de phraséologie fonctionnelle ; c'est le cas en particulier des phrasèmes textuels.

Comme nous n'avons pas pour but de résoudre les divergences de vues entre théoriciens de la phraséologie et que nous ne nous aventurerons pas dans une analyse purement statistique des séquences polylexicales du chinois, nous ne développerons pas plus avant ces approches holistiques.

Figure 1 : Catégories distributionnelles de Granger et Paquot (traduit de Granger & Paquot 2008 : 39)

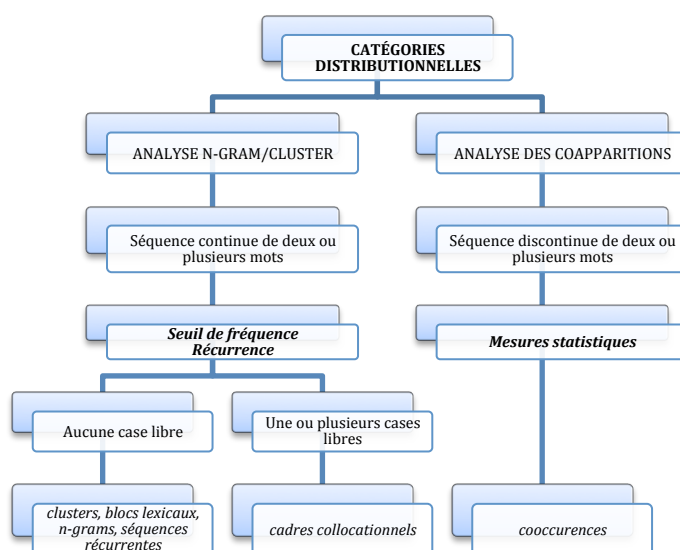
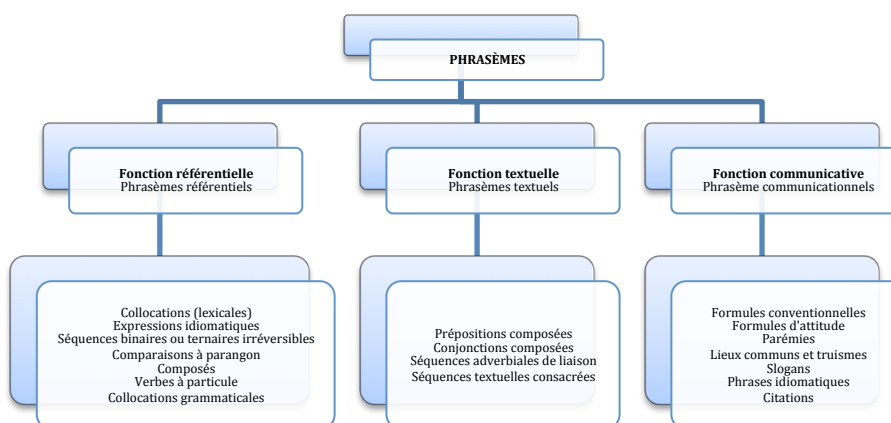


Figure 2 : Spectre phraséologique de Granger et Paquot (traduit de Granger & Paquot 2008 : 42)



b. Du côté du chinois

Si les chercheurs se sont largement penchés sur les séquences polylexicales des langues européennes, force est de constater que le chinois fait, lui, figure de parent pauvre. Meng Ji (2007b : 68) note ainsi qu'en Chine la discipline est restée à un état de « quasi-lexicographie » : l'étude des unités phraséologiques s'y borne essentiellement à l'élaboration de dictionnaires, adopte un point de vue plus prescriptif que descriptif et se contente généralement de donner une paraphrase des expressions, d'en élucider l'étymologie et d'en fournir quelques maigres exemples.

L'une des difficultés auxquelles se confrontent rapidement tous ceux qui souhaitent examiner le comportement des phrasèmes chinois tient dans la terminologie traditionnelle qui complique singulièrement l'analyse, étant donné qu'un même vocable, selon l'auteur, peut renvoyer à des phénomènes très différents.⁸ Le terme aujourd'hui le plus couramment employé dans les écrits linguistiques chinois pour signifier l'ensemble des séquences polylexicales de la langue de Confucius est celui de 熟语 *shuyu*, qui veut dire littéralement « expression mure, familière, connue ». Mais ce sont près de quarante dénominations qui auront été utilisées à travers l'histoire pour désigner le fait phraséologique : 逸言 *eryan*, 恒言 *hengyan*, 里语 / 俚语 *liyu*, 要言 *yaoyan*, 谚语 *yanyu*, 善语 *shanyu*, 传语 *chuanyu*, 直语 *zhiyu*, 俗说 *sushuo*, 至言 *zhiyan*, 街谈巷语 *jietanxiangyu*, 法言 *fayan*, 常言 *changyan*, 鄙俚词 *bilici*, 俗谈 *sutan*, 通俗常言 *tongsu changyan*, 格言 *geyan*, 俗语 *suyu*, 野语 *yeyu*, 习用语 *xiyongyu*, 习语 *xiyu*, 古语 *guyu*, 警句 *jingyu*, 警言 *jingyan*, etc. (Yao Xiyuan 2012 : 11).

La complexité de cet écheveau se manifeste avec acuité dans le terme 成语 *chengyu*, qui tantôt renvoie à une catégorie de phrasème très particulière dont l'une des caractéristiques les plus saillantes est d'être canoniquement quadrisyllabique — on y adjoint même parfois le qualificatif 四字格 *sizige* « à quatre caractères » — et qui tantôt regroupe le champ complet des phrasèmes de la langue : les 四字格成语 *sizige chengyu* donc, mais aussi les 惯用语 *guanyongyu*, les 歇后语 *xiehouyu*, les 谚语 *yanyu*, etc. Nous avons mentionné plus haut que des linguistes d'origine chinoise ont tenté de combler ces insuffisances théoriques et terminologiques en recourant notamment aux outils de la linguistique de corpus, mais ces travaux restent limités.

⁸ Il faut toutefois admettre que la même remarque peut être formulée pour l'anglais et les omniprésents « *idioms* », ainsi que pour le français, où les termes de « locution » et d'« expression idiomatique » ou encore de « proverbe », « dicton » et « adage » notamment n'ont longtemps pas été discriminés efficacement (on pourrait même dire que cette absence de consensus est toujours vérifiée aujourd'hui).

Dans cette partie, nous brosserons à grands traits l'histoire de la réflexion sur les phrasèmes du chinois dans leur ensemble tant en Chine qu'en Occident, avant de nous attarder, au chapitre suivant, sur un type de séquences en particulier, les (*sizige*) *chengyu* mentionnés plus haut.

i. Histoire de l'étude de la phraséologie du chinois en Chine⁹

Alors que, dans les langues occidentales, une distinction, fût-elle rudimentaire, a assez tôt été établie entre expressions syntagmatiques et unités phrastiques, tel ne semble pas avoir été le cas dans la tradition chinoise.

Dès l'Antiquité préimpériale (période des Printemps et Automnes et des Royaumes combattants, *grosso modo* du VIII^e au III^e siècle avant Jésus-Christ), les premiers textes chinois faisaient déjà état d'une certaine conscience phraséologique. On trouve en effet dans les Classiques la présence de termes comme 野语 *yeyu*, 谚 *yan*, 鄙语 *biyu*, 鄙言 *biyan*, 民语 *minyu* ou 俚语 *liyu* aux côtés de citations et de discours rapportés. La plupart des énoncés propositionnels ainsi qualifiés (dont certains sont restés dans l'usage jusqu'à nos jours) sont aujourd'hui classifiés comme *yanyu*, catégorie que l'on traduit généralement, sans qu'il n'y ait de véritable controverse, par « proverbe » ou « dicton ». Les premiers phrasèmes chinois identifiés comme tels s'avèrent donc des parémies. Au vu du sens actuel des caractères composant certaines de ces dénominations (野 *ye* = rude, grossier, trivial ; 鄙 *bi* = vil, vulgaire, bas ; 民 *min* = populaire ; 俚 *li* = rustique, fruste, argotique) et des jugements de valeur qui transparaissent dans l'immédiat cotexte des séquences en question, il apparaît clairement que ces phrasèmes initiaux relevaient essentiellement du registre populaire, par opposition à la langue « raffinée » des lettrés. Quoi qu'il en soit, la reconnaissance de l'existence de séquences idiomatiques dans l'Antiquité ne s'est pas accompagnée d'une analyse « scientifique » à proprement parler : les premiers *yanyu* n'apparaissent, comme nous l'avons indiqué, que comme citations ou pour accentuer une argumentation.

Durant les premières dynasties impériales, des Qin aux Song (de la moitié du III^e siècle av. J.-C. à la fin du XIII^e siècle de notre ère), on constate dans les textes une multiplication et une diversification des séquences identifiées comme idiomatiques. Alors que la description et l'analyse stricte du phénomène phraséologique restent inexistantes, un important cap est néanmoins franchi par la constitution de recueils,

⁹ Ce chapitre se base notamment sur l'inventaire dressé par Yao Xiyuan (2012 : 46-60) des auteurs principaux ayant traité de la question des *shuyu*. Est aussi à retenir Wen Duanzheng (2006 : 41-48), qui, lui, parle de 语汇 *yuhui* (pour l'utilisation particulière de ce dernier terme, voir *infra*).

essentiellement de *yanyu*. Le premier du genre est le 《四民月令》 *Simin yueling* de 崔寔 Cui Shi (dynastie des Han de l'Est, II^e siècle apr. J.-C.), un traité qui comprend entre autres, outre une anthologie de dictons agricoles, une présentation des rites aux ancêtres et des fêtes traditionnelles paysannes, un code de conduite familial et des indications sur les périodes les plus propices pour vendre ou acheter des produits fermiers. Les *Notes* (《义山杂纂》 *Yishan zazuan*) du poète des Tang 李义山 Li Yishan (également appelé 李商隐 Li Shangyin, 813-858), dont le modèle fut repris et amplifié jusqu'à la dynastie des Qing, offre, au sein de listes hétéroclites, un panel d'unités diverses où l'on distingue pour la première fois ce qu'on nommera plus tard des *xiehouyu* ou expressions à double volet.¹⁰ Cet embryon lexicographique se poursuivra et s'affinera tout au long des époques postérieures en s'accompagnant d'une tradition normative de « correction » des proverbes, du type : « ne dites pas..., mais dites plutôt... ».

Les dynasties Yuan, Ming et Qing (du XIII^e à l'aube du XX^e siècle) ne connaissent pas d'évolution radicale. L'étude des phrasèmes, ne proposant aucune théorie, se borne toujours à des compilations de proverbes et de dictons, surtout d'origine agricole. Au fil du temps, la dimension diachronique et le souci étymologique acquièrent néanmoins de plus en plus d'importance, et l'on voit l'élaboration de vraies sommes anthropologiques, sinon philologiques, dont l'archétype est certainement à trouver dans l'ouvrage 《古谣谚》 *Gu Yaoyan* [Vieux proverbes et adages] de 杜文澜 Du Wenlan (1815-1881), qui regroupe quelque 3300 items allant de la dynastie des Qin à celle des Ming. Comme nous l'indique ce dernier exemple, il est important de noter que, malgré la prétendue origine « paysanne » de nombre d'expressions retenues, l'accent est systématiquement mis davantage sur la langue écrite héritée des Classiques que sur celle parlée en synchronie. La fin des Qing infléchit cette tendance vers un plus grand respect de la langue orale, avec des ouvrages comme le 《越谚》 *Yueyan* [Les proverbes de Yue] de 范寅 Fan Yin (1827-1897), lequel enregistre certains usages du dialecte wu de la région de Shaoxing.

Après l'avènement de la République en 1911, les études phraséologiques connaissent un développement exponentiel en même temps que les théories linguistiques modernes, qui pénètrent petit à petit l'Empire du Milieu. À l'instar de 黎锦熙 Li Jinxi, fondateur de la nouvelle grammaire chinoise et directeur de l'ouvrage collectif 《方言谚语志》 *Fangyan Yanyuzhi* [Étude des proverbes dialectaux], de grands

¹⁰ Ce type de phrasème, inconnu de notre langue, regroupe des expressions prenant la forme d'énigmes dont la solution reste généralement tue. Celles-ci diffèrent toutefois de la simple devinette par leur caractère conventionnel et relativement figé. Un exemple parlant en est 孔子搬家—尽是输(书) *Kongzi banjia — Jin shi shu*, littéralement « Confucius déménage — Ce n'est que pertes [livres] », qui joue sur l'homophonie entre 书 « livre » et 输 « perte ».

linguistes commencent à s'intéresser aux phrases et syntagmes figés. Ce souci d'une analyse scientifique se manifeste notamment dans le livre pionnier 《谚语的研究》 *Yanyu de yanjiu* [Étude des *yanyu*, 1921] de 郭绍虞 Guo Shaoyu, qui entend décrire la nature, la forme et le contenu des parémies dans tous leurs aspects. L'éveil intellectuel du début du XX^e siècle se traduit aussi par la diversification des sujets d'étude, qui ne se limitent plus aux seules parémies mais commencent à embrasser un plus vaste champ phraséologique. Par exemple, de plus en plus d'écrits entreprennent de caractériser les *xiehouyu* dans leur dénomination, leur structure et leur étymologie, particulièrement en opposition avec les *yanyu*. L'approche dominante à cette époque est toutefois toujours axée sur la compilation et l'ordonnancement d'expressions idiomatiques au sein de dictionnaires, tandis que l'exploration de la nature, des caractéristiques et des fonctions des phrasèmes, de même que leur typologie, reste à l'état de bourgeons. Un exemple majeur de cette entreprise lexicographique est à trouver dans le 《农谚新解》 *Nongyan xinjie* [Nouvelle interprétation des proverbes agricoles] de 李鸿渐 Li Hongjian, grand dictionnaire thématique de parémies voulant en offrir une exégèse réfléchie.

L'établissement de la République populaire de Chine en 1949 marque le démarrage d'une véritable phraséologie détachée des seules considérations étymologiques ou lexicographiques. C'est ainsi à cette époque que les linguistes perçoivent, au-delà des divergences entre *yanyu*, *xiehouyu* et autres, l'unité d'un phénomène digne de faire l'objet d'une théorie holistique. L'article 〈词、词组、熟语〉 « Ci, cizu, shuyu » [Mots, syntagmes et phrasèmes, 1958] de 王德春 Wang Dechun apparaît à cet égard comme fondateur. Cette prise de conscience est certainement à mettre au crédit du succès remporté par les études linguistiques soviétiques dans la nouvelle Chine communiste. Le terme *shuyu* lui-même apparaît d'ailleurs au cours des années 1950, vraisemblablement initialement comme traduction du russe *фразеологизм* et, indirectement, de l'anglais *idiom*. Outre cette floraison théorique, des recherches croissantes sont consacrées à un éventail de plus en plus large de séquences polylexicales, notamment les locutions verbales idiomatiques *guanyongyu* et surtout les *chengyu*, vieux terme qui reçoit enfin ses premières définitions linguistiques. Les approches adoptées depuis lors, qui n'ont guère varié jusqu'à aujourd'hui, suivent dans l'ensemble celles mises au jour par le courant que nous avons appelé « phraséologie restreinte » en Occident : les auteurs entendent prioritairement dresser une taxinomie contrastive des phrasèmes sur la base de critères morphologiques, syntaxiques, sémantiques et stylistiques. Les diagnostics généralement retenus pour étudier les *shuyu* reprennent globalement les terminologies anglo-saxonnes, mieux connues que les autres

approches occidentales. L'une des oppositions fondamentales opérées par les phraséologues chinois est certainement celle entre 俗语 *suyu* et 雅语 *yayu*, termes que l'on pourrait traduire respectivement par « expressions familières » et « expressions raffinées ». Les *suyu* en particulier ont fait l'objet d'intenses recherches et figurent en bonne place dans un grand nombre de typologies (comme Yao Xiyuan 2012 : 104-111) ; une histoire de l'étude des *suyu* au XX^e siècle a même été publiée dans la collection 二十世纪中国语言学丛书 *Ershi shiji Zhongguo yuyanxue congshu* [« Linguistique chinoise au XX^e siècle »] (Wen Duanzheng & Zhou Jian 1999). Cependant, comme le note Wen Duanzheng (2006 : 76-78), l'opposition *suyu* >< *yayu* est assez floue et toute relative. Une autre grande préoccupation des linguistes chinois est la charge culturelle contenue dans les phrasèmes. Ce souci se retrouve particulièrement dans l'étude des *chengyu*, mais sert également de matériel à des autopsies quasi ethnographiques de l'ensemble du lexique chinois (voir par exemple Wang Guo'an & Wang Xiaoman 2003). Précisons pour terminer que l'approche étymologique et diachronique continue de rassembler nombre d'adeptes.

Quoi qu'il en soit, les recherches phraséologiques menées aujourd'hui dans le monde sinophone sont trop étendues et trop nombreuses pour que nous puissions toutes les citer dans la présente thèse. Parmi les auteurs les plus prolifiques, on peut notamment retenir Ma Guofan et Wen Duanzheng, qui, seuls ou en équipe, ont tous deux largement publié sur tous les types de phrasèmes du chinois (voir en *infra* leur apport à l'étude des *chengyu*). D'autres acteurs de premier plan auxquels les chercheurs pourront se référer sont 武占坤 Wu Zhankun, 朱介凡 Zhu Jiefan, 王勤 Wang Qin et 高歌东 Gao Gedong. Pour un inventaire détaillé des contributeurs majeurs, le lecteur se reportera à Xu Weihai (2000), Wen Shuobin & Wen Duanzheng (2009) et Yao Xiyuan (2012 : 52-58).

ii. Étude de la phraséologie du chinois en Occident

Dans les langues occidentales, les études généralistes sur la phraséologie globale ou sur des types particuliers de phrasèmes du chinois sont rares. On peut évoquer Ching (1964) et son examen des « expressions proverbiales » (*sprichwörtliche Redensarten*), Cheng Ying (1976) et son analyse des « expressions idiomatiques quadrisyllabiques » (*four-syllable idioms*), Sabban (1980) et son exploration des « idiotismes quadrisyllabiques », Kordas (1983) et sa réflexion sur les « proverbes », ou aussi Ying & Pao (1996) et leurs investigations sur les *guanyongyu*. Quelques recherches portent également sur des sujets plus restreints (didactique des *chengyu* pour Stellard 2011 ;

chengyu comprenant des nombres pour Nall 2009). D'autres encore replacent les phrasèmes chinois dans une perspective lexicologique plus large, comme Van Tien Nguyen (2006) et son essai pour élaborer un Dictionnaire explicatif et combinatoire du chinois. On citera également les travaux de Doan (Doan 1999, 2000, 2002 ; Doan et coll. 1984, 1999), qui a produit à destination du public francophone plusieurs petits recueils des principaux types de phrasèmes (*chengyu*, *guanyongyu*, *xiehouyu*, *yanyu*). Dans le même état d'esprit, on trouve enfin Rocher & Chen (2015), qui dissertent sur la traduction à apporter aux *chengyu* au sein d'un dictionnaire chinois-français. Parmi ces écrits, deux se détachent.

En premier lieu, la thèse de Kordas *Les proverbes du chinois moderne* (1987) constitue à notre connaissance l'une des seules grandes études qui tente, dans sa première partie, de dissiper le flou terminologique entourant les vocables traditionnels, particulièrement celui entre *chengyu* et *yanyu*, tous deux candidats à la traduction française de « proverbe » (dans un deuxième temps, Kordas s'attarde sur les *yanyu*, en mettant de côté les *sizige chengyu*). Dans sa critique de cette analyse, Sabban (1988) a toutefois fait remarquer que l'auteure polonaise peinait à s'affranchir des dénominations nébuleuses de la lexicographie chinoise historique et n'offrait pas de réel diagnostic pour faire un départ net entre ces différentes appellations.

De portée plus restreinte et écartant tout débat terminologique, l'étude de Sabban elle-même sur les *sizige chengyu* (1980), nom qu'elle traduit dans le titre par « idiotismes quadrisyllabiques » et dans le texte par « expressions phraséologiques quadrisyllabiques », embrasse ces phrasèmes dans leurs dimensions structurelle/syntaxique, sémantique, discursive et stylistique. Bien que relativement ancienne, cette monographie constitue donc l'une des seules sources en français qui entende décrire complètement et dans leur unicité un type de phrasèmes du chinois. Compilant les recherches chinoises des années 1960 et 1970, Sabban procède à une analyse interne des *chengyu* en identifiant les multiples structures que ceux-ci peuvent revêtir. Passant ensuite à l'étude sémantique, elle replace d'abord les *chengyu* dans leur ancrage culturel, puis aborde rapidement la question de l'intertextualité, avant d'approfondir la relation entre les différentes strates de sens contenues dans les expressions et de préciser les procédés rhétoriques (métaphores, métonymies, hyperboles, ironie, etc.) qui y sont mis en œuvre. Une attention particulière est accordée aux *chengyu* parallèles, notamment aux correspondances sémantiques qui accompagnent le parallélisme syntaxique interne ; l'emploi des numéraux dans les *chengyu* fait aussi l'objet d'une discussion spécifique. La dernière partie de l'étude de

Sabban est consacrée à l'analyse des expressions quadrisyllabiques idiomatiques en contexte. Y sont explorées les multiples fonctions syntaxiques qu'elles peuvent occuper, leurs emplois particuliers (autonymique et sentencieux) ainsi que les manipulations stylistiques qui peuvent y être appliquées (variantes idiosyncrasiques, créations néologiques, défigement et jeux de mots, suites de *chengyu*). Le principal défaut qui peut être trouvé à cette somme phraséologique de premier plan — mais aussi, peut-être, l'un de ses points forts — réside dans ce qu'elle évite (sciemment?) de tenter d'éventuels rapprochements avec les séquences polylexicales d'autres langues et de replacer les *sizige chengyu* dans une typologie globale.

2. Définitions et qualifications des *chengyu*

Au vu de l'inconsistance théorique et de l'imbroglie terminologique qui règnent dans la phraséologie chinoise, il apparaît essentiel de dresser un bilan. Aussi entreprendrons-nous de jeter un nouvel éclairage sur un type de séquences qui sont globalement considérées comme l'un des plus représentatifs du chinois, les [*sizige*] *chengyu*, que nous appellerons, à la suite de Sabban, « expressions phraséologiques quadrisyllabiques » ou, plus simplement, *chengyu* (terme à prendre donc ici dans son sens restreint). Voici quelques exemples de ces locutions :

- (1) 杯弓蛇影 *bēi-gōng-shé-yǐng*
 {COUPE-ARC-SERPENT-REFLET}
 « S'alarmer vainement, se laisser abuser par son imagination »
- (2) 破釜沉舟 *pò-fǔ-chén-zhōu*
 {BRISER-CHAUDRON-COULER-NAVIRE}
 « Être décidé à vaincre ou à mourir, brûler ses vaisseaux, franchir le Rubicon »
- (3) 言而无信 *yán-ér-wú-xìn*
 {PARLER-MAIS-NON-SINCÈRE}
 « Manquer à sa parole, se dédire »
- (4) 多如牛毛 *duō-rú-niú-máo*
 {NOMBREUX-COMME-VACHE-POIL}
 « Innombrable, considérable »

a. Parcours de l'état de l'art

Avant de nous livrer à un tour d'horizon diachronique des recherches menées sur les *chengyu* en Chine, nous examinerons et critiquerons en premier lieu les définitions

qu'en apportent les dictionnaires chinois, considérés d'ordinaire comme les dépositaires de la norme.

Il ressort de la compulsions d'ouvrages de référence que les *chengyu* sont en général très vaguement définis. Pour le 《现代汉语词典》 *Xiandai hanyu cidian* [Dictionnaire du chinois contemporain], principal dictionnaire de langue générale, le *chengyu* est « une locution ou un syntagme figé de forme concise et pénétrante, employé comme tel de longue date. La plupart des *chengyu* sont quadrisyllabiques et ont une étymologie retraçable. Certains ont un sens aisément déductible à partir des caractères qui les composent ; d'autres, pour être compris, nécessitent la connaissance de leur origine ou de l'anecdote à laquelle ils renvoient ».¹¹ Dans le 《新华成语大辞典》 *Xinhua chengyu da cidian* [Grand dictionnaire Xinhua des *chengyu*], qui figure parmi les dictionnaires les mieux fournis en la matière (quelque 26 000 entrées), 赵克勤 Zhao Keqin, l'un des rédacteurs, s'interroge dans son avant-propos sur la définition à apporter à ces phrasèmes, mais reste dans l'approximation en parlant d'expressions « brèves, figées, pouvant véhiculer un certain sens de manière vivace et indépendante, avec un résultat imprévisible difficilement atteignable avec les mots de la langue courante »¹² ; reconnaissant que la majorité des *chengyu* épouse un schéma quadrisyllabique, le préfacier semble toutefois rechigner à recourir au qualificatif *sizige*, qui, comme il l'explique, ne s'appliquerait pour certains chercheurs qu'à des expressions ne comportant aucune allusion, aucune métaphore, aucun sens dérivé, autrement dit dont le sens serait tout à fait compositionnel¹³ ; dans le même temps, le lexicographe affirme opter pour une vision englobante des *chengyu*, en tenant compte des créations « non classiques » et des néologismes (Shangwu Yinshuguan Cishu Yanjiu Zhongxin 2013 : 1-4), position qui finalement trouble son argumentaire. Résumant plusieurs autres dictionnaires et encyclopédies de langue générale, 谢慧玲 Sia Hooi Ling (2011 : 12-15) indique que, couramment, les *chengyu* renvoient à des expressions figées institutionnalisées, au sens plein (non décomposable) et le plus souvent quadrisyllabiques. Analysant ensuite les manuels d'enseignement, la chercheuse malaisienne (2011 : 16-17) pointe l'ouvrage de 张斌 Zhang Bin (2005), qui met en avant le fait que les *chengyu* ne sont ni des « *idioms* » ni des « *proverbs* », mais qu'ils se

¹¹ “人们长期以来习用的、简洁精辟的定型词组或短句。汉语的成语大多由四个字组成，一般都有出处。有些成语从字面上不难理解 [...]。有些成语必须知道来源或典故才能懂得意思 [...]” (Zhongguo Shehui Kexueyuan Yuyan Yanjiusuo 2005 : 173-174)

¹² “成语形式短小，格式固定，能独立地、灵活地表达意义，常常能收到一般词语无法收到的意想不到的效果。” (Shangwu Yinshuguan Cishu Yanjiu Zhongxin 2013 : 1)

¹³ Ce point de vue se fonde, sans le dire explicitement, sur la différence souvent opérée entre *chengyu* « classiques » ou archétypaux (典型成语) et *para-chengyu* (准成语), sur laquelle nous reviendrons plus loin.

rapprochent plutôt des « *set phrases* » ; si certes il s'agit là d'un progrès dans la qualification du phénomène, il reste toutefois que la comparaison s'effectue par rapport à des termes eux-mêmes confus et non consensuels en anglais.

Si l'on constate de cet aperçu que l'indécision est souveraine dans les ouvrages généraux ou de vulgarisation, il ressort d'un bref survol de la littérature scientifique chinoise se rapportant à la question que la situation ne s'avère guère meilleure en linguistique.

Bien que l'étude des *chengyu* au XX^e siècle, dont l'ouvrage de 温朔彬 Wen Shuobin et 温端政 Wen Duanzheng (2009) fournit un bon résumé¹⁴, montre une nette évolution depuis une démarche essentiellement empirique vers un questionnement de plus en plus scientifique et précis, il n'en reste pas moins que rares sont les cas où les auteurs cherchent justement à caractériser les *chengyu* et à les différencier des autres candidats au titre d'expressions figées. Sous la dynastie des Qing, la tradition lexicographique se contentait de dresser des anthologies, souvent sans discriminer des types distincts, et d'explicitier au choix l'étymologie des séquences, leur signification ou diverses attestations remarquables. Après la révolution de 1911, tandis que les définitions du phénomène restent vagues et très englobantes et les jugements idéologico-stylistiques (pour le rejet ou au contraire l'embrassement des expressions figées) assez péremptoires, on voit apparaître avec un article de 方绳辉 Fang Shenghui (1943), qui oppose les *chengyu* dans leur sens large aux mots composés, l'amorce d'une véritable phraséologie chinoise. Après l'avènement de la République populaire de Chine en 1949, et probablement sous l'impulsion de la recherche linguistique soviétique, les études phraséologiques commencent réellement à se développer dans l'Empire du Milieu et l'on voit apparaître les premières tentatives de définition des *chengyu*, comme la suivante que l'on doit à 周祖谟 Zhou Zumo en 1955 :

Les *chengyu* sont des groupes de mots ou syntagmes figés communément et depuis longtemps employés dans la langue parlée populaire. Elles nous ont été pour la plupart transmises par la langue littéraire ancienne sous la forme d'unités au sens entier. Leur signification peut être exprimée dans la langue moderne, mais leur structure ne correspond pas forcément à la syntaxe contemporaine [...]. La structure des *chengyu*, fixe — car d'ordinaire quadrisyllabique —, est conventionnelle et inchangée depuis des générations ; d'où le nom de *chengyu*, « expressions toutes faites »¹⁵.

¹⁴ La présente rétrospective historique tire d'ailleurs directement sa source de cette compilation.

¹⁵ “成语就是人民口头里多少年来习用的定型的词组或短句。其中大部分都是从古代文学语言中当作一个意义完整的单位继承下来的。它的意思可以用现代语来解说，但是结构不一定能跟现代语法相合 [……]。成语的结构是固定的，一般都是四个字，它是相沿已久、约定俗成的具有完整性的东西，所以称为‘成语’。” (In 〈谈“成语”〉 «Tan “chengyu”» [À propos des *chengyu*], 《语文学学习》 *Yuwen xuexi* n° 1955-1 ; cité dans Wen Shuobin & Wen Duanzheng [2009 : 79].)

Déjà percent les principales particularités attribuées aux *chengyu* : polylexicalité, fixité structurelle — singulièrement, la quadrisyllabité —, non-compositionnalité du sens, syntaxe marquée, conventionnalité, origine littéraire. D'autres linguistes comme 欣向 Xin Xiang (〈成语的特性〉 « Chengyu de texing » [La particularité des *chengyu*], 《国语语文》 *Guoyu yuwen* n° 1958-10) ajouteront à ces facteurs l'appartenance à la langue écrite et l'« idiomaticité », laquelle se manifeste prioritairement par le recours à la métaphore. L'on notera que la grande majorité de ces critères font largement écho aux diagnostics fournis par la tradition anglo-saxonne de la phraséologie fonctionnelle, à la seule différence qu'ils ne sont généralement pas examinés plus profondément au-delà de la définition.

Après la Révolution culturelle, tandis qu'articles et monographies ne cessent de se multiplier, il faut reconnaître toutefois que les avancées sont assez peu nombreuses. Une définition des *chengyu* typique de cette époque, toujours très populaire, est donnée par le linguiste 史式 Shi Shi (1979) :

On appelle *chengyu* des locutions ou syntagmes courts, figés et utilisés depuis longtemps dans la langue, dont les parties constitutives s'agencent normalement selon des schémas de construction fixes, dotés d'un sens spécifique non déductible directement et fonctionnant comme des mots uniques au sein de la phrase.¹⁶

Si Shi Shi laisse tomber le quadrisyllabisme, il innove finalement peu dans les critères définitoires et discriminants, préférant s'attarder plus longuement dans son ouvrage sur d'autres sujets comme la dérivation, la diachronie ou la stylistique des *chengyu*. La monographie majeure de 刘洁修 Liu Jiexiu (1985), lequel a d'ailleurs produit plusieurs dictionnaires de référence, n'apporte pas lui non plus de réel étalon qui permette de mieux cerner l'idiosyncrasie des *chengyu* ; l'intérêt qu'on peut y voir réside plutôt dans la procédure décrite pour retracer l'origine des expressions.

C'est aux premières heures de la campagne de réformes et d'ouverture, en 1978 (2^e édition), que paraît l'un des ouvrages primordiaux dans les études phraséologiques en général et dans l'examen des *chengyu* en particulier, à savoir celui de 马国凡 Ma Guofan.¹⁷ Cet auteur s'attache en priorité à différencier les *chengyu* dans leur sens strict par rapport aux mots composés et aux autres types de phrasèmes du chinois contemporain. Pour ce faire, il attribue aux *chengyu* quatre grands traits qui

¹⁶ “凡在语言中长期沿用, 约定俗成, 一般具有固定的结构形式与组成成分, 有其特定含义不能望文生义, 在句子中的功能相当于一个词的定型词组或短句, 谓之成语。” (Shi Shi 1979 : 12-13)

¹⁷ Cet ouvrage fait partie d'une série d'études que l'auteur consacre aux principaux types de phrasèmes dégagés par la tradition lexicographique chinoise : les *chengyu* donc, mais aussi les *yanyu* (proverbes), les *guanyongyu* (locutions verbales idiomaticques) et les *xiehouyu* (expressions à double volet).

s'apparentent eux aussi (mais avec plus de détails que lors des caractérisations précédentes) aux critères de la phraséologie fonctionnelle occidentale. Le premier d'entre eux consiste dans le figement (定型性) et se décline en deux volets : sémantique et structurel. Sur le plan sémantique, Ma Guofan avance, comme ses prédécesseurs, que le sens des *chengyu* est global, c'est-à-dire qu'il ne se réduit pas à la somme de celui de ses constituants. L'auteur ne franchit cependant pas le pas d'affirmer que la non-compositionnalité est un facteur définitoire, car il existe des *chengyu* tout à fait analysables (on retrouve là, sans toutefois la même rigueur, les précisions terminologiques de Svensson 2004). La charge appréciative (péjoratif >> mélioratif) et la persistance diachronique du sens au gré de l'évolution structurelle sont aussi convoquées comme preuves du figement sémantique des *chengyu*. Du point de vue structurel, Ma Guofan distingue quatre indices :

- l'impossibilité de remplacer un élément constitutif par un synonyme (blocage lexical ou restriction paradigmatique) ;
- l'impossibilité d'ajouter ou de retrancher un élément constitutif ;
- l'impossibilité, large mais pas générale, de modifier l'ordre des constituants (ces deux points pouvant se comprendre ensemble comme le blocage des propriétés transformationnelles ou fixité) ;
- et une relative « flexibilité » (灵活性), se traduisant par le phénomène de défigement et l'existence de « modèles » ou de « patrons » récurrents.

Bien qu'il reconnaisse que ce premier critère peut servir également à décrire d'autres types d'expressions, l'auteur avance cependant l'idée d'une échelle de figement, sur laquelle les *chengyu* se trouveraient à l'extrémité la plus contrainte ; par ailleurs, il place aussi sous ce repère la forme quadrisyllabique archétypale (« archétypale », car tous les dictionnaires de *chengyu* comportent quelques occurrences d'expressions octosyllabiques — éventuellement considérées comme deux unités quadrisyllabiques juxtaposées — et même penta- ou hexasyllabiques). Le deuxième trait avancé par Ma Guofan pour caractériser les *chengyu* est la récurrence (习用性), c'est-à-dire l'utilisation prolongée des expressions par l'ensemble des locuteurs de la langue. Cette continuité se manifeste tant sur le plan diachronique que diatopique : en effet, les *chengyu* sont typiquement attestés aux époques anciennes avec peu de changement, et ne varient pas selon les dialectes. Le défigement et la création (ludique ou non) de nouveaux items témoignent également de la conventionnalité des *chengyu*. Le troisième critère appliqué par Ma Guofan est l'historicité (历史性). S'intégrant là dans une longue tradition

philologique, l'auteur détaille l'origine des *chengyu* : fables et paraboles, contes et légendes, événements historiques (l'expression condensant dans les trois cas la trame de l'épisode invoqué), citations littéraires ; sont aussi abordés l'emprunt aux langues étrangères (notamment le sanscrit dans les études bouddhiques) et les créations néologiques récentes. Au-delà de l'étymologie, l'auteur s'attache également à mettre en évidence les indices d'une possible longue attestation des *chengyu* : comparaisons et métaphores surannées, morphèmes constitutifs archaïques et dans leur immense majorité monosyllabiques, syntaxe marquée. Le dernier critère qualificatif cité par Ma Guofan est celui de l'« idiomaticité » (民族性). Ce terme est à comprendre comme ce qui appartient en propre à une langue-culture particulière. Sur cette question, l'auteur rappelle combien les *chengyu*, comme tous les phrasèmes des autres langues, sont profondément ancrés dans la culture qui les a vus naître, ne serait-ce parce qu'ils comprennent très régulièrement des *realia*. Mais l'idiomaticité se manifeste également dans la construction même de ces expressions. Ainsi, la quadrisyllabité et, plus encore, la tendance diachronique incontestable vers ce patron rythmique résultent directement, selon Ma Guofan, de la structure du chinois ancien, pour lequel il affirme que quatre syllabes offraient le compromis le plus efficace qui permette d'allier concision et profondeur de l'expression. Le parallélisme présent dans bon nombre de *chengyu*, le recours fréquent à la répétition de morphèmes, les jeux d'assonance et d'allitération ainsi que l'alternance des tons d'un sinogramme à l'autre forment tous autant de particularités propres à la poétique chinoise (voir François Cheng 1996). Après avoir proposé ses quatre diagnostics, Ma Guofan entend restreindre la portée des *chengyu*, en mettant davantage en avant leurs différences avec les autres unités phraséologiques du chinois. Opposant d'abord combinatoire libre (et, plus loin, maximes et aphorismes) et séquences figées, l'auteur distingue en premier lieu les *chengyu* des expressions figées « ordinaires » (les *guanyongyu*, ou idiomes à contenu verbal) en pointant leur plus forte fixité structurelle. Pour ce qui est de l'écart entre *chengyu* et *yanyu*, outre sa théorie de l'échelle de figement, Ma Guofan avance le caractère résolument écrit des *chengyu* (par rapport à l'oralité des *yanyu*), leur comportement syntagmatique et non phrastique et le référence conceptuelle (alors que les *yanyu* exprimeraient un jugement ou un raisonnement inférentiel). Dans la suite de son ouvrage, le chercheur analyse la structure interne et les emplois discursifs des *chengyu*¹⁸, avant de se pencher sur les problématiques de la standardisation et la lexicographie.

¹⁸ Ses travaux dans ce domaine seront largement à la base des recherches menées en ce sens par Sabban (1980).

b. Bilan de la situation actuelle

Après l'effervescence au début des années 1980, les études des *chengyu*, si elles ne cessent d'être toujours plus nombreuses, n'apportent en définitive aucune grande avancée (en particulier, par rapport à l'œuvre de Ma Guofan), voire régressent vers des tentations culturalistes ; mais l'on observe aussi parallèlement une considération accrue pour l'étude globale des *shuyu*, desquels les *chengyu* ne seraient devenus qu'une variété dont l'intérêt premier résiderait dans leur figement relativement plus contraint dans le continuum des phrasèmes. Comme exemples de ces deux tendances — fossilisation de la tradition contre extension du champ d'investigation —, nous citerons rapidement deux textes « mineurs », un mémoire de Master pour la dernière approche et un court article de revue pour la première, qui convergeront pour nous permettre de présenter une première photographie de la définition des *chengyu* en linguistique chinoise.

Dans l'une de ces nouvelles tentatives de considérer la phraséologie du mandarin dans toute son étendue, Sia Hooi Ling (2011 : 20), dans son propre état de l'art, rassemble et résume les définitions de plusieurs linguistes chinois. Ce faisant, elle dégage quatre grands traits généralement cités qui caractériseraient donc les *chengyu* aux yeux des spécialistes du monde sinophone :

- ce sont des locutions figées conventionnellement utilisées depuis longtemps dans la langue ;
- elles sont dotées d'un sens spécifique non compositionnel, c'est-à-dire non réductible à la somme des significations de chaque composant ;
- les éléments constitutifs des *chengyu* sont intimement liés sous la forme de groupes syntaxiques homogènes dont la structure est ordinairement intangible ;
- ces expressions véhiculent régulièrement des sens complexes sous une forme toujours concise.

Dans une démarche analogue à sa collègue malaisienne, Wu Chu-hsia (1995), qui représente la stagnation des recherches sur les *chengyu*, ajoute, dans la droite ligne de ses prédécesseurs aux aspirations parfois plus philologiques que linguistiques, que les *chengyu* proviennent d'origines diverses : dérivation à partir de patrons existants, citations directes, allusions condensées à des événements historiques, emprunts à des langues-cultures étrangères. La chercheuse sino-américaine avance également la charge « symbolique » ou le caractère plus « vivant » des *chengyu* comparés à d'autres constructions de sens similaire, ainsi que leur fonctionnement dans le discours en tant que lexèmes. Si, pris collectivement, tous ces critères semblent dessiner une image

assez précise de la nature des *chengyu*, il apparaît cependant que les traits classificatoires retenus sont somme toute assez précaires et qu'il reste éminemment complexe de fournir des caractéristiques nettes et exclusives, surtout dans une visée comparatiste ou typologique.

Selon 陈秀兰 Chen Xiulan (2003), le concept de *chengyu* en tant qu'héritage de formules du passé semble ancien, puisqu'il remonterait aux Han postérieurs (25-220 apr. J.-C.), sous le nom de 成言 *chengyan*, puis de 陈言 *chenyan* ou 成辞 *chengci* à partir de la période des Six Dynasties (220-589) ; le terme *chengyu* lui-même ne serait apparu que sous les Song (960-1279).¹⁹ Si le concept même de formule institutionnalisée de longue date ne semble donc pas neuf et s'il est vrai, comme le mentionnent de nombreux auteurs, que les *chengyu* tirent souvent leur source de la tradition populaire ou littéraire voire sont parfois attestés dans les ouvrages classiques les plus anciens, on pourrait en dire de même de tous les autres types d'idiomes ou de proverbes dans la plupart des langues. Ainsi, en français, de nombreuses expressions font référence aux écrits bibliques (*être pauvre comme Job, le retour du fils prodigue*), à la mythologie gréco-romaine (*se croire sorti de la cuisse de Jupiter, le tonneau des Danaïdes*), à l'histoire européenne (*aller à Canossa, franchir le Rubicon*) ou à des écrits littéraires (*tirer les marrons du feu* => La Fontaine ; *mouton de Panurge* => Rabelais) ; quantité de proverbes français remontent aussi à l'Antiquité et se retrouvent parfois dans de nombreuses langues à travers toute l'Europe.²⁰ En outre, si le nom *chengyu* est attesté aux époques anciennes, rien ne permet d'affirmer qu'il renvoyait à la même acception qu'aujourd'hui — en réalité, il semblerait que le terme ait été à l'origine plutôt synonyme d'« expression populaire », de « parler informel », voire d'« argot », sans implication d'une quelconque fixité. Du reste, la syntaxe particulièrement concise du chinois écrit d'avant la révolution sociale et littéraire de 1919 rend délicate la détection certaine de structures à coloration « archaïsante ». Enfin, le fait qu'une expression soit attestée à une date ancienne ne prouve nullement qu'elle y fût déjà institutionnalisée.

Les second et troisième critères repris par Sia Hooi Ling souffrent tout autant d'un biais : tout comme les générativistes, il semble que les linguistes chinois aient tendance à dresser une barrière plus ou moins étanche entre expressions figées qui seraient toutes opaques et non modifiables, et combinaisons libres compositionnelles. Cette conception

¹⁹ Cette datation est cependant à prendre avec précaution, car elle se base sur une occurrence dans le recueil de contes en langue vernaculaire 《京本通俗小说》 *Jīngběn tōngsù xiǎoshuō*, de date et d'authenticité discutées.

²⁰ Un exemple de ce phénomène, souvent cité (voir notamment Anscombe 2003 : 168-169), est *Une hirondelle ne fait pas le printemps*, qui provient directement du latin *Hirundo non effecit ver*, et qui se retrouve, moyennant parfois un petit changement de saison, en anglais (*One swallow does not make a summer*), allemand (*Eine Schwalbe macht keinen Sommer*), espagnol (*Una golondrina no hace verano*), russe (*Одна ласточка весны не делает*) et bien d'autres langues encore.

semble donc subordonner le figement sémantique aux figements syntaxique et lexical, ce qui pose un problème de rigueur scientifique et contrevient à l'usage. Wu Chu-hsia (1995 : 67), elle, indique l'existence de variantes (dans son cas, uniquement graphiques) et de quelques possibilités d'inversion de morphèmes à l'intérieur des *chengyu*, sans pour autant remettre en cause leur figement définitoire. Nous avons vu plus haut que Ma Guofan, loin de nier la « flexibilité » relative des *chengyu* (par l'existence de variantes — et pas uniquement graphiques —, de substitutions idiosyncrasiques ou d'interversion des constituants), l'érige en preuve *par l'absurde* de leur figement. Meng Ji, de son côté, montre que certains *chengyu* autorisent des « variations syntaxiques » sous la forme d'« abréviations » ou d'« extensions structurelles » ; tout en reconnaissant que les exemples de ce type de manipulations restent trop rares pour oser toute généralisation, elle rejette le paramètre dogmatique du figement pour appeler à l'élaboration d'un cadre méthodologique apte à rendre compte de la flexibilité des *chengyu* (Ji 2007 : 10). Dans la partie stylistique de son étude rhétorique des *chengyu*, Sabban montre également très clairement que certaines expressions phraséologiques quadrisyllabiques peuvent connaître des variantes diaphasiques, que des créations peuvent être obtenues par « démarquage » de structures existantes, et que les *chengyu* peuvent faire l'objet de bipartitions, de dislocations ou de « variations sur un thème », que ce soit à des fins stylistiques ou ludiques (Sabban 1980 : 269sqq). Voici deux exemples de ces phénomènes de variabilité et de scission :

- (5) 七言八语 = 七嘴八舌 = 七嘴八
qī-yán-bā-yǔ = qī-zuǐ-bā-shé = qī-zuǐ-bā-zhāng
 {7-PAROLE-8-IDIOME} = {7-BOUCHE-8-LANGUE} = {7-BOUCHE-8-BÉANT}
 « Brouhaha, boucan ; controverse, débat contradictoire »
- (6) 我不怕，我为了文学真格是刀山敢上，火海也敢闯 [...]。(莫言，《酒国》，第 23-24 页)
Wǒ bú pà, wǒ wèile wénxué zhēngé shì dāoshān gǎn shàng, huǒhǎi yě gǎn chuǎng, [...].
 ... {COUTEAU-MONTAGNE}-oser-gravir, {FEU-MER}-aussi-oser-foncer.
 « Cela ne me fait pas peur. Pour la littérature, je suis vraiment prêt à escalader des montagnes de sabres et à me précipiter dans une mer de feu [= endurer de dures épreuves]. » (Mo Yan, *Le pays de l'alcool*, traduction de Noël et Liliane Dutrait, p. 35).

Signalons enfin que lexicologues et lexicographes semblent se contredire : le *Grand Dictionnaire Xinhua des chengyu* reconnaît ainsi inclure des expressions « dénuées de tout sens métaphorique, allusion, etc. » ; le *Dictionnaire du chinois contemporain* se montre aussi plus prudent, puisqu'il distingue *chengyu* « transparents » et « opaques ».

La question du lien entre l'origine des *chengyu* et le figement sémantique qui les caractériserait se rattache à une opposition régulièrement opérée entre *chengyu* « classiques » ou « archétypaux » (典型成语) et « para-*chengyu* » (准成语). Les *chengyu* archétypaux prennent source dans la langue écrite ancienne, qu'il s'agisse de condensés de contes et légendes ou d'évènements historiques ou de citations directes des Classiques littéraires ; les para-*chengyu*, quant à eux, auraient une origine plus récente et un style plus « simple » (quoique toujours écrit), dépourvu de tout caractère allusif (Yao Xiyuan 2012 : 116-121). Des chercheurs comme Wu Zhankun (1962) indiquent que les *chengyu* archétypaux comportent généralement un sens « global » (融合性) non compositionnel se superposant à un sens littéral duquel il serait dérivé par le biais notamment de la métaphore ; les para-*chengyu*, au contraire, présenteraient un sens tout à fait compositionnel (组合性) et transparent. Si une systématisation de ce genre nous semble déjà hasardeuse, la généralisation de la non-compositionnalité des *chengyu*, par contre, est, elle, un raccourci simpliste qui ne reflète clairement en rien la réalité de l'usage.

Quant au dernier critère, celui de la « concision de l'expression » comparée à la « profondeur et la précision du sens », il est épistémologiquement critiquable, puisqu'il supposerait que l'on pourrait calculer un ratio entre signifiant et signifié, et que donc ce rapport soit quantifiable, ce qui apparaît fort douteux.²¹

Pour ce qui est des paramètres avancés par Wu Chu-hsia — outre ceux communs avec Sia Hooi Ling —, celui du comportement des *chengyu* comme lexèmes nous semble mal formulé. En effet, les *chengyu* sont présentés comme pouvant agir comme sujet, objet, verbe, adjectif, adverbe, locution adverbiale ou complément verbal (Wu 1995 : 65). Une telle assertion confond manifestement nature et fonction : sur la base de plusieurs analyses statistiques, Sabban (1980 : 205sq) avance que les *chengyu* sont mieux compris s'ils sont considérés comme faisant partie de la catégorie des « verbo-adjectifs » ; Ma Guofan, peut-être plus prudemment, se contente de dresser la liste des fonctions que peuvent prendre les *chengyu* et note certaines tendances entre construction interne et comportement syntaxique (1978 : 184-209).²² De plus, Wu Chu-hsia ne propose aucune illustration pour appuyer ses dires.

²¹ Fait intéressant : pour qualifier cette dernière propriété des *chengyu*, Sia Hooi Ling elle-même, comme beaucoup d'autres avant elle (Ma Guofan y compris) emploie une telle expression, à savoir 言簡意賅 *yán-jǎn-yì-gāi*, qui signifie littéralement « langage simple et sens complet ».

²² Indirectement, on peut toutefois dire que Ma Guofan attribue une « nature » aux *chengyu*, puisque la tradition grammaticale chinoise définit les natures prioritairement sur des critères syntaxiques. La différence avec Sabban tient cependant dans le fait qu'il ne tente pas de réduire les *chengyu* à une seule nature.

c. Une phraséologie « occidentale » des *chengyu* ?

Après un tel défrichage, que reste-t-il des *chengyu* ? Nous avons constaté combien la littérature peinait à dresser un portrait complet et nuancé de ce type d'expressions si particulier. En l'absence de définition claire et univoque du phénomène, nous nous hasarderons à considérer les *chengyu* à travers le prisme de la tradition occidentale. Pour ce faire, nous les confronterons à deux catégories de séquences auxquelles ils sont souvent comparés : les « parémies » et les « unités phraséologiques » / « expressions idiomatiques » de l'approche fonctionnelle de la phraséologie, et nous éprouverons leur compatibilité à entrer dans cette typologie. Notons que nous n'envisageons ce travail que comme la première étape vers un débroussaillage de la phraséologie chinoise, susceptible de faire l'objet de recherches ultérieures.

Par le passé, manuels et dictionnaires traductifs parlaient volontiers de « proverbes » pour évoquer les *chengyu*²³ ; notre expérience personnelle nous a aussi appris que des sinophones francisants emploient régulièrement le nom « proverbe » pour qualifier ces expressions ordinairement quadrisyllabiques. Ces faits laissent supposer qu'il pourrait exister un lien, si ténu soit-il, entre *chengyu* et « parémies ». Examinons de plus près les éventuelles concordances qui existeraient entre ces deux types de phrasèmes.

Une parémie est un énoncé : autonome ; générique, c.-à-d. une phrase « ON-sentencieuse » ; minimal, c.-à-d. qui « ne peut être subdivisé en deux sous-énoncés dont un au moins serait aussi une parémie » ; à caractère sentencieux ; avec une structure rythmique. (Adapté à partir d'Anscombe 2003)

Le premier paramètre que nous pouvons dégager de cette définition pour qualifier les *chengyu* consiste dans le fait qu'ils sont soumis à de très fortes contraintes métriques et syntaxiques. L'exemple le plus évident réside certainement dans leur quadrisyllabité archétypale. Tout d'abord, il faut préciser que cet attrait pour les structures idiomatiques quaternaires est attesté plus largement dans toute l'Asie orientale et sud-orientale, indépendamment du groupe linguistique : tibétain, thaï, birman, vietnamien, hmong, japonais²⁴, etc. (voir notamment Matisoff 1983, qui parle d'« *elaborate expressions* »). Pour ce qui est du chinois, Timothy Nall (2009 : 11sq),

²³ Cet état de fait est moins vrai aujourd'hui, comme en témoigne notamment le *Dictionnaire des chengyu* de Doan et Weng (1999), sous-titré « Idiotismes quadrisyllabiques de la langue chinoise », qui parle aussi de « sinismes quaternaires », présentés comme « tour à tour des parures du discours, des clous que l'on enfonce pour être mieux compris, des jeux de l'esprit, des images d'Épinal qui reflèteraient la littérature et l'histoire des origines à nos jours ».

²⁴ Dans ce dernier cas, une influence directe du chinois ancien est sans doute à mettre en cause ; de plus, si à l'écrit ces expressions sont transcrites avec quatre sinogrammes *kanji*, à l'oral elles comptent généralement plus de quatre syllabes (voir Dobrovolskij & Piirainen 2005) — ce décalage entre nombre de *kanji* et nombre de syllabes orales étant un trait tout à fait usuel dans la langue.

notamment, relie cette structure rythmique à une tradition rhétorique remontant aux premiers écrits littéraires. L'imprégnation poétique des *chengyu* s'exprime avec netteté dans l'exemple suivant, poème extrait du 《诗经》 *Classique des vers*, plus vieux florilège de Chine (I^{er} millénaire avant J.-C.), dont les vers renferment bon nombre de séquences aujourd'hui conventionnalisées comme *chengyu* (marquées en rouge).

關雎 *guān-jū*

Les mouettes

關關雎鳩、在河之洲。 *guānguān jūjiū, zài hé zhī zhōu*
À l'unisson crient les mouettes dans la rivière et sur les rocs !

窈窕淑女、君子好逑。 *yǎotiǎo shūnǚ, jūnzǐ hǎoqiú*
La fille pure fait retraite, compagne assortie du Seigneur !

參差荇菜、左右流之。 *cēncī xìngcài, zuǒyòu liú zhī*
Haute ou basse, la canillée : à gauche, à droite, cherchons-la !

窈窕淑女、寤寐求之。 *yǎotiǎo shūnǚ, wùmèi qiú zhī*
La fille pure fait retraite : de jour, de nuit, demandons-la !

求之不得、寤寐思服。 *qiú zhī bù dé, wùmèi sī fú*
Demandons-la !... Requête vaine !... de jour, de nuit nous y pensons !

悠哉悠哉、輾轉反側。 *yōuzāi yōuzāi, zhǎnzhuǎn fǎncè*
Ah ! quelle peine !... Ah ! quelle peine !... De-ci, de-là, nous nous tournons !...

參差荇菜、左右采之。 *cēncī xìngcài, zuǒyòu cǎi zhī*
Haute ou basse, la canillée : à gauche, à droite, prenons-la !

窈窕淑女、琴瑟友之。 *yǎotiǎo shūnǚ, qín-sè yǒu zhī*
La fille pure fait retraite : guitares, luths, accueillez-la !

參差荇菜、左右芼之。 *cēncī xìngcài, zuǒyòu mào zhī*
Haute ou basse, la canillée : à gauche, à droite, cueillons-la !

窈窕淑女、鍾鼓樂之。 *yǎotiǎo shūnǚ, zhōng-gǔ lè zhī*
La fille pure fait retraite : cloches et tambours, fêtez-la !

(《诗经·国风·周南·关雎》 *Classique des vers*, Partie I « Guofeng », Livre I “Zhounan”, Chant I ; traduction de Marcel Granet [1919/1982 : 111-112])

Concurremment à cette prosodie fondamentale, un grand nombre de *chengyu* fait état d'un « parallélisme » ou d'une « symétrie » : la séquence se découpe en deux parties dissyllabiques présentant une structure syntaxique interne identique, les deux volets entretenant entre eux un lien de synonymie (la symétrie servant alors de facteur d'insistance) ou d'antonymie ; en outre, dans un *chengyu* parallèle de forme ABCD, les caractères A et B peuvent être mis en correspondance sémantique avec C et D, respectivement — voir *supra* notre exemple [2] 破釜沉舟. Sabban associe cette prégnance du parallélisme à l'épanouissement dont il jouit dans la poésie chinoise, où il est instauré comme règle de versification dans diverses formes fixes comme le 律诗 *lǜshi* (voir François Cheng 1996) ou comme principe inhérent du style de prose dit 骈体文 *piantiwen*, à la différence que le parallélisme repérable dans les *chengyu* s'exprime

en interne, alors qu'il est primitivement externe (deux unités métriques successives) dans ces formes littéraires classiques. Plus largement, le lexicographe Wen Duanzheng (2006 : 69-71 ; 284sq), dans un élan de synthèse remarquable, affirme que la principale qualité des *chengyu*, qui les différencie des *yanyu*, *guanyongyu* et consorts, réside dans leur structure quadrisyllabique associée à une « bipartition [2-2] » (二二相承) (voir *infra*). Ce schéma binaire se retrouve largement dans les proverbes de nombreuses langues, où il est souvent renforcé par la rime ou d'autres jeux phoniques. Pour Anscombe (2003, 2005), structures rythmiques et rimiques sont des caractéristiques définitives des parémies. Selon lui (2005 : 27-28) et, plus modérément, Zumthor (1976), c'est même la prosodie et non la mémorisation qui jouerait un rôle primordial dans l'identification des proverbes par les sujets parlants. Les différences de densité considérables que nous avons constatées dans les dictionnaires de *chengyu* et les hésitations que les Chinois eux-mêmes manifestent pour qualifier de *chengyu* certaines séquences quadrisyllabiques — surtout celles présentant un parallélisme interne — nous semblent faire écho à ce phénomène. Par conséquent, la quadrisyllabité et le parallélisme, hérités de la rhétorique classique, constitueraient deux premiers puissants arguments pour classer les *chengyu* parmi les parémies.

En plus du schéma quaternaire et de l'éventuelle symétrie interne, de nombreux *chengyu*, à l'image des proverbes, peuvent contenir des morphèmes/lexèmes redoublés ou suivre des patrons formels récurrents (concept que l'on trouve par exemple chez Mejri 1997), proches de ce qu'Anscombe appelle des « matrices lexicales » :

Une matrice lexicale sera un schéma comportant des unités linguistiques fixes et des variables linguistiques, et tel que : a) les unités linguistiques fixes sont des éléments grammaticaux ; b) les variables linguistiques représentent des éléments lexicaux ; c) ce schéma est productif, du moins dans une certaine mesure ; d) les contraintes régissant l'instanciation des variables proviennent uniquement de la structure elle-même, et des relations préexistant entre les unités lexicales servant à cette instanciation. (Anscombe 2011 : 25)

Ainsi, notre exemple [3] 言而无信 donné *supra* s'intègre à la matrice A-B-而-ér-D, qui dénote ici un contraste. La pluralité et la productivité des patrons, étudiés en détail par Sabban (1980 : 20sq), ainsi que les possibilités d'effectuer des calques structurels ou des « démarquages » de *chengyu* existants pour en créer de nouveaux, voire des hapax (Sabban 1980 : 281-290), semblent confirmer la thèse parémique.

Au début de son étude, Sabban indique que la syntaxe interne des *chengyu* respecte les structures générales du chinois moderne, à savoir : [Sujet/Thème + Prédicat], [Déterminant + Déterminé], [Verbe + Complément valenciel] (en chinois, dans ces trois structures, le premier terme précède toujours le second), et [Coordination]

(Sabban 1980 : 11-14). Ce point va dans le sens d'Anscombe (2005 : 24-25 ; 2011), qui explique que les proverbes subissent la double contrainte de se conformer à des schémas rythmiques et de s'astreindre aux structures syntaxiques contemporaines de la langue.²⁵ Le fait que les *chengyu* soient restés figés dans un état ancien (comme le montre avec moult exemples et raffinements Ma Guofan [1978 : 34-38]) pourrait toutefois atténuer la valeur de ce dernier attribut.²⁶

Peut-être en raison de leur brièveté, les *chengyu* sont dénués de toute forme d'actualisation, c'est-à-dire de tout déictique ou de toute particule aspectuelle susceptible de planter le discours dans un repère spatiotemporel déterminé et de le lier à la situation d'énonciation. La présence de numéraux, pourtant courante dans les *chengyu*, ne constitue pas plus un marquage de référence, étant donné qu'ils ne dénotent aucune quantification, mais relèvent de procédés métonymiques ou synecdochiques (Sabban 1980 : 189sqq ; Nall 2009) — voir *supra* l'exemple [5] 七言八语. Les *chengyu* renvoient donc à une situation générique n'impliquant aucune occurrence d'individus ou d'éléments qui ne sont pas identifiés spécifiquement. Ils expriment un état des choses potentiel, indépendant des situations particulières. Cette non-actualisation, ce caractère gnomique des *chengyu* confine à la généralité, que Kleiber (1989) et Anscombe (1994) considèrent comme un trait définitionnel des parémies.

En lien avec cette généralité, une dernière propriété des *chengyu* se trouve dans leur potentiel argumentatif. Selon Nall, les contraintes rythmiques de ces phrasèmes sont en elles-mêmes porteuses d'une valeur rhétorique indéniable : en effet, par leur construction prosodique et mélodique « parfaite », leur équilibre structurel, leur éventuelle symétrie et leur caractère lapidaire, les *chengyu* gagneraient un air d'« autorité » et une charge « dogmatique » propre à convaincre l'auditeur (Nall 2009 : 11-16). Cette force discursive se retrouve dans un emploi de ces expressions que Sabban qualifie d'« épiphonémique », terme emprunté à Zumthor (1976) et à l'étude de Fontanier sur les figures de style, qui définit l'épiphonème comme une « réflexion vive et courte, [...] à l'occasion d'un récit ou d'un détail quelconque, mais qui s'en détache absolument par sa généralité [...], le précède, l'accompagne ou le suit, en se plaçant avant ou après une phrase, ou entre deux phrases » (Sabban 1980 : 257). Autrement dit, le *chengyu* peut annoncer, confirmer ou clore une « argumentation » ; en cela, il est redondant, puisqu'il n'avance aucun fait et se contente de corroborer un discours. Nous

²⁵ Anscombe (2005 : 25) évoque notamment le cas de *Qui vit par l'épée périra par l'épée*, qui, au XIII^e siècle, se présentait sous la forme *Qui de glaive vit, de glaive doit mourir*.

²⁶ Ajoutons toutefois que le même Ma Guofan (1978 : 135-144) présente des exemples d'évolution diachronique des *chengyu* tendant vers un rapprochement de la langue contemporaine (ou du moins d'une atténuation de l'archaïsme).

citons ci-dessous quelques exemples (tirés du roman 《金光大道》 *La Voie lumineuse* de 浩然 Hao Ran) que donne Sabban de ce phénomène (1980 : 259-260) :

- (7) 高大泉高兴的说：“说干就干吧，趁热打铁嘛。”
Gao Daquan dit gaiement : « Aussitôt dit aussitôt fait, battons le fer tant qu’il est chaud. »
- (8) “这样一办，省了钱，露了脸，遂了二林的心，也如了彩凤愿，两全其美，跑破了鞋难找的好事儿。”
« Si on fait comme ça, on économise de l’argent, en plus ça fait bien, ça convient à Erlin et cela répond aux désirs de Caifeng. Chacun y trouve son compte, on ne pouvait espérer mieux. »
“再说，过日子，要在囤尖上省，不能等着都看到了囤底再节俭。绳磨木断，水滴石穿。一天浪费一把粮食，一个月就得用斗量，一年呢，就是一个囤，一条大牲口的腿就算没影了。”
- (9) « Ce qu’on peut dire, c’est que dans la vie, il faut faire des économies ; on ne peut pas se mettre à économiser quand on voit le fond du tiroir. La corde qui frotte à la poulie finit par le rompre, l’eau qui dégoutte sur la pierre finit par y creuser une rigole. Si l’on gaspille chaque jour une poignée de riz, en un mois c’est un boisseau, en une année c’est un grenier plein, c’est comme si un beau bœuf de labour perdait l’une de ses pattes. »

Sabban met cet emploi particulier du *chengyu* en relation avec l’autonymie, la possibilité de faire saillir le caractère « citatif » de l’expression, par le biais de guillemets ou d’introducteurs à l’instar de 成语 / 俗语说 « comme le dit l’expression ». Ces faits tendent à montrer que, dans ces cas précis, les unités phraséologiques quadrisyllabiques du chinois apparaissant comme des « vérités » générales non universelles, mais unanimement intégrées par la communauté linguistique, ayant un caractère « sentencieux », évidentiel, et servant de marque d’inférence comme *topos* garant d’un raisonnement (selon la terminologie d’Anscombe 1993 : 105-106). Il n’est d’ailleurs pas rare que le *chengyu* fasse office de « slogan » :

- (10) 她控制不住自己，就把家里的卧室当成了公审大会的现场，有一次我清楚地听见母亲高亢愤怒的声音传到了窗外，余音袅袅，飘荡在夜空中，库文轩，坦白从宽，抗拒从严！（苏童，《河岸》，第38页）
... *tǎnbái-cóngkuān, kàngjù-cóngyán* !
{FRANC-CLAIR-APPLIQUER-LARGESSE}
{RÉSISTER-REJETER-APPLIQUER-SÉVÉRITÉ}
« Elle [ma mère] n’avait pu s’empêcher de transformer leur chambre en un lieu de procès public, et une fois je l’ai entendue clairement par la fenêtre crier au plus haut de sa voix, dans la nuit : “Ku Wenxuan, faute avouée à moitié pardonnée ! Faute niée doublement punie !” » (Su Tong, *La berge*, traduit par François Sastourné, pp. 65/66).

Toutes ces propriétés s'avèrent précisément celles des proverbes, dont il est bien connu qu'ils peuvent être employés comme « catalyseurs isotopiques » (Mejri 1997 : 569-570), comme arguments irréfutables car « doxaux » — préexistant au discours, parce qu'institutionnalisés (Schapira 1999 : 90-95) — venant étayer le discours.

De notre exposé il ressort que les *chengyu* répondent à bon nombre de qualités que les études phraséologiques occidentales attribuent aux parémies : généralité, indivision, structure rythmique, caractère sentencieux. Cette concordance n'est néanmoins pas parfaite : ainsi, si la quadrisyllabité est quasi généralisée, le parallélisme n'est pas systématique (en particulier pour les « para-*chengyu*); de même, l'emploi « épiphonémique » des *chengyu*, bien que d'un grand intérêt théorique et typologique, est somme toute marginale (regroupant emplois « épiphonémique » et « autonymique », Sabban [1980 : 209], indique qu'ils ne représentent ensemble que 6 % des occurrences dans son corpus); enfin, nous avons cité plus haut des auteurs comme Ma Guofan et Shi Shi qui mentionnaient clairement le caractère lexématique, et non phrastique, des *chengyu*.

Sur ce dernier point, il appert que, contrairement aux proverbes (Kleiber 1989, 2000), les *chengyu* fonctionnent clairement pour la plupart en tant que phrasèmes non propositionnels et sont rarement employés de manière isolée. Ainsi Sabban (1980 : 261) reconnaît-elle qu'il est même délicat d'identifier de manière certaine dans un corpus de *chengyu* des occurrences incontestables d'emplois « épiphonémiques », car il est très souvent possible d'expliquer l'isolement d'une locution quadrisyllabique par le grand usage que fait le chinois de la parataxe. Par ailleurs, les analyses statistiques montrent que les *chengyu*, nonobstant leur structure interne éventuellement phrastique ou leur comportement proverbial conditionnel, peuvent en fait occuper des fonctions syntaxiques extrêmement variables : actant (sujet, objet), prédicat, circonstant, complément déterminatif, complément de l'énonciation.

- (11) 向阳船队 **一年四季 [1]** 来往于金雀河上, 所以, 我和父亲的生活方式更加接近鱼类, 时而顺流而下, 时而逆流而上, 我们的世界是一条奔涌的河流, 狭窄而绵长, 一滴水机械地孕育另一滴水, 一秒钟沉闷地复制另一秒钟。河上十三年, 我经常在船队泊岸的时候回到岸上, 去做陆地的客人, 可是 **众所周知 [2]**, 我父亲从岸上消失很久了, 他以一种草率而固执的姿态, 一步一步地逃离岸上的世界, 他的逃逸相当成功, 河流隐匿了父亲, 也改变了父亲, 十三年以后, 我从父亲未老先衰的身体上发现了鱼类的某些特征。(苏童, 《河岸》, 第3页)

La flottille du Tournesol navigue **à longueur d'année [1]** sur la rivière des Moineaux et, du coup, notre mode de vie, à mon père et à moi, s'est rapproché de celui des poissons, tantôt voguant au fil de l'eau, tantôt remontant le courant. Notre monde est une rivière impétueuse, étroite et longue, dans laquelle chaque goutte d'eau engendre mécaniquement une

autre goutte d'eau, chaque seconde reproduit tristement une autre seconde. Pendant ces treize ans de rivière, je suis souvent revenu sur les berges comme visiteur, lors des escales, mais mon père, **comme chacun sait [2]**, a disparu de la terre ferme voilà très longtemps. Il s'est retiré du monde des berges pas à pas, à sa manière à la fois désinvolte et obstinée. Sa fuite a plutôt réussi : la rivière le cache, et elle l'a changé. Treize ans plus tard, je découvre sur son corps, épuisé avant l'âge, certains traits propres aux poissons. (Su Tong, *La berge*, pp. 9-10)

→ [1] Complément de phrase (circonstanciel); [2] Complément de l'énonciation

- (12) 更后来他漫游神逛，见水中繁星点点，一个大红月亮像一个金发婴儿跳出水面，水上乐声愈加响亮。循着乐声望去，见一艘巨大画舫，正从上游缓缓驶来。舱里灯火通明，一大群古装女子，在甲板上**轻歌曼舞 [1]**，鼓瑟吹笙。舱里十几位**衣冠楚楚 [2]**的男女，固定一张桌子，猜拳行令，喝**琼浆玉液 [3]**，嚼**山珍美味 [4]**。那些人吃相贪婪，男女都一样，时代不同了。张着血盆大口的女人吃个老母猪不抬头。丁钩儿看得眼都花了。画舫逼近，舫上人物，鼻眼可辨，口臭可闻。丁钩儿从中看到了许多熟悉的面孔，有金刚钻、女司机、余一尺、王局长、李书记……有一张脸甚至酷肖他自己。他的**亲朋好友 [5]**、情侣仇敌似乎都参加了这吃人的宴席。为什么说是吃人的宴席？因为那最后一道菜依然是一位端坐在镀金的大盘子里、流着油喷着香、脸上挂着迷人微笑的丰满男孩。（莫言，《酒国》，第308页）

- (13) Encore plus tard, il déambula comme un somnambule, les étoiles scintillaient sur le plan d'eau, une grosse lune rouge semblable à un bébé aux cheveux dorés en sortit, la musique résonnait de plus en plus fort. Il regarda dans sa direction. Un énorme bateau de plaisance décoré de peintures descendait lentement le fleuve. La cabine était tout illuminée, un groupe de femmes **chantaient et dansaient paisiblement [1]** sur le pont, accompagnées du son des tambours, des cithares et des orgues à bouche. Dans la cabine, une dizaine d'hommes et de femmes **tirés à quatre épingles [2]** entouraient une table, jouant à la mourre, buvant **toutes sortes de nectars [3]** et dégustant **des plats délicieux [4]**. Ils avaient l'air gloutons, les femmes comme les hommes, les temps avaient changé. Une femme ouvrait une grande bouche rouge sang pour engouler la nourriture sans lever la tête, telle une truie. Ding Gou'er regardait à s'en faire mal aux yeux. Le bateau s'approcha et les passagers étaient si près qu'il pouvait distinguer leurs yeux et leur nez et même sentir leur haleine. Parmi eux, Ding Gou'er repéra de nombreux visages familiers : Jin Gangzuan, la femme chauffeur, Yu Yichi, le chef de bureau Wang, le secrétaire Li..., il y en avait même un qui lui ressemblait étrangement. Ses **amis intimes [5]**, sa maîtresse et ses ennemis prenaient donc tous part à ces banquets cannibales. Pourquoi cannibales ? Parce que le dernier plat se composait d'un petit garçon bien dodu, au regard envoûtant, assis en tailleur sur un grand plat doré, dégoulinant d'huile et exhalant un parfum enivrant. (Mo Yan, *Le pays de l'alcool*, p. 445)

→ [1] Prédicat ; [2] Déterminant du nom ; [3] et [4] Objet direct ; [5] Sujet

Corolairement, il est même possible de considérer que les emplois « épiphonémiques » des *chengyu* relèvent davantage des liens forts existant entre certaines expressions idiomatiques verbales et les proverbes que d'un usage strictement séparé, de même que certaines locutions verbales du français comme *vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué* peuvent facilement devenir proverbes par l'adjonction de l'introducteur *il*

[ne] faut [pas] (Mejri 1997 : 552) — d'ailleurs, l'équivalent chinois 不要 + *chengyu* est aussi attesté. Nous détenons donc là un premier élément essentiel indiquant plutôt une appartenance des *chengyu* aux expressions idiomatiques.

Du fait de la contrainte impérieuse de restreindre la séquence à quatre syllabes, Sabban postule dans la construction des *chengyu* une série d'ajustements formels. En particulier, la structure quadrisyllabique implique l'emploi de morphèmes monosyllabiques souvent non libres dans la langue moderne et la non-verbalisation de bon nombre de liens syntaxiques (parataxe interne, absence des particules adjectivante 的 *de* et adverbialisante 地 *de*, etc.). Ce trait fait évidemment immanquablement penser à la syntaxe du chinois classique, comme l'ont du reste fait remarquer bon nombre de chercheurs chinois (parmi lesquels Ma Guofan 1978 : 31-38), mais Sabban reste prudente en affirmant ignorer s'il faut attribuer le dépouillement des *chengyu* à une contagion de la langue classique ou à un simple conditionnement structurel. Quoi qu'il en soit, ces réminiscences d'une syntaxe archaïque — ou, du moins, apparemment non contemporaine — apportent un démenti à la thèse parémique. En effet, Anscombe met régulièrement en exergue le fait que les parémies évoluent au fil du temps et subissent d'incessantes modifications tant sur le plan de la syntaxe que du lexique, pour contrer l'opacification lexicosémantique causée par les évolutions diachroniques (Anscombe 2003, 2005, 2011). Rien de tout cela dans les *chengyu* : si Ma Guofan présente certes plusieurs exemples de *chengyu* ayant changé de forme au cours du temps (1978 : 135-144), il est à l'inverse tout à fait aisé d'en trouver certains dont la forme n'a pas évolué depuis leur première attestation dans des écrits datant parfois du I^{er} millénaire avant notre ère!²⁷ Élément supplémentaire en faveur de la thèse du figement idiomatique : le fait que les *chengyu*, malgré une certaine flexibilité, restent particulièrement rétifs aux modifications structurelles communément convoquées pour l'analyse des phrasèmes dans les langues occidentales (passivation, extraction, détachement, mais aussi permutation) ; Meng Ji (2007b : 70), pourfendeuse de la théorie du figement à tout crin, attribue cette fixité au caractère non flexionnel du chinois, qui rend déjà caduques bon nombre de ces transformations, ainsi qu'à la charge esthétique et rhétorique du schéma quadrisyllabique, qui empêche toute modification qui viendrait bouleverser ce moule rythmique. Quoi qu'il en soit, une nouvelle fois, les *chengyu* s'éloignent des caractéristiques prototypiques des parémies.

²⁷ Autre exception apparente à cette fixation, citée par Sabban (1980 : 273-274) : la « simplification » que Mao Zedong a imposée dans ses écrits à certains *chengyu* en vue d'en faciliter la compréhension ; mais, de même que l'auteure française, nous remarquons qu'il s'agit là de « variantes » relevant de la didactique et de la rhétorique (et donc de l'esthétique) plutôt que d'« évolutions » à proprement parler, ces pieuses tentatives de vulgarisation semblant avoir été peu suivies par les lexicographes et les scripteurs contemporains.

Relativement à la sémantique des *chengyu*, nous avançons que la construction de l'interprétation dans ces séquences se rapproche davantage du « sens idiomatique » que du « sens proverbial », conformément aux définitions que Tamba (2011) prête à ces termes. Selon cette chercheuse, les expressions idiomatiques sont dotées d'un sens lexical certes parfois non compositionnel (Svensson [2004] dirait « opaque », par opposition à « transparent »), mais du moins analysable et motivable : autrement dit, chaque unité de l'expression comporte potentiellement plusieurs couches de sens ; au contraire, les parémies ont ceci de particulier que leur sens phrastique — celui de la proposition dans son ensemble, et non celui de chacun de ses éléments pris séparément —, toujours compositionnel, est inextricablement couplé à un sens formulaire conventionnel.²⁸ D'après nous, les patients efforts que déploie Sabban (1980) pour expliquer les processus sémantiques par lesquels on passe, dans les *chengyu*, du « sens littéral » au « sens fonctionnel », se fondant (sans les nommer) sur les concepts de compositionnalité, d'analysabilité et de motivation tels que distingués par Svensson (2004), tendent à conforter la tendance que, sémantiquement parlant, les *chengyu* se rapprochent davantage des expressions idiomatiques que des proverbes.

De ces quelques réflexions, il ressort donc que les *chengyu* s'apparentent aussi aux unités phraséologiques que la tradition francophone appelle « expressions idiomatiques », dans l'acception qu'en donne Bolly (quoique nous restons réservé quant au caractère catégoriel « verbal », voir plus loin notre discussion sur la nature et la fonction des *chengyu*) :

Les expressions idiomatiques sont des séquences polylexicales à contenu catégoriel verbal qui se caractérisent sémantiquement par leur non-compositionnalité, au moins partielle, qui peut être le résultat d'un procédé tropique (essentiellement la métaphore ou la métonymie). Elles se définissent syntaxiquement par un degré minimal de fixité et lexicalement par une fermeture, au moins partielle, des classes paradigmatiques. (Bolly 2011 : 43)

Toutefois, les *chengyu* possèdent également des attributs qui les singularisent tant par rapport aux parémies qu'aux expressions idiomatiques. L'une des plus importantes est que les *chengyu* présentent un caractère éminemment savant, ou du moins sont nettement perçus comme faisant partie des stratégies propres à la langue écrite — et ce, quand bien même un certain nombre d'entre eux sont couramment utilisés à l'oral. Comme le rappelle Stellard (2011 : 2-6), les *chengyu*, issus de la tradition de la koinè

²⁸ Pour illustrer ses dires, Tamba (2011) cite le proverbe *Petit à petit, l'oiseau fait son nid* = « À force de patience, on arrive au résultat espéré ». Dans cette parémie, les lexèmes *oiseau* et *nid* ne peuvent être reliés directement, même moyennant tropes, à des éléments uniques du sens formulaire ; le sens ne peut être atteint qu'en prenant le proverbe dans sa globalité, et non en analysant un à un chacun de ses éléments.

littéraire et faisant très régulièrement allusion à des légendes, à des mythes ou à des événements historiques (quand ils ne sont pas des citations directes d'œuvres classiques), jouissent d'un statut socioculturel tout à fait particulier, en ce sens que leur bon usage apparaît comme un signe patent d'érudition et d'éloquence.²⁹ Van Tien Nguyen (2006 : 177-179) rapproche à ce titre les *chengyu* des locutions latines employées en français, tout en reconnaissant les limites d'une telle comparaison (contrairement aux locutions latines, les *chengyu*, bien que de nature citative, sont des signes linguistiques à part entière du chinois moderne). Le caractère « soutenu » des *chengyu* se trouve renforcé par l'existence d'oppositions registrales avec d'autres phrasèmes plus oraux (Sabban 1979 : 38-39).

- (14) 孤掌难鸣 *gū-zhǎng-nán-míng*
 {SOLITAIRE-PAUME-DIFFICILE-RÉSONNER}
 一 个 巴 掌 拍 不 响
yí gè bāzhǎng pāi bù xiǎng
 [UNE CLF PAUME APPLAUDIR NON RÉSONNER]
 « Qui est sans appui est voué à l'échec »

d. Pour une troisième voie

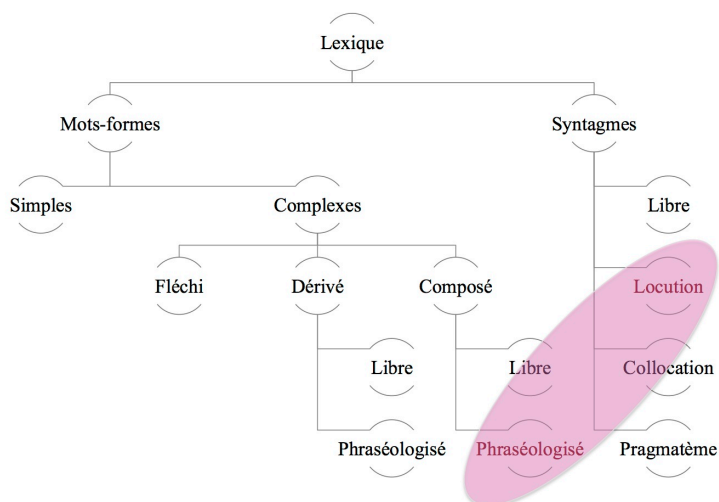
À travers notre étude, nous avons essayé de montrer que, comme la linguistique chinoise échoue souvent à rendre efficacement et complètement compte du particularisme des *chengyu*, les deux grandes catégories d'unités de la phraséologie occidentale et leurs critères définitoires restent également impuissants pour les décrire intégralement dans leur « hybridité ». Nous terminerons cependant notre exposé en évoquant brièvement quatre voies de recherche qui, selon nous, apparaissent prometteuses.

S'inscrivant dans la mouvance de la Théorie Sens-Texte développée prioritairement par Mel'čuk, Clas & Polguère (1995), Van Tien Nguyen (2006) discute des problèmes spécifiques que pose le lexique chinois pour l'élaboration d'un Dictionnaire explicatif et combinatoire, ou DEC. Identifiant comme principales difficultés la délimitation des classes lexicales et la différenciation des associations multimorphémiques libres et des combinaisons proprement phraséologiques, le chercheur canadien s'attaque notamment à l'épineuse question des *chengyu*. Après avoir appliqué sur ces expressions plusieurs tests syntaxiques conçus pour s'accorder théoriquement à n'importe quelle langue

²⁹ Nall (2009 : 9-10), citant Goddard (2005 : 212), indique qu'en thaï, en lao et en vietnamien, la maîtrise des unités phraséologiques quadrisyllabiques est aussi généralement considérée comme un facteur essentiel d'une communication efficace.

indépendamment de sa structure, Van Tien Nguyen arrive à la conclusion que les *chengyu* s'intègrent dans les catégories des « mots-formes complexes composés phraséologisés » et des « syntagmes-locutions ».

Figure 3 : Repérage des *chengyu* dans la nomenclature de la théorie Sens-Texte (d'après Van Tien Nguyen 2006)



L'auteur reconnaît toutefois lui-même que son étude est très loin d'atteindre l'exhaustivité — puisqu'il se cantonne à analyser trois *chengyu*, à savoir 骨瘦如柴 « être maigre comme un clou », 惊弓之鸟 « personne échaudée par une expérience antérieure » et 雨过天晴 « après la pluie, le beau temps » — et qu'elle pourrait largement être approfondie pour démêler l'écheveau morphosyntaxique que constituent ces phrasèmes.

Nous avons mentionné que plusieurs auteurs chinois soulignaient la valeur « affective » ou le caractère « vivant » des *chengyu*. Cette particularité peut nous amener à comparer ces séquences à ce que Schapira, dans son étude des « stéréotypes » du français — laquelle monographie a le mérite de sortir des sentiers battus de la phraséologie traditionnelle et de réenvisager les catégories traditionnelles sous un angle de vue tout à fait différent —, nomme « locutions syntagmatiques expressives » (Schapira 1999 : 19) :

Afin de préciser un peu plus les limites de la locution syntagmatique expressive, nous proposons de conjuguer trois critères de classement :

- le critère syntaxique : la locution expressive est un syntagme ou un segment de proposition à comportement morphologique et syntaxique normal ;
- le critère stylistique, tel qu'il est formulé par Rey dans la préface au *Dictionnaire des locutions et expressions*, comme un facteur de poids dans la délimitation de la locution stéréotypée. Celle-ci y est définie comme « [un énoncé impliquant] une rhétorique et une stylistique ; [supposant] le plus souvent le recours à une "figure", métaphore, métonymie, [...]

[évoquant] le sémantisme, avec des complexités, son jeu entre contenus originels et effets de sens [...] » ;

- le critère de l'expressivité : dans notre optique, la locution stéréotypée représente une alternative expressive pour un concept ou une notion pour lesquels il existe par ailleurs dans la langue une ou plusieurs expressions neutres.

Ce dernier critère permet la distinction avec des expressions résultant elles aussi de « figures », mais ayant acquis, dans le processus de figement, un statut non marqué.

Pour Schapira, les locutions syntagmatiques expressives représentent un « luxe du lexique », une « option stylistique », car elles existent en parallèle de formulations sémantiquement satisfaisantes plus directes et stylistiquement non marquées. L'auteure pointe le « paradoxe » de ces séquences figées : en tant que stéréotypes, elles sont précisément utilisées, par leur caractère patrimonial et consensuel, pour enrichir le discours et le rendre plus vivant, plus coloré, plus convaincant. Si l'on en croit les nombreux auteurs que nous avons cités (notamment Sabban 1980 : 125sq), les *chengyu* eux aussi regorgent de comparaisons (ils se rapprochent alors des « clichés » — voir *supra* notre exemple 4 多如牛毛) et de tropes qui, témoins d'une « doxa », d'associations d'idées stéréotypées, d'une conception du monde partagée, cherchent à remporter l'adhésion de l'interlocuteur. L'un des autres points forts de la typologie de Schapira réside dans le fait qu'elle n'entend pas à tout prix opposer expressions non compositionnelles/opaques et compositionnelles/transparentes : en effet, parmi ses locutions syntagmatiques expressives se côtoient des formules littérales (*sûr et certain*, *prendre ses désirs pour des réalités*), métaphoriques (*se tailler la part du lion*, *scier la branche sur laquelle on est assis*), allusives (*la mouche du coche*, *l'épée de Damoclès*) et clichés (*rouge comme une tomate*, *une réponse de Normand*). Cette formalisation, qui permettrait selon nous d'éviter les écueils de la contradiction et de la dispersion que l'on constate trop souvent dans les travaux sur les *chengyu*, mériterait donc d'être étudiée plus avant.

Du côté des auteurs chinois, parmi les théories du sortent du lot, nous évoquerons les recherches du lexicologue Wen Duanzheng, qui a tenté de synthétiser l'essence des *chengyu* sans en occulter la complexité morphologique, syntaxique et pragmatique. Entrepreneant de jeter les fondations d'une théorie des 语 *yu*, c'est-à-dire des séquences polylexicales *chengyu*, *yanyu*, *xiehouyu* et *guanyongyu* (toutes rassemblées sous le vocable 语汇 *yuhui*, « ensemble des phrasèmes » — en non « lexique » ou « vocabulaire », comme dans l'acception courante du terme³⁰), cet auteur observe

³⁰ L'auteur définit les *yu* de la manière suivante (2006 : 17) : « Unités linguistiques narratives constituées de mots et de syntagmes présentant une structure relativement figée et pouvant assurer des fonctions multiples » (“由词和词组合成的、结构相对固定的、具有多种功能的叙述性语言单位”). Par « fonctions multiples », il faut entendre les

d'abord la confusion généralisée qui règne dans la discipline et l'absence de diagnostics fiables permettant de discriminer efficacement les différents types de phrasèmes. Pour y remédier, il propose un modèle d'analyse en deux strates. La première est d'ordre sémantique : il s'agit de repérer le mode primordial d'accès au sens des *yu*. Inspiré par la philosophie du langage, Wen Duanzheng en distingue trois types possibles : le mode *interprétatif* (表述语), le mode *descriptif* (描述语) et le mode *incitatif* (引述语). Le mode interprétatif d'accès au sens, pour le lexicologue, consiste en l'expression de savoirs sur les objets concrets du monde ou d'expériences acquises à travers la pratique sociale. Cette expression peut être directe (littérale) ou indirecte (extension ou métaphore) et les savoirs véhiculés peuvent reposer tant sur les canaux sensoriels que sur le jugement logique. Le mode interprétatif caractérise les *yanyu*, phrasèmes qui se rapprochent le plus de nos proverbes. Les unités dites descriptives, comme leur nom l'indique, décrivent la forme, l'état, le comportement ou le mouvement des êtres et objets du monde. Leur sens ne renvoie donc pas à des connaissances sur le monde, mais à l'essence des objets, décrite en intension. Ce mode de signification appartient en propre, selon l'auteur, aux *guanyongyu*, qui se rapprochent le plus des expressions idiomatiques dans le sens de Bolly (2011 : 43 ; voir *supra*). Le dernier type de *yu*, dit incitatif, se caractérise par un schéma logique binaire « prologue-exégèse », où la deuxième partie, souvent tue en discours, explicite une première moitié purement allusive. Cette structure marque les expressions à double volet *xiehouyu*. Malgré la puissance de cette spécification sémantique des phrasèmes, Wen Duanzheng admet que ce premier critère échoue à singulariser les *chengyu* par rapport aux trois autres types de *yu* que sont les *yanyu*, les *guanyongyu* et les *xiehouyu*. En effet, il appert rapidement que les *chengyu* peuvent satisfaire à deux des modes de « narrativité » dégagés par l'auteur. D'une part, la majorité des *chengyu* visent à décrire les objets du monde, se rapprochant donc des *guanyongyu* ; un certain nombre d'entre eux, toutefois, véhiculent des connaissances, un savoir acquis et se confondent en cela avec les *yanyu*. De ces derniers, le chercheur donne notamment les exemples suivants :

- (15) 哀兵必胜 *āi-bīng-bì-shèng*
 {AFFLIGÉ-SOLDAT-NÉCESSAIREMMENT-VAINCRE}
 « Aux soldats endeuillés et indignés la victoire est assurée »

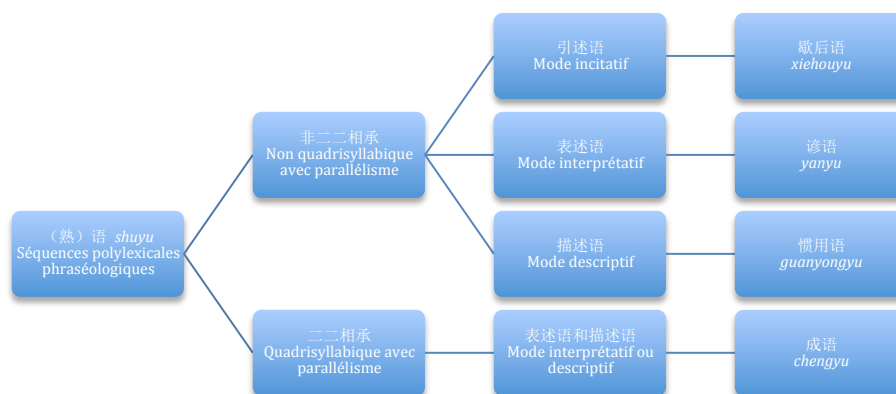
usages syntagmatique, phrastique et autonymique. Quant à l'emploi singulier de « narratif », il s'oppose pour Wen à « conceptuel », en ce sens que les *yu* ne renverraient pas en soi à des *concepts uniques*, mais auraient un *sens complexe et composite* auquel se grefferaient *connotations* et *affect*. D'une certaine manière, cette opposition entre « narrativité » et « conceptualisme » rejoint la distinction traditionnelle en philosophie de la signification entre fonction expressive (rapport des mots aux idées) et fonction représentative (rapport des mots aux choses, au réel) du langage.

- (16) 不平则鸣 *bù-píng-zé-míng*
 {NON-JUSTE-ALORS-CRI}
 « L'injustice fait pousser des cris de révolte »
- (17) 寡不敌众 *guǎ-bù-dí-zhòng*
 {PEU-NON-RIVALISER-NOMBREUX}
 « Une minorité ne peut faire face à un ennemi supérieur en nombre »
- (18) 久病成医 *jiǔ-bìng-chéng-yī*
 {LONGTEMPS-MALADE-DEVENIR-MÉDECIN}
 « Le médecin apprend beaucoup d'une longue maladie »
- (19) 福无双至 *fú-wú-shuāng-zhì*
 {BONHEUR-NON-PAIRE-ARRIVER}
 « La bonne fortune ne se rencontre qu'une fois »
- (20) 众志成城 *zhòng-zhì-chéng-chéng*
 {NOMBREUX-VOLONTÉ-DEVENIR-REMPART}
 « L'union fait la force »

Puisqu'à priori le critère sémantique ne suffit pas pour départager efficacement les différents types de *yu* et en particulier pour cerner définitivement la nature des *chengyu*, Wen Duanzheng propose une seconde strate d'analyse, d'ordre structurel et poétique. Aussi l'auteur élève-t-il le quadrisyllabisme comme caractéristique fondamentale des *chengyu*. Cette affirmation ne signifie cependant pas que tous les phrasèmes quadrisyllabiques du chinois sont à ranger dans les *chengyu* : des expressions comme 唱 | 对台戏 « prendre le contrepied, entrer en rivalité », 喝 | 西北风 « mourir de faim, n'avoir rien à se mettre sous la dent » ou 戴 | 高帽子 « être l'objet de flatteries, se faire passer de la pommade » sont typiquement recensés parmi les *guanyongyu*. Comment alors discriminer les différents phrasèmes quadrisyllabiques ? La réponse tient dans l'organisation syntactico-rythmique interne des unités. Wen Duanzheng avance en effet que les *chengyu* présentent systématiquement une forme de « parallélisme », qui se manifeste par une division symétrique en deux parties (二二相承 « bipartition [2-2] »). Typiquement, ce « parallélisme » s'exprime également par la répétition d'une même structure ([Sujet-Prédicat], [Déterminant-Déterminé], etc.) de part et d'autre de la césure, mais il peut aussi totalement faire fi de la syntaxe et se borner à une simple scansion conventionnelle, comme c'est régulièrement le cas dans les « para-*chengyu* ». Ce dernier point permet d'exclure les *guanyongyu* et les *yanyu* à base quadrisyllabique, qui suivent d'autres schémas rythmiques ([1-3], comme les trois exemples cités ci-dessus, ou [3-1], comme le *yanyu* 当局者 | 迷、旁观者 | 清 « Nul n'est bon juge dans sa propre cause »). À partir de là, le *chengyu* acquiert une définition précise et sans

équivoque : « séquence polylexicale descriptive ou interprétative suivant un rythme quaternaire et divisé en deux hémistiches ». ³¹ Cette singularisation présente l'avantage, selon l'auteur, de réconcilier analyse scientifique et intuition du locuteur profane. Elle permet, en outre, de dépasser la tentation fallacieuse de faire entrer les *chengyu* dans les catégories fermées des « parémies » ou des « expressions idiomatiques » en tenant compte de la multiplicité de leurs usages discursifs. On notera notamment la pleine intégration du caractère potentiellement « épiphonémique » des *chengyu*, qui ne serait rendu possible que si l'expression répond au mode interprétatif de la signification. On trouvera matérialisée en Figure 4 la nomenclature des phrasèmes établie par Wen Duanzheng.

Figure 4 : Classification des phrasèmes du chinois (adapté de Wen Duanzheng 2006 : 71)



Remarquons toutefois que, dans ce dessin, Wen Duanzheng, à rebours de son argumentation, semble quelque peu inféoder le critère sémantique à la structure formelle, ce qui, malgré tous les éclairages qu'offre le lexicologue, nous inciterait à regarder sa typologie controversée avec davantage de précaution.

L'une des critiques que nous avons formulées à l'encontre de certains théoriciens (surtout chinois, mais aussi Sabban) résidait dans le fait qu'ils tentaient à tout prix de réduire les *chengyu* à une classe de mots qui serait censée expliquer la multiplicité des usages de ces unités phraséologiques. Si, en effet, la délimitation des natures grammaticales en chinois repose lourdement sur les comportements syntaxiques, nous avons dénoncé la tendance de vouloir lier inextricablement structure interne et emploi global des *chengyu*. Viendrait-il à l'idée de linguistes francophones d'analyser le fonctionnement syntaxique de composés comme *le qu'en-dira-t-on*, ou à *la va-comme-je-te-pousse*, voire *pèse-personne* ou *gorge-de-pigeon* en fonction de leur construction interne ? Ce départ entre les schémas morphosyntaxiques internes des *chengyu*,

³¹ “ [成语被定义为] ‘二二相承’ 的描述语和表述语。” (Wen Duanzheng 2006 : 70)

multiples (nous avons cité plus haut Sabban [1980 : 11-14], qui identifiait quatre patrons relationnels : {Sujet/Thème-Prédicat}, {Déterminant-Déterminé}, {Verbe-Complément} et {Coordination} et ce, sans compter l'éventuel parallélisme interne et autres matrices lexicales récurrentes) et la diversité de leurs usages syntaxiques (actant, prédicat, déterminatif, complément d'énonciation, etc.) nous encourage à envisager différemment la lexicologie et la grammaire du chinois. Dans cette optique, nous trouvons un éclairage dans les essais déployés par Van Raemdonck et coll. (2011) pour rénover un discours grammatical du français de plus en plus engoncé dans son carcan prescriptif. Dans leur tentative de séparer nettement (sans en occulter les relations d'isomorphie) classes de mots et analyse syntaxiques tout en remplaçant celle-ci dans le cadre d'une théorie de l'énonciation, ces chercheurs tiennent que :

La phrase n'est pas qu'une suite linéaire de mots, elle n'est pas le résultat de la juxtaposition linéaire de mots pris chaque fois isolément. Elle est le produit d'une mécanique d'intégration qui met en relation des structures intégratives intermédiaires de différents types, pourvus chacun d'une organisation interne spécifique. (Van Raemdonck et coll. 2011 : 192)

Le français compte quatre « structures intégratives » : phrase simple, sous-phrase, groupe prédicatif second et groupe déterminatif, auxquelles s'ajouterait une cinquième, marqueur de la complexité d'énonciation, la structure Θ ou discours re-produit :

Le discours re-produit est une structure intégrative constituée d'une séquence de discours direct intégrée syntaxiquement, telle que supposément ou prétendument prononcée, c'est-à-dire sans réajustements formels, dans la position fonctionnelle d'un terme normal de phrase. Cette structure de discours cité est considérée comme possédant au départ un énonciateur propre, différent de l'énonciateur du propos qui l'inclut. Cependant, l'intégration par l'énonciateur principal de ce discours re-produit dans son propre énoncé change la donne. L'énonciateur principal phagocyte le discours d'autrui et endosse seul dès lors la responsabilité de l'énonciation globale. (Van Raemdonck et coll. 2011 : 211)

À notre estime, cette nouvelle terminologie pourrait grandement contribuer à mieux cerner l'essence des *chengyu*. En effet, à l'instar du groupe déterminatif, de la sous-phrase, du groupe prédicatif second ou du discours re-produit, nos unités phraséologiques peuvent occuper n'importe quelle position fonctionnelle, que ce soit constituant de phrase ou déterminant de l'énonciation. Nous pourrions donc affirmer que les *chengyu* représentent un type de structure intégrative qui serait propre au chinois.

Si nous avançons plus loin, le lecteur aura saisi de toutes nos réflexions phraséologiques que l'une des caractéristiques majeures des *chengyu* réside dans leur *conventionnalité*, qui se déclinait chez Ma Guofan dans les trois critères de la

réurrence, de l'historicité et de l'« idiomaticité ». De manière plus générale — et nous revenons là en quelque sorte à Schapira —, l'on pourrait en fait soutenir que ces séquences polylexicales, faisant partie d'un stock d'expressions toutes faites issues originellement de la langue littéraire dans lequel le locuteur-scripteur puise pour assaisonner son discours, possèdent un caractère profondément *citatif* : partie intégrante du patrimoine mémoriel des sinophones, elles incarnent une sorte de « voix de la tradition » (image sur laquelle insistent tant les linguistes-philologues qui s'attachent à en retracer absolument leur étymologie), que l'on invoquerait pour l'intégrer dans sa propre énonciation. Cet ancrage culturel des *chengyu*, formules tant répétées qu'elles en deviennent presque des clichés, explique aussi leur valeur gnomique et leur force proverbiale, quand bien même ils ne sont qu'exceptionnellement utilisées comme phrases autonomes. En quelque sorte, on pourrait presque affirmer que les emplois autonymique et « épiphonémique » des *chengyu*, malgré leur effective marginalité, en sont les plus emblématiques.

3. Récapitulatif

L'aperçu que nous avons donné de l'histoire de la recherche sur les *chengyu* et des différentes définitions linguistiques qui y ont été apportées a révélé, nous l'espérons, que ce fait phraséologique du chinois mandarin, tout « caractéristique » et « typique » pourrait-on le qualifier, n'en reste pas moins une catégorie fuyante qui se dérobe à toute analyse un peu plus approfondie. Cependant, malgré l'absence de consensus qui règne en la matière, nous pensons être en mesure de dresser une liste de particularités générales ou, dirons-nous, « archétypales », qui seraient propres à susciter une réflexion traductologique et sur lesquels nous nous appuierons en particulier dans les parties suivantes consacrées à la critique de la traduction des *chengyu* :

- Les *chengyu*, « voix de la tradition », sont des phrasèmes fortement **conventionnalisés** et répondent à un mode d'interprétation **citatif**. Très fréquemment (mais non obligatoirement), ils condensent un événement historique ou une légende populaire ou résumant/citent directement des textes anciens ; ils introduisent de la sorte des **connotations** spécifiques et constituent un éminent ressort d'**intertextualité**.
- Les *chengyu*, rétifs à toute classification dans une nature, ont la capacité d'occuper une **multiplicité de positions fonctionnelles**, que ce soit au sein de la phrase ou

comme déterminant de l'énonciation ; les emplois proverbiaux comme phrases autonomes, bien que rares, sont attestés.

- Prenant leur source dans la langue classique, les *chengyu* s'inscrivent dans un **registre élevé et formel** et s'emploient préférentiellement dans un discours écrit, littéraire sinon savant.
- L'immense majorité des *chengyu* (Rocher & Chen [2015 : 4] avancent un chiffre supérieur à 95 %) présentent une scansion quadrisyllabique et répondent souvent à un schéma de bipartition phonologique et syntaxique [2-2]. Plus largement, ils possèdent une **structure rythmique distinctive** qui s'ancre dans la poésie chinoise. Ce trait prosodique se manifeste particulièrement dans les suites de *chengyu*.
- Ces unités sont caractérisées par un certain degré de **figement**, qui se manifeste sur les plans syntaxique (blocage des propriétés transformationnelles et ordre des constituants généralement inaltérable), sémantique (non-compositionnalité au moins pour une partie d'entre eux) et lexical (restriction paradigmatique). Nonobstant les variations idiosyncrasiques, ils se situent plutôt au sommet du continuum des contraintes qui pèsent sur tous les phrasèmes du chinois mandarin.
- La nature intrinsèquement figée (dans tous les sens du terme) des *chengyu* implique inmanquablement la possibilité du **défigement** et, ce faisant, celle de faire l'objet de jeux de mots, manipulations dialogiques et autres transmutations ponctuelles.

Nous proposons donc de donner aux *chengyu* la définition pratique suivante — qui ne se veut pas intangible :

Les *chengyu* sont des structures intégratives du chinois mandarin, pouvant, contrairement aux autres phrasèmes de la langue, occuper n'importe quelle position fonctionnelle. Inscrites dans le patrimoine mémoriel des locuteurs et comportant fréquemment un fort contenu allusif, ces expressions originellement de registre élevé ou formel sont fortement conventionnalisées et présentent un éminent caractère citatif. Elles ont pour autres spécificités d'être relativement figées (fixité syntaxique, blocage lexical et éventuelle non-compositionnalité) et de suivre dans une écrasante majorité des cas un rythme quaternaire.

DEUXIÈME PARTIE :

PERSPECTIVES TRADUCTOLOGIQUES DES *CHENGYU* — AVANT-PROPOS THÉORIQUE

Après avoir délimité l'objet de notre recherche dans le vaste champ phraséologique du chinois mandarin et en avoir pointé les caractéristiques les plus saillantes présentant un intérêt traductologique, nous proposerons dans cette seconde partie un cadre pour la critique de la traduction des *chengyu* destiné à évaluer de la manière la moins subjective possible la transposition de ces séquences en langue française.

Dans un premier temps, en guise d'introduction, nous dresserons un aperçu des modèles de critique des traductions en Occident et en Chine et viserons à en expliquer les points forts et les faiblesses. Nous nous attarderons en particulier sur les travaux de Hewson (2011), sur lesquels nous nous sommes très largement fondé dans la présente thèse. Nous aborderons ensuite la question méthodologique en détaillant notamment notre corpus d'étude, les raisons qui ont motivé notre choix d'œuvres ainsi que les considérations qui ont dirigé l'extraction des *chengyu* dans les romans retenus.

1. Courte histoire de la critique des traductions

a. La tradition occidentale³²

La traduction, en particulier littéraire, a de tout temps éveillé les suspensions. À mi-chemin entre la création et l'imitation pure et simple (les positions des intellectuels qui ont réfléchi sur la question ayant vacillé d'un côté ou de l'autre tout au long de l'histoire), l'entreprise traductive appelle inexorablement au commentaire, à l'analyse, à l'exégèse — toutes activités potentiellement fécondes pour le métier et pour la discipline. Du moins, en théorie. Si l'on examine, comme le fait Venuti dans ses diatribes anti-establishment (1998, 2008), la manière dont sont jugées les traductions littéraires par les critiques ou les journalistes, que ce soit dans les revues spécialisées ou les magazines grand public, le constat apparaît en fait rapidement affligeant : quand la qualité de « traduction » n'est pas tout bonnement ignorée, les avis manquent en effet majoritairement de finesse, allant — rarement — de l'éloge dithyrambique à — beaucoup plus régulièrement — la réprobation sans appel. Dans tous les cas, quand bien

³² Ce chapitre reprend dans une large mesure, mais sans s'y limiter, l'état de l'art dressé par Hewson dans son introduction (2011 : 1-15).

même une œuvre est citée comme traduction, il semble que les critiques ne prennent guère la peine de s'en référer aux originaux en langue étrangère (si tant est qu'ils sachent les lire). À fortiori pour un idiome lointain et exotique, comme le chinois.

Pendant longtemps, la situation ne s'avéra guère meilleure chez les traductologues. La stricte analyse linguistique, promulguée par Vinay et Darbelnet, apparaît aujourd'hui largement réductrice et dépassée. L'idée sous-jacente, remontant à la tradition judéo-chrétienne et à la philosophie platonicienne et qui a longuement eu cours chez les pionniers — que ce soit chez un cibliste communisant comme Mounin ou chez un sourcier farouche comme Berman —, que la traduction ne peut que déformer et amputer définitivement le message contenu dans l'original, a inévitablement conduit bon nombre de spécialistes à émettre de solides réserves sur le fondement même d'une critique qui lui soit spécifiquement consacrée. L'herméneutique d'un Steiner ou la théorie de l'effet équivalent d'un Nida écartaient d'emblée l'existence de normes ou de principes généraux pour l'appréciation des traductions. Les approches reposant sur l'analyse littéraire, qu'elles s'inscrivent dans une visée postmoderniste, déconstructiviste ou téléologique, annihilèrent globalement toute possibilité de critique. La conception, en soi plus positive, d'une traduction comme *création* d'un message dérivé d'un original (et non plus comme simple *transposition* ou *imitation*) adoptée par les tenants de la traductologie descriptive comme Toury (1995/2012), qui désacralisa la source pour envisager le texte cible dans son unicité, ne profita pas vraiment davantage à l'œuvre critique, puisqu'elle prône *in fine* un abandon de la comparaison avec le texte premier.

Conscients qu'une telle situation ne peut que nuire à la reconnaissance des professionnels et à la visibilité et la crédibilité de la discipline, les traductologues de diverses obédiences (en ce compris Berman et, à la suite de Toury, certains théoriciens des « Descriptive Translation Studies ») ont tenu à se repencher sur la question de l'appréciation des traductions pour y apporter une scientificité qui jusque-là faisait défaut.

i. Les approches fonctionnelles

(1) Katharina Reiß

Le premier essai spécifiquement dédié à la critique des traductions que l'on peut identifier sans conteste est certainement celui de Katharina Reiß, avec sa monographie *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* (en français, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, 1971/2002). Dénonçant, comme nous venons

de le faire, les apories et les imprécisions des prétendues critiques de même que le défaitisme des traductologues — lesquels, il est vrai, étaient encore peu nombreux à l'époque et bataillaient dur pour la reconnaissance de leur discipline —, la chercheuse allemande innove en proposant un triple axe d'analyse.

S'inspirant des fonctions du langage discernées par le psychologue et philosophe Karl Bühler, Reiß élabore d'abord une typologie des textes qui, selon elle, permettrait de mieux cerner les stratégies de traduction optimales qu'il faudrait vérifier dans le cadre d'une critique digne de ce nom. Aussi distingue-t-elle quatre grands types de textes :

- les textes informatifs, qui servent à transmettre un contenu ;
- les textes expressifs, dont la composante essentielle est la forme linguistique ;
- les textes incitatifs, qui répondent à une fonction d'appel, à un objectif spécifique ;
- et enfin les textes scripto-sonores, inscrits sur un support non linguistique.

Bien qu'elle reconnaisse qu'il existe une infinité de genres hybrides possibles, Reiß soutient que la très grande majorité des textes comprennent une fonction dominante qui conditionnerait les choix de traduction à opérer ; le travail de critique consisterait donc à vérifier si les solutions trouvées par le traducteur correspondent bien au type en présence. Le Tableau 1 ci-dessous résume la nomenclature de Reiß et les méthodes de traduction *ad hoc* qu'elle recommande.

Tableau 1 : Typologie des textes de Reiß
(adapté à partir de Reiß [1971/2002 : 43] et de Munday [2012 : 112])

Type de textes	<i>Informatif</i>	<i>Expressif</i>	<i>Incitatif</i>	<i>Scripto-sonore</i>
Fonction du langage	Représentation	Expression	Appel	
Dimension de la langue	Logique	Esthétique	Dialogique	
Dominante	Contenu	Forme	Intention	Multimédia
Critère d'évaluation	Invariance du contenu référentiel	Analogie de la forme esthétique et stylistique	Effet désiré	Conservation de la complémentarité entre verbal et non-verbal
Approche de traduction	Orientation vers la langue cible Prose ordinaire, éventuellement avec explicitation	Orientation vers la langue source Identification et adoption du point de vue de l'auteur original	Orientation vers la langue cible Adaptation et création d'un effet équivalent	

Cette typologie de textes et ses implications traductives furent reprises en grande partie par les tenants de l'approche fonctionnaliste et de son extension, la théorie dite du *skopos*, dont Reiß fut l'une des instigatrices avec Vermeer (Reiß & Vermeer 1984-1991/2013). Cette dernière conceptualisation s'éloigne néanmoins des travaux de la

chercheuse en ceci qu'elle reconnaît explicitement que le texte dans la langue cible ne doit pas appartenir nécessairement au même type de texte que dans la langue de départ, présumé qui implique que l'important pour le traducteur réside avant tout à tenir compte de la situation de communication en langue cible. Reiß, de son côté, continue à adopter une approche plus rigide en présumant prioritairement une concordance dans la fonction et le public des textes de départ et d'arrivée et en reléguant comme « adaptations » et « cas particuliers » les possibles divergences.

Le deuxième axe d'analyse envisagé par Reiß se rapporte aux « instructions intralinguistiques » : après avoir évalué la pertinence de la stratégie globale du traducteur, le critique passe en revue chaque unité de traduction en langue source et examine les équivalents recensés dans la version cible pour en vérifier l'adéquation. Les instructions explorées touchent la sémantique, le lexique, la grammaire et la stylistique. Le problème soulevé par cette deuxième approche réside dans le fait que Reiß, même si elle ne le formule pas directement de la sorte, tend à penser qu'il existerait une solution « optimale » quasi unique ; ce défaut est évidemment lié au concept d'équivalence, qui, par son inconsistance (équivalence à quoi ?), suscite en lui-même de nombreuses interrogations. Le dernier champ d'analyse que convoque Reiß concerne les déterminants extralinguistiques, c'est-à-dire les circonstances contextuelles et spatiotemporelles qui infléchissent le choix des moyens expressifs retenus pour la communication. Il s'agit donc d'un traitement pragmatique. Les déterminants examinés par la chercheuse à cet égard comportent les références à la microsituation, à la matière abordée, au temps, au lieu et au récepteur, la marque du sujet parlant et les implications d'ordre affectif.

Si l'on voulait résumer l'approche fonctionnaliste de Reiß, outre sa préférence pour une adéquation parfaite des finalités communicationnelles entre les textes sources et cibles, nous pointerions également (comme d'ailleurs l'auteure elle-même) le problème de la subjectivité du processus herméneutique, qui n'est pas intégré directement dans le modèle de critique présenté et pour lequel il n'est pas proposé de réelles solutions.

(2) Juliane House

Publié six ans après l'essai de Reiß, l'ouvrage de Juliane House *A Model for Translation Quality Assessment* (House 1977), depuis réédité et remanié sous le titre *Translation Quality Assessment: A Model Revisited* (1997), entend prioritairement affiner et amender le modèle de sa compatriote. Parcourant d'abord les voies et les méthodes alors déployées pour procéder à la critique de traductions, House dénonce le

manque de systématique et d'objectivité des mentalistes et l'échec de la théorie de la réception, que ce soit les « behavioristes » tels que Nida (et son concept d'équivalence dynamique ou équivalence de l'effet) que les « fonctionnalistes » comme Reiß. S'opposant à la fois à l'idée de cette dernière d'allier fonctions linguistique et littéraire et à la propension des partisans de la théorie du *skopos* à négliger le texte source, House élabore une méthodologie d'inspiration essentiellement linguistique faisant appel à une large gamme d'approches différentes (grammaire, sémantique structurale, rhétorique et stylistique, actes de parole et pragmatique, analyse du discours, etc.), seule propre, selon à elle, à évaluer efficacement la réussite de traductions, car tenant compte de tous les facteurs en jeu dans un processus complexe. Sa principale source conceptuelle se trouve dans la typologie de Halliday, qui distingue les fonctions idéationnelle, interpersonnelle et textuelle. De la linguistique sémantique fonctionnelle, House retient la notion de « genre textuel » (*Genre*) ainsi que l'opposition entre les trois éléments de la « situation » pragmatique (*Register*) :

- le « champ » (*Field*), qui touche l'activité de communication, en ce compris le contenu du texte ;
- la « teneur » (*Tenor*), qui inclut les actants du discours, leurs relations interpersonnelles et leur attitude sociale ;
- le « mode » (*Mode*), soit le canal de communication (écrit/oral, etc.), de même que le degré de participation entre les actants.

Sur ce fondement théorique, House détaille la procédure à suivre pour évaluer une traduction. En premier lieu, il faut produire un profil de la situation de communication en langue source, ainsi que décrire le genre du texte en présence. Ces deux éléments pris ensemble permettent d'établir la fonction jouée par le texte original, notamment l'information qui y est véhiculée (fonction idéationnelle) et la relation entre les actants (fonction interpersonnelle). La même analyse est ensuite menée pour le texte cible, puis une comparaison est établie entre les deux profils. Un compte rendu est alors dressé, où les erreurs « cachées » (*covertly erroneous errors*), qui relèvent des différences de genre et de situation, sont distinguées des erreurs « apparentes » (*overtly erroneous errors*), qui comprennent les faux sens/contresens et les contraventions aux systèmes grammatical et lexical de la langue cible. Le rapport de qualité permet enfin de classer la traduction dans l'une de deux catégories : déguisée ou non déguisée. Une traduction est « non déguisée » (*overt translation*) s'il « apparaît “clairement” que les destinataires

du texte traduit ne sont pas directement visés»³³, c'est-à-dire si elle ne prétend pas se substituer à l'original et qu'elle possède une fonction de second niveau, car le message qu'elle contient n'est originairement pas conçu pour s'adresser au public de la langue cible ; autrement dit, la traduction non déguisée est une traduction se prétendant comme elle. À l'inverse, une traduction « déguisée » (*covert translation*) « bénéficie du même statut dans la culture cible que le texte source »³⁴, ce qui signifie qu'elle ne se présente pas comme une traduction, mais comme un texte original directement adressé au public cible. Pour réaliser cette illusion, le traducteur doit passer le texte source au travers d'un « filtre culturel » (*cultural filter*) en modifiant les éléments culturels propres à la langue de départ pour les acclimater aux lecteurs finaux.

Si le modèle proposé par House entend certes augmenter l'acuité de l'analyse, la procédure appliquée s'avère par trop complexe pour être exploitée avec fruit sur des textes de grande envergure, en particulier ceux de nature protéiforme comme en littérature. L'examen linguistique qui est mené sur les textes fait par ailleurs totalement abstraction de la subjectivité du critique. Finalement, malgré ses précautions, l'auteure, en reprenant le concept éculé d'équivalence et en souhaitant élaborer une typologie fonctionnelle des traductions — quand bien même elle ne serait plus fondée sur les fonctions du langage à proprement parler, mais sur les fonctions textuelles —, ne s'éloigne pas tant de Reiß et tombe dans la même tentation dichotomique que sa prédécesseuse sans percevoir l'extrême variabilité des situations de traduction.

(3) Christiane Nord

Disciple de Reiß et membre influente de la théorie du *skopos*, Christiane Nord met régulièrement en avant les avantages didactiques de l'approche fonctionnaliste de la traduction. Dans son ouvrage majeur, publié en anglais en 1997, *Translating as a Purposeful Activity — Functionalist Approaches Explained* [en français : *La traduction : une activité ciblée — Introduction aux approches fonctionnalistes*, 2008], la chercheuse allemande, après avoir brossé à larges traits les aspects fondamentaux de son école de pensée (*skopos* et théorie de l'agir), entreprend de décrire les possibles applications du fonctionnalisme dans la formation des praticiens. Pour ce faire, elle reprend à son compte le classement des fonctions du langage que Reiß avait emprunté à Bühler pour en élaborer une typologie des textes, en y adjoignant une quatrième

³³ 'An overt translation is one in which the addressees of the translated text are quite "overtly" not being directly addressed.' (House 1997 : 66)

³⁴ 'A covert translation is a translation which enjoys the status of an original source text in the target culture.' (House 1997 : 69)

fonction, la phatique, tirée de Jakobson. Mentionnant et rejetant en partie le modèle critique de son maître, en particulier sa tendance à vouloir prioritairement faire correspondre les fonctions communicatives des textes source et cible, Nord identifie deux types fondamentaux de processus de traduction (Nord 1997/2008 : 64) :

- la forme documentaire, où le texte cible témoigne de l'interaction communicative entre un émetteur de culture source et un public de culture source au moyen du texte source ; et
- la forme instrumentale, où le texte cible doit permettre une nouvelle interaction communicative entre l'émetteur de culture source et le lecteur de culture cible en prenant le texte source comme point de départ.

Affinant ensuite sa typologie, Nord indique les différents atours que peuvent revêtir ces deux modes de traduction. La classification qu'elle propose est détaillée dans les Tableaux 2 et 3.

Tableau 2 : Types de traduction documentaire, d'après Nord (1997/2008 : 65)

Fonction de la traduction	Document d'une interaction communicative dans la culture source, à l'intention de lecteurs de la culture cible			
Fonction du texte cible	Fonction métatextuelle			
Type de traduction	TRADUCTION DOCUMENTAIRE			
Forme de traduction	Traduction interlinéaire	Traduction littérale	Traduction philologique	Traduction exotisante
Finalité de la traduction	Reproduction du système de la langue source	Reproduction des formes de la langue source	Reproduction des formes et du contenu du texte	Reproduction des formes, du contenu et de la situation du texte source
Ancrage du processus de traduction	Structures lexicales et syntaxiques de la langue source	Unités lexicales du texte source	Unités syntaxiques du texte source	Unités textuelles du texte source
Exemples	Linguistique comparative	Citations dans des textes journalistiques	Ouvrages, grecs et latins	Prose littéraire contemporaine

Tableau 3 : Types de traduction instrumentale, d'après Nord (1997/2008 : 68)

Fonction de la traduction	Instrument visant une interaction communicative en culture cible, basée sur une interaction communicative en culture source		
Fonction du texte cible	Fonction référentielle/expressive/appellative/phatique et diverses sous-fonctions		
Type de traduction	TRADUCTION INSTRUMENTALE		
Forme de traduction	Traduction équifonctionnelle	Traduction hétérofonctionnelle	Traduction homologue
Finalité de la traduction	Remplir les fonctions du texte source pour le lecteur cible	Remplir des fonctions similaires à celle du texte source	Produire un effet homologue à celui du texte source

Ancrage du processus de traduction	Unités fonctionnelles du texte source	Fonctions transférables du texte source	Degré d'originalité du texte source
Exemples	Mode d'emploi	<i>Les voyages de Gulliver</i> traduit pour un public d'enfants	La poésie traduite par un poète

Comme deuxième élément susceptible d'aider les apprenants à se familiariser avec les techniques traductionnelles, l'auteure invoque le concept de « normes de traduction » développé par le courant descriptif (Toury 1995/2012 ; Chesterman 1997) ; l'on peut également rapprocher partiellement ce passage à l'importance accordée par Reiß aux instructions intralinguistiques et aux déterminants extralinguistiques. Nord reconnaît plusieurs classes de conventions traductionnelles auxquelles le traducteur devrait tenir compte — et sur lesquelles, indirectement, le critique devrait porter son attention : les conventions relatives au genre ou au type de texte, les conventions stylistiques générales, les conventions du comportement non verbal et les conventions traductionnelles. Sur ce point, il importe de souligner que l'étalon sur lequel le critique pourra évaluer la réussite d'une traduction est l'adéquation des choix traductifs aux normes de la langue-culture *cible*, quoique Nord reconnaisse que le traducteur doit être parfaitement au fait des usages et des pratiques dans la langue-culture *source* pour pouvoir correctement identifier les manifestations dans le texte de départ et arrêter ses choix en toute connaissance de cause en fonction de la stratégie globale fixée préalablement.

Le troisième axe d'analyse envisagé par Nord concerne les consignes de traduction, l'examen du texte source et le repérage des problèmes de traduction. Si l'examen des consignes de traduction répond d'assez près aux exigences posées par Reiß & Vermeer (1984-1991/2013) et Holz-Mänttari (1984), Nord tord le cou à certaines applications radicales de la théorie du *skopos* et de la traductologie descriptive en prônant une analyse approfondie du texte source, censé éclairer le traducteur sur l'optique la plus pertinente avec laquelle il devra manipuler le matériau de départ pour se conformer à la consigne (Nord 1988/2005). Cette manœuvre vise à comparer, dans un angle pragmatique, les situations communicationnelles du texte source et du texte cible en devenir pour en déduire les stratégies à suivre. Une fois cette tâche accomplie, le traducteur/critique s'attache à déterminer les problèmes que recèle le texte source : pragmatiques (changement de la situation de communication), culturels (différences des normes et conventions régissant les comportements verbal et non verbal), linguistiques (différences structurelles entre les langues) ou propres au texte (figures de rhétorique et particularités stylistiques). Nord insiste sur le fait que les problèmes de traduction

doivent être abordés selon une approche descendante *top-down*, en partant du niveau pragmatique pour déterminer la fonction recherchée du texte cible, en cernant ensuite les éléments à conserver ou à adapter, pour finir par les considérations d'ordre stylistique ; soit un processus parfaitement opposé aux théories traditionnelles de l'équivalence et du transcodage, qui partent du mot et du syntagme pour aboutir à l'échelle du texte. En poursuite logique de cette approche, Nord appelle à l'abandon du concept d'unité de traduction tel que l'ont conçu Vinay et Darbelnet (1958) contre celui d'unités « verticales » ou « fonctionnelles » : sommes des marqueurs indiquant une fonction ou une sous-fonction communicative, elles ne sont pas limitées à un rang linguistique spécifique, mais forment des chaînes ou un réseau qui parcourt tout le texte. Dans cette perspective, les facteurs à prendre en considération consistent alors dans le type de texte, l'émetteur et le récepteur, éléments qui participent tous au choix des termes, des constructions grammaticales, des structures rhétoriques ou encore des connotations qui devront apparaître dans le texte cible. En corolaire de sa taxinomie fonctionnelle des problèmes de traduction, Nord propose aussi une classification des erreurs de traduction, qu'elle définit comme « le non-respect des instructions impliquées dans la consigne de traduction » et comme « une solution inadéquate à un problème de traduction » (Nord 1997/2008 : 94). Elles peuvent être pragmatiques, interculturelles, linguistiques ou propres à un texte donné. Pour l'auteure, les erreurs pragmatiques ont les conséquences plus lourdes, car c'est de la situation de communication que découlent, dans son modèle, tous les choix de traduction ; quant aux erreurs culturelles ou pragmatiques, elles varient en gravité selon la stratégie globale adoptée.

Consciente des critiques qui pourraient être portées sur son approche fonctionnelle, Nord tente enfin de démontrer qu'elle peut également s'appliquer à l'étude de la traduction littéraire (Nord 1997/2008 : 99sq). Pour ce faire, la chercheuse détaille d'abord les aspects actionnels de la communication littéraire (émetteur, intention, destinataire, support, cadre spatiotemporel, message, effet et fonction), avant de se pencher sur les particularités de la communication littéraire interculturelle, qui comprend la traduction littéraire. Examinant le *skopos* et la consigne, Nord propose quatre conditions d'équivalence (sur l'interprétation, la fonction textuelle, la distance culturelle et l'effet textuel) et émet autant de suggestions pour y répondre, qu'elle illustre par une brève analyse de diverses traductions d'*Alice au pays des merveilles*. Si les pistes lancées sont intéressantes et ne ferment aucune possibilité (l'auteure ne privilégie en soi ni le mode documentaire ni le mode instrumental — si tant est que l'on puisse réduire les stratégies globales à cette dichotomie), Nord ne parvient pas

réellement à proposer un cadre d'analyse qui tienne pleinement compte des facteurs herméneutiques mis en œuvre dans la critique de traductions littéraires.

Les théories fonctionnaliste et actionnelle de la traduction, de même que l'approche centrée sur le *skopos* qui en est dérivée, ont d'abord été élaborées, comme nous l'avons souligné plus haut, pour mieux refléter la réalité professionnelle de la discipline et à des fins pédagogiques. Conséquemment, les modèles avancés par ses partisans directs, dont font partie Reiß et Nord, mettent essentiellement l'accent sur les textes pragmatiques, c'est-à-dire non littéraires. Si ce changement de paradigme a contribué de manière salutaire au développement et à l'institutionnalisation de la traductologie, qui jusque-là avait dédaigné ce type de textes, il n'en reste pas moins que l'une des principales objections qui peuvent être soulevées contre cette voie de recherche réside dans le fait qu'elle serait peu adaptée à l'étude de la traduction littéraire, quand bien même celle-ci ferait l'objet d'un traitement particulier. En effet, l'un des critères les plus régulièrement invoqués par ces modèles pour évaluer les traductions serait celui de la « qualité », ce qui présuppose que certaines ne respectent pas certains « standards » définissables et mesurables. La traduction littéraire, qui a des prétentions artistiques, pourrait-elle faire l'objet d'une telle appréciation ? En outre, les modèles purement fonctionnalistes font l'impasse sur des pans entiers de questions pourtant centrales, le moindre n'étant pas celui de l'interprétation. C'est pourquoi plusieurs auteurs, à l'instar de McAlester (1999) et Hewson (2011), tiennent à différencier trois concepts régulièrement confondus :

- l'analyse de traductions, « l'explicitation du lien existant entre le texte cible et les facteurs intervenant dans sa production, en ce compris le texte source, sans que n'y intervienne aucun jugement de valeur »³⁵ ;
- l'évaluation de traductions, qui consiste à « accorder une certaine valeur à une traduction (c'est-à-dire une note, un score) »³⁶ ;
- la critique de traductions, qui revient non seulement à « affirmer qu'une traduction est appropriée ou non, tâche qui implique naturellement un jugement de valeur, sans que celui-ci ne doive être quantifié ou même explicité »³⁷, mais cherche

³⁵ 'the explicitation of the relationship between the target text (TT) and the factors involved in its production, including the source text (ST), but without implying any value judgement' (McAlester 1999 : 169).

³⁶ 'placing a value on a translation (i.e. in terms of a grade or pass mark)' (McAlester 1999 : 169).

³⁷ 'stating the appropriateness of a translation, which naturally also implies a value judgement, though it need not be quantified or even made explicit' (McAlester 1999 : 169).

également à « mettre au jour le potentiel interprétatif d'une traduction à la lumière d'un cadre d'analyse préétabli trouvant son origine dans le texte source ».³⁸

Dans cette optique, les modèles que nous avons passés en revue jusqu'à présent ne se rattachent pas strictement à la critique des traductions, mais plutôt à l'évaluation de la qualité des traductions (en anglais *translation quality assessment*, ou TQA).

En outre, les oppositions polarisantes dressées entre traduction « déguisée » et « non déguisée » (House) ou entre traduction « documentaire » et « instrumentale » (Nord) poursuivent une longue tradition dichotomique dont nous voudrions nous affranchir. L'on y perçoit en effet clairement un écho de l'opposition « équivalence statique » >< « équivalence dynamique » de Nida, ou de celle que Newmark dresse entre « traduction sémantique » et « traduction communicative » (Pym 2010 : 30-33).

ii. Les approches descriptives

Dans le courant des années 1970 émergea de manière indépendante dans divers coins d'Europe une nouvelle lame de fond qui infléchit profondément les études traductologiques : l'approche descriptive (en anglais, *Descriptive Translation Studies*). Cette voie de recherche se différencie des précédentes en ce qu'elle ne souhaite plus prioritairement proposer des théories visant à *expliquer* le phénomène de la traduction — et, indirectement, à élaborer des traités —, mais à le *décrire* tel qu'il est, en prenant comme point de départ les textes effectivement traduits. Cette « théorie », qui se greffe souvent à un nouveau paradigme littéraire, celui du polysystème d'Even-Zohar (1990), espère ainsi échapper aux velléités prescriptivistes qui ont trop fréquemment pollué la réflexion traductologique pour percer à jour, en toute objectivité, les mécanismes en œuvre dans le processus traductif (les « normes » et « lois » de traduction) ainsi que les relations complexes qui se tissent entre tous les acteurs. C'est dans cette optique que la traductologie descriptive, dont certains des plus grands représentants sont Chesterman (1997), Hermans (1999) et Toury (1995/2012), ne pouvait que susciter la fondation de nouveaux modèles de critique prompts à rencontrer leurs aspirations. Nous verrons toutefois que les résultats obtenus laissent l'observateur mi-figue mi-raisin.

(1) Kitty van Leuven-Zwart et Cees Koster

S'inscrivant dans la mouvance du descriptivisme, la Néerlandaise Kitty van Leuven-Zwart propose dans sa thèse de doctorat (résumée dans deux articles de la revue

³⁸ 'set out the interpretative potential of a translation seen in the light of an established interpretative framework whose origin lies in the source text' (Hewson 2011 : 6).

Target, en 1989 et 1990) un modèle comparatiste à deux niveaux fondé sur la grammaire fonctionnelle, la sémantique structurelle et la narratologie, spécialement conçu pour s'appliquer à des traductions intégrales de récits comme des romans ou des nouvelles. Commenant par une analyse microscopique (c'est-à-dire au-dessous du niveau de la phrase) de passages choisis au hasard dans un texte source, elle les compare à la traduction en langue cible. Puis elle déduit les conséquences d'une accumulation de « changements » ou de « déviations » (*shifts*) microscopiques sur la « macrostructure », autrement dit sur les structures narratives parcourant l'ensemble du texte (nature, nombre et ordre des épisodes ; attributs des personnages et relations entre eux ; détails des événements et des actions ; lieu et temps du récit ; attitude du narrateur vis-à-vis du monde fictionnel et point de vue choisi, etc.). L'auteure entend ainsi formuler des « hypothèses sur l'interprétation du texte original par le traducteur et sur la stratégie adoptée par celui-ci »³⁹, en d'autres termes objectiver et verbaliser des « tendances » régulièrement constatées lors de la lecture de traductions. Les changements microtextuels touchent la sémantique, la pragmatique ou la stylistique, mais seuls sont conservés ceux qui peuvent altérer le message délivré. L'unité textuelle retenue par l'auteure pour sa première étude comparative est appelée « transème » (*transeme*) et est définie comme la plus petite « unité textuelle compréhensible » (*comprehensible textual unit*).

L'analyse menée par van Leuven-Zwart conduit à l'identification des liens de similarité et de dissimilitude entre les transèmes des textes source et cible. Les unités présentant des similarités sont couplées. Le chercheur se penche ensuite sur chaque duo pour en extraire l'« architransème » (*architranseme*), qui correspond au dénominateur commun existant entre les deux transèmes (à l'exclusion donc des dissimilitudes). Une fois les architransèmes délimités — le plus souvent, comme l'explique van Leuven-Zwart, à l'aide d'un bon dictionnaire —, une confrontation est opérée entre : 1) transème source et architransème ; et 2) architransème et transème cible. Les « changements » détectés sont catégorisés selon une typologie rappelant celle présentée dans la *Stylistique comparée du français et de l'anglais* de Vinay et Darbelnet (1958). Quatre situations sont envisagées :

- si les deux transèmes concordent avec l'architransème, on parle de relation synonymique ; aucun changement traductif n'est constaté ;

³⁹ 'hypotheses concerning the translator's interpretation of the original text and the strategy adopted' (Leuven-Zwart 1989 : 154).

- lorsque l'un des deux transèmes seulement concorde parfaitement avec l'architranseme tandis que l'autre ne concorde que partiellement, la relation devient hyponymique et le changement observé est qualifié de « modulation » : est appelée spécification toute occurrence où c'est le transème cible qui est hyponymique ; dans le cas contraire, on parle de généralisation. Les deux situations peuvent concerner tout autant la sémantique que la stylistique ;
- lorsque les deux transèmes concordent partiellement avec l'architranseme, il y a contraste et la déviation opérée est caractérisée comme « modification » ; celle-ci peut toucher la sémantique, la stylistique, la syntaxe ou la pragmatique ;
- enfin quand aucun lien ne peut être établi entre les deux transèmes, il est impossible de construire un architranseme ; il y a alors « mutation ».

À la suite de cette comparaison a lieu l'analyse descriptive, qui cherche à évaluer les effets des changements microtextuels à l'échelle macrotextuelle. Après avoir mis au jour les glissements opérés par le traducteur dans la structure narrative du texte (par l'étude des fonctions hallidayennes et des niveaux narratologiques), le critique tente de dresser des corrélations entre les échelles macroscopique et microscopique. Van Leuven-Zwart s'appuie dans cette partie sur la supposition selon laquelle « seuls les changements microtextuels qui montrent une certaine récurrence et une certaine cohérence aboutissent à des changements macrostructurels ». ⁴⁰ Par cette mise en relation des changements aux deux niveaux, l'auteure révèle des cas d'implication et d'explicitation, produit des statistiques de densité et identifie les colorations supplémentaires que peuvent acquérir les traductions.

Si le modèle de van Leuven-Zwart peut effectivement se targuer de donner corps à de vagues impressions et qu'il est adapté pour l'exploitation de larges corpus (entreprise d'ailleurs dirigée par la professeure avec ses étudiants), il n'est pas exempt de défauts. Le premier et non le moindre concerne son efficacité toute relative, l'auteure elle-même reconnaissant que les résultats qu'elle a obtenus sur les traductions néerlandaises de plusieurs romans ou nouvelles espagnoles étaient loin d'être probants, voire n'apportaient aucun éclairage. En outre, la méthode de la chercheuse apparaît clairement très lourde, peu maniable, sinon rébarbative. Sur le plan théorique, de nombreux commentateurs (Munday 1998 ; Hermans 1999 : 62-63 ; Pym 2010 : 67-68 ; Hewson 2011 : 8-9) ont noté plusieurs points sujets à caution. En premier lieu, le choix aléatoire des extraits analysés pose le problème de la représentativité des déviations qui

⁴⁰ 'Only those microstructural shifts which show a certain frequency and consistency lead to shifts in the macrostructure.' (Leuven-Zwart 1989 : 171)

y seraient décelées ; la délimitation des transèmes paraît tout aussi discutable et laisse la porte ouverte à des résultats divergents. Les liens établis entre les changements microtextuels et macrostructurels ne vont pas de soi, car il pourrait exister des passages décisifs dans lesquels la moindre modification pourrait profondément altérer la compréhension du texte. Le recours à l'architransème suscite tout autant la controverse, du fait qu'il s'agit ni plus ni moins d'un *tertium comparationis*, c'est-à-dire d'une hypothétique signification primaire, déverbalisée, dont les textes source et cible ne donneraient qu'une matérialisation imparfaite ; en soi, l'architransème s'apparente lui-même à une traduction. Du *tertium* surgit aussi l'omniprésente et dérangeante équivalence. Enfin, toute la procédure dressée par van Leuven-Zwart repose lourdement sur la subjectivité et l'interprétation du critique ; or, ce rôle herméneutique de l'analyste n'est pas assumé dans l'identification des changements traductifs.

Dans la même lignée que van Leuven-Zwart, son compatriote Cees Koster (2000, 2002) recourt, dans son modèle de critique des traductions, au concept de déviation traductive ainsi qu'à une forme de *tertium comparationis*. Le cadre que bâtit cet auteur pour examiner les différences entre textes sources et cibles se veut une sorte de « squelette sémantico-pragmatique » (*semantic-pragmatic skeleton*), construit à partir du texte cible, qui comprend notamment les éléments déictiques, le contexte spatiotemporel du récit, les personnages et leurs relations avec le monde fictif, ainsi que les principaux événements et actions. L'analyse comparative utilise entre autres pour outils le lexique, la prosodie, la rhétorique et l'intertextualité. À propos du squelette sémantico-pragmatique, Hewson (2011 : 9-10) pointe sa nature éminemment interprétative, étant donné qu'il sélectionne délibérément certains paramètres tout en excluant d'autres. Ensuite, le fait que le cadre d'analyse soit issu de l'examen du texte cible pourrait tenter le critique à modeler son raisonnement de sorte à calquer ses résultats avec sa propre interprétation. Finalement, l'un des grands apports que l'on peut retenir de Cees Koster réside dans l'importance qu'il accorde au recueil de données préliminaires sur les textes : paratexte, édition, identité et carrière du traducteur, informations historico-bibliographiques sur le texte source.

(2) Armin Paul Frank et l'école de Göttingen

Au cours des années 1980 et 1990, le Centre d'étude coopérative de la traduction littéraire à Göttingen (Göttingen Center for the Cooperative Study of Literary Translation), sous la direction d'Armin Paul Frank, a mené le projet, à l'ampleur inégalée jusqu'à ce jour, de dresser une histoire culturelle de la traduction littéraire de

l'anglais américain à l'allemand (Frank 1990). Les chercheurs qui ont participé à cette entreprise entendaient examiner non seulement les circonstances, les institutions et les agents impliqués dans le processus traductif, mais aussi les changements que le transfert traductionnel peut amener dans le potentiel interprétatif des textes. Pour ce faire, le critique doit tenir compte de quatre sources balisant le travail des traducteurs : l'interprétation du texte de départ, l'intertextualité incluse dans le texte original, l'état de la culture traductive (concepts de traduction, précédentes versions étrangères du même texte ou de textes apparentés, etc.), et la situation dans la culture d'arrivée (politiques des éditeurs, censure, etc.). L'objectif est de rééquilibrer l'importance accordée aux deux pôles, source et cible, dans un modèle holistique. On remarquera l'accent placé sur l'herméneutique : les « déviations » mises au jour ne constituent pas des erreurs, mais autant d'indices vers de nouvelles interprétations du texte cible. On rapprochera ce dernier point de vue du credo déconstructiviste d'un Benjamin ou d'un Derrida.

La méthodologie employée pour dépouiller de vastes corpus, la « théorie concrète », trahit une certaine hétérogénéité. Par exemple, pour l'étude des traductions allemandes et françaises du *Waste Land* de T. S. Eliot, les critiques ont construit une grille avec plusieurs paramètres disposés en trois axes :

- L'axe X classe les références culturelles selon leur degré d'explicitation (en ce compris dans les textes sources) ;
- L'axe Y place et relie les références selon leur portée (régionale, nationale, supranationale) et leur position dans différentes sphères (religion et spiritualité, arts, sports, etc.) ;
- Enfin, l'axe Z trace la dimension historique (archaïsmes, néologismes, etc.), ainsi que l'intertextualité.

Cette grille est cependant spécifiquement élaborée pour l'examen d'un texte particulier. D'autres études procèdent par des analyses horizontales et comparatives entre les textes sources et cibles.

En guise de résumé, on peut affirmer que, si le travail de Frank et de ses collègues de Göttingen a réellement produit des résultats, l'équipe allemande a préféré concentrer son énergie sur des études de cas extensives et détaillées plutôt qu'élaborer un cadre théorique et méthodologique cohérent pouvant être réutilisé pour la critique de traductions en général.

iii. L'herméneutique bermanienne

Figure incontestable de la tradition française, Antoine Berman, auréolé du succès de son *Épreuve de l'étranger* (1984) où il trace à la fois une histoire de la traduction dans le romantisme allemand tout en fustigeant l'assimilation culturelle, écrit sa dernière œuvre au crépuscule de sa vie. Consacré à la critique, activité qu'il pratiqua à de multiples reprises lors de colloques et de séminaires en illustration de ses vues sur la traduction, *Pour une critique des traductions : John Donne* (1995) est donc à comprendre comme le testament littéraire d'un intellectuel qui n'avait eu de cesse de vouloir jeter les fondements philosophiques de la jeune discipline traductologique. Cet ouvrage, l'un des seuls en français à porter spécifiquement sur la critique des traductions, constitue donc, autant en raison de la personnalité de son auteur que par sa profondeur réflexive, un passage obligé pour tous ceux qui s'engagent dans cette voie. Nous verrons cependant que, pour initiateur qu'il soit, cet essai a pu freiner quelque peu le développement de nouvelles approches, tant par les jugements tranchés (quoique savamment fondés) de l'auteur que par sa méthode certes flexible, mais en soi assez floue.

Dévoilant ses objectifs et esquissant sa marche à suivre dans l'introduction, Berman déplore d'abord la rareté et la médiocrité des essais de critique des traductions, entreprise qui, tout comme la critique littéraire, lui semble indispensable à l'épanouissement de la littérature. En effet, cet acte réflexif tient selon lui d'une herméneutique visant à manifester, communiquer, accomplir et perpétuer l'essence d'une œuvre. Pour Berman, la critique des traductions doit s'apparenter à un « dégageant de la vérité d'une traduction » (1995 : 14) et occupe dès lors une place importante dans la « translation » (du latin *translatio*) des œuvres littéraires, c'est-à-dire dans leur transmission et leur implantation dans des langues-cultures autres. Dès l'abord, le chercheur pose donc l'objet de sa dernière monographie comme une problématique centrale, quasi philosophique, en invoquant *La Critique de la façon de juger* de Kant, la figure romantique de Schlegel et l'esthétique presque mystique de Walter Benjamin.

Après avoir remarqué l'hétérogénéité et le caractère épars des essais en la matière, Berman passe en revue les deux seules approches (en dehors du monde germanophone, plus riche) qui, selon lui, ont créé une *forme* d'analyse spécifique : celle de Meschonnic et celle des tenants de la traductologie descriptive. Du premier, l'auteur reconnaît la rigueur, la précision et la justesse de ses appréciations, mais dénonce aussi le côté « militant », « négatif », « destructeur » : fort d'une théorie poétique qu'il veut intangible

(Meschonnic 1973) et adversaire de toute immixtion de l'idéologie dans le processus traductif, Meschonnic se montrerait trop agressif, virulent, cinglant, lapidaire et expéditif à chaque fois qu'il démonte, presque de manière mécanique, les traductions de grands textes classiques. Tout en attribuant au théoricien le mérite d'avoir mis à bas « l'incognito du traducteur infidèle et manipulateur » (1995 : 48), Berman préfère à son négativisme castrateur une approche plus apaisée et plus ouverte. Passant à l'école descriptiviste, qu'il appelle également « sociocritique », l'essayiste note d'abord le changement de paradigme qu'elle a opéré en ne s'axant plus sur les originaux (*source-oriented*) — approche toujours tendanciellement prescriptive —, mais en cherchant à caractériser les traductions de façon neutre, objective et scientifique au sein du polysystème littéraire d'une langue-culture. De ses représentants, dont il cite Toury (1995/2012) et Brisset (1990), Berman reprend et discute surtout le concept de *normes*, c'est-à-dire les conditions sociohistoriques, culturelles et idéologiques qui influent, inconsciemment ou non, sur les choix posés par les traducteurs pour intégrer une œuvre étrangère dans le polysystème national. Il dénonce ici la systématisme de ces normes, qu'il voit à la fois comme une insulte à l'individualité et à la liberté du traducteur et comme une contravention à l'Histoire. En outre, il s'oppose à l'affirmation selon laquelle la traduction aurait, à de rares exceptions près, toujours occupé une position secondaire et, de ce fait, se serait systématiquement conformée aux normes d'acceptabilité en vigueur. Il démonte ainsi ce paradoxe qui veut que, si l'on suit Toury à la lettre, la traduction ne réponde plus au désir de « révéler » des œuvres étrangères, mais au contraire conforterait le polysystème dans une autoalimentation imperméable à tout écrit non conforme. La position descriptiviste devient donc intenable, car, à force de vouloir objectiver ses analyses, elle balaie l'importance du *sujet traduisant* et annihile le pouvoir d'interpellation du critique.

Ayant constaté les défauts des deux modèles présentés, Berman propose sa propre « méthode » en se réclamant tout autant de l'herméneutique de Heidegger, Ricœur et Jauss que de la critique littéraire de Benjamin. Son trajet analytique comporte quatre grandes étapes : la lecture de la traduction ; la lecture de l'original ; l'identification de la position, du projet et de l'horizon du traducteur ; et enfin la comparaison des textes source et cible. En premier lieu, le critique effectue une lecture attentive de la traduction en s'abstenant absolument de consulter l'original. Adoptant une attitude réceptive, il tente ainsi de déterminer si la traduction « fait texte », c'est-à-dire si elle comporte une « consistance immanente » (Berman 1995 : 65). Sont récoltées durant cette phase des impressions sur les zones discursives jugées à priori problématiques, défectueuses,

contaminées par des interférences, ou au contraire « miraculeuses », témoins achevés d'une véritable « écriture-de-traduction ». Cette première étape terminée, Berman poursuit par la lecture de l'original en laissant de côté la traduction. La lecture s'apparente ici à une sorte de préanalyse textuelle cherchant à cerner les passages, termes et constructions qui individualisent le texte source. Sur la base d'ouvrages de référence — et donc à partir d'une interprétation de l'œuvre —, le critique, en recourant à une « dialectique du nécessaire et de l'aléatoire » (Berman 1995 : 71), sélectionne une série de traits stylistiques fondamentaux qui forment des « zones signifiantes » et révèlent l'essence de l'original.

À la suite de cet effort de pénétration et d'imprégnation du texte traduit et du travail herméneutique sur le texte source, Berman entreprend de dessiner un portrait du traducteur, qui comprend trois volets : la position traductive, le projet de traduction et l'horizon traductif. La position traductive consiste dans « une certaine “conception” ou “perception” du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes et modes. [...] La position traductive est, pour ainsi dire, le “compromis” entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a “internalisé” le discours ambiant sur le traduire (les “normes”) » (Berman 1995 : 74-75). D'après l'auteur lui-même, la position traductive ne s'énonce pas aisément, d'autant qu'elle appartient en propre à chaque praticien, mais elle peut être reconstituée à partir des traductions et du discours que le traducteur aura tenu (dans des préfaces, des essais, des notes, etc.) sur son activité, sur le langage, sur le multilinguisme et sur d'autres sujets connexes. Le projet de traduction correspond, lui, au « degré d'autonomie ou hétéronymie que [le traducteur] va accorder à sa traduction », et est déterminé « sur la base d'une préanalyse du texte à traduire » (Berman 1995 : 76). Il s'agit non pas d'un positionnement nécessairement théorique (et donc rigide et dogmatique), mais d'un programme fixant la manière dont le traducteur peut effectuer la « translation » littéraire de l'œuvre sur laquelle il travaille ainsi que le « mode » ou la « stratégie » globale qu'il compte adopter à cet effet. Le projet de traduction peut être délimité soit par une lecture de l'exposé qu'en donne directement le traducteur dans le paratexte, soit par une reconstruction à partir des choix opérés. L'horizon traductif, enfin, notion empruntée à l'herméneutique de Ricœur et de Jaus, regroupe « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui “déterminent” le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur » (Berman 1995 : 79). Loin des systèmes fonctionnalistes ou structuralistes qui, selon Berman, emprisonnent la traduction dans son contexte socio-idéologique, la notion d'horizon reprend non

seulement les circonstances qui fixent les possibilités traductives, mais forme aussi l'espace ouvert à partir duquel la traduction peut se déployer. Remarquons que la définition des trois éléments du portrait du traducteur ne s'effectue pas linéairement, mais dans un mouvement circulaire au fil de la lecture.

À tout ce travail préliminaire suit le moment de l'analyse de la traduction. Avant de procéder à la confrontation avec l'original, il est important de noter que l'exploration diffère selon qu'elle portera sur une seule ou sur de multiples versions d'une œuvre ; dans tous les cas, Berman conseille de toujours faire appel à plusieurs traductions, que ce soit dans une même langue cible ou dans d'autres langues. Pour ce qui est de la confrontation à proprement parler⁴¹, elle s'effectue en quatre parties :

- le critique procède d'abord à une mise en regard des passages sélectionnés dans l'original avec leurs correspondants du texte cible ;
- ensuite, il compare à l'inverse avec l'original les zones textuelles saillantes (en bien ou en mal) dans la traduction ;
- l'analyse recourt, dans les deux premiers cas, à d'autres traductions ;
- le résultat de ces investigations est mis en balance avec le projet traductif ; toute discordance soulignée peut découler soit d'une mauvaise reconstitution *à priori* du projet (auquel cas il faudrait le revoir), soit de contradictions locales dans un projet autrement cohérent, dues à la « défektivité » et à la subjectivité inhérentes à la traduction.

Pour procéder à l'évaluation finale, Berman invoque deux critères, d'ordre poétique et éthique (1995 : 92sq). Une traduction comporte une *poéticité* lorsqu'elle « fait texte » ou « fait œuvre », c'est-à-dire dès qu'elle résulte d'un véritable travail textuel, et ce sans préjuger du mode ou de la visée traductive. L'éthicité, quant à elle, est jaugée au « respect » que le traducteur aura observé envers le lecteur. Loin de se réduire à une servitude à l'original, l'éthicité de la traduction se mesure plutôt par le degré d'honnêteté ou de transparence que le traducteur aura vis-à-vis du lecteur. Toute manipulation, y compris l'adaptation, est valable, pour autant qu'elle est explicitement déclarée comme telle. « Le traducteur a *tous les droits* dès lors qu'il joue franc jeu » (Berman 1995 : 93). Pour Berman, poéticité et éthicité représentent les qualités qui garantissent qu'une traduction fasse « correspondance » (et non équivalence) à l'original et à sa langue tout en élargissant, amplifiant et enrichissant le système littéraire de la

⁴¹ Ajoutons ici que, outre le processus d'analyse, Berman s'attarde aussi sur la forme que doit prendre la critique, sur le « style », en insistant sur les caractéristiques essentielles de ce « genre », qui sont la clarté de l'expression, la réflexivité, la digressivité et la commentativité (Berman 1995 : 87-91).

langue-culture cible. Seuls l'examen et l'évaluation de ces deux critères de même qu'une exploration de la réception de la traduction permettront à l'analyste de formuler les principes d'une retraduction de l'œuvre étudiée, car, selon l'auteur, toute critique de traduction a précisément pour but de proposer de nouveaux projets de traduction afin de révéler tout le potentiel de translation d'une œuvre étrangère.

Les positions de Berman en faveur d'une herméneutique de la traduction et d'une réhabilitation de la subjectivité du traducteur marquent indubitablement un progrès par rapport aux approches précédentes qui tranchaient par leur caractère systématique. Cette euristique souffre cependant de quelques faiblesses. Tout d'abord, Berman appelle à une lecture approfondie du texte cible pour en déterminer à chaud sa « poéticité » et vérifier sa « bonne écriture ». Ce souci, certes légitime, suppose l'existence de critères d'évaluation qui sont laissés sous silence. En outre, une telle préanalyse ne pourrait que s'appuyer sur les « normes » en vigueur dans la langue-culture cible et pourrait dès lors censurer certaines décisions innovantes qui y contreviendraient, situation que Berman lui-même dénonçait comme une tare de la traductologie descriptive. La confrontation des choix traductifs effectifs avec la position, le projet et surtout l'horizon de traduction contredit tout autant les objections primordiales de Berman avec le modèle de Toury. De plus, la priorité accordée à la subjectivité et à la liberté du traducteur semble méconnaître les contraintes imposées par le marché de l'édition. Enfin, l'idée même que toute critique vise à préparer les retraductions dérange en ce sens qu'elle se fonde sur la conception que la traduction est intrinsèquement défective — position, rappelons-le, que Berman reprochait indirectement à Meschonnic. L'analyse et l'évaluation effectuées sur les versions françaises de John Donne, bien moins « positives » et « constructives » que l'essayiste le prétend, ferment et limitent le cadre des retraductions réclamées.

iv. La linguistique de corpus appliquée à la traduction

À partir de la fin des années 1980, le perfectionnement et la généralisation des outils électroniques amenèrent les traductologues — en particulier ceux du courant descriptiviste —, à vouloir exploiter de vastes corpus informatisés, au point que Laviosa (1998) n'a pas hésité à qualifier cette révolution de « nouveau paradigme en traductologie » (« *new paradigm in translation studies* »). Le recours aux techniques de traitement automatique de corpus permet en effet d'identifier de manière rapide, correcte et systématique certaines caractéristiques des textes en épargnant au chercheur les difficultés et la monotonie d'un sondage manuel. Ces nouvelles techniques offrent

également la possibilité de s'extraire du cadre d'une seule paire de langues pour mieux embrasser certains phénomènes propres à la langue cible ou qualifier plus précisément les choix idiosyncrasiques des traducteurs (Munday 1998 : 1-2). Le principal axe de recherche, poursuivi notamment par Baker (1993, 1995), consiste dans l'étude, sur des corpus bilingues comparables ou sur des corpus parallèles, des différences entre langue traduite et langue non traduite⁴², l'objectif résidant, pour bon nombre d'auteurs, dans la mise au jour définitive d'universaux de traduction.⁴³ D'autres applications peuvent néanmoins être envisagées. Dans le sujet qui nous concerne, Olohan (2004) et Xiao (2010) présentent l'intérêt que peut avoir l'outil informatique pour faciliter l'analyse de corpus parallèles constitués directement par le chercheur, entreprise qui peut comprendre la critique des traductions. Selon eux, cette approche permet d'allier le quantitatif (statistiques de fréquence ou de distribution de mots, densité lexicale, longueur des phrases, occurrence de mots-clés dans les langues source et cible...) au qualitatif (comparaison sur concordancier d'items individuels). De manière plus large, l'utilisation des outils informatiques peut se combiner aisément à des méthodes analytiques plus traditionnelles dans le cadre d'une approche multidisciplinaire pour mieux saisir certains phénomènes qui autrement seraient peut-être passés inaperçus. On pourra notamment citer les essais de Baker pour caractériser le style de traducteurs littéraires (Baker 2000).

Au vu des possibilités offertes par les techniques issues de la linguistique de corpus, on peut s'étonner à première vue du nombre relativement faible de modèles de critique des traductions fondés sur cette méthode. L'un des projets les plus aboutis est certainement celui que Bosseaux a présenté dans *How Does It Feel? Point of View in Translation* (2007). Son étude s'appuie sur le concept de polyphonie de la traduction : tout choix traductif entraîne irrémédiablement dans le texte l'apparition d'une voix discursive autre que celle de l'auteur ou du narrateur, à savoir celle du traducteur. Le but de Bosseaux est de mettre en lumière les indices pointant vers l'existence de cette voix. Pour ce faire, la chercheuse, choisissant pour cadre épistémologique diverses disciplines comme l'analyse du discours, la grammaire fonctionnelle systémique et la stylistique, compare à l'aide des outils informatiques certains points linguistiques spécifiques dans les textes sources et cibles ; les critères retenus sont sélectionnés sur la

⁴² La langue traduite, qui comprendrait certaines caractéristiques mesurables que la distingueraient de la langue non traduite (celle utilisée dans les textes originaux), est régulièrement qualifiée de « *translationese* », « troisième code » ou « interlangue ». L'un des meilleurs exemples de cette voie de recherche, qui concerne justement le chinois mandarin, se trouve dans les travaux de Richard Xiao (voir notamment Xiao & Hu 2015).

⁴³ Pour Baker (1993, 1995), ces universaux seraient au nombre de quatre : explicitation, simplification, normalisation/conservatisme et nivèlement.

base de lectures critiques des textes originaux.⁴⁴ Si à l'issue de ses recherches Bosseaux reconnaît elle-même que les résultats engrangés n'étaient pas à la hauteur de ses espérances, Hewson (2011 : 14-15) note toutefois que toute différence mineure constatée entre l'original et sa traduction influe sur la lecture et la réception de l'œuvre. Comme défauts de sa propre méthode, l'auteure pointe le caractère éminemment subjectif du processus interprétatif ainsi que les limites de la quantification. Sur ce dernier point, elle note que l'usage du concordancier est inopérant pour trouver des éléments *absents* d'une traduction, qu'il tend à décontextualiser les items marqués et que plus généralement il restreint l'analyse aux critères prédéfinis que le chercheur s'est lui-même fixés en occultant éventuellement des résultats intéressants ; la sélection des passages sur la seule présence de certains traits linguistiques limite tout autant les possibilités de réflexion critique.

Le potentiel de la traductologie de corpus est donc clairement sous-exploité. Comme l'admet Munday (2012 : 288-289), la raison en est certainement à trouver dans la technologie elle-même, qui requiert de l'expérience et de l'expertise. La construction de corpus personnels est en effet onéreuse, chronophage et parfois laborieuse — investissement en matériel et logiciels, sélection des textes, adaptation du format, révision des documents, étiquetage approprié en fonction des phénomènes étudiés, interprétation des statistiques, etc. D'où le faible nombre de projets de grande ampleur et d'analyses approfondies d'œuvres traduites recourant aux outils de traitement de corpus. En outre, les résultats obtenus par le biais d'une telle méthode laissent souvent les pairs sceptiques s'ils échouent à rendre compte du contexte socioculturel de la production et de la transmission des traductions. Enfin, l'emploi de techniques issues de la linguistique de corpus limite par essence les textes à des suites de mots, risquant d'occulter tant un pan pragmatique et interprétatif, et se borne parfois à de simples analyses contrastives.

L'analyse statistique de Meng Ji

Professeure agrégée à l'Université de Sydney, Meng Ji occupe une place particulière en ce sens que cette chercheuse d'origine chinoise, qui a suivi sa formation à l'Imperial College de Londres, figure parmi les rares en Occident (avec, dans un autre genre, Richard Xiao) à recourir aux techniques de la traductologie de corpus pour procéder à une œuvre critique faisant intervenir le mandarin. En effet, avant

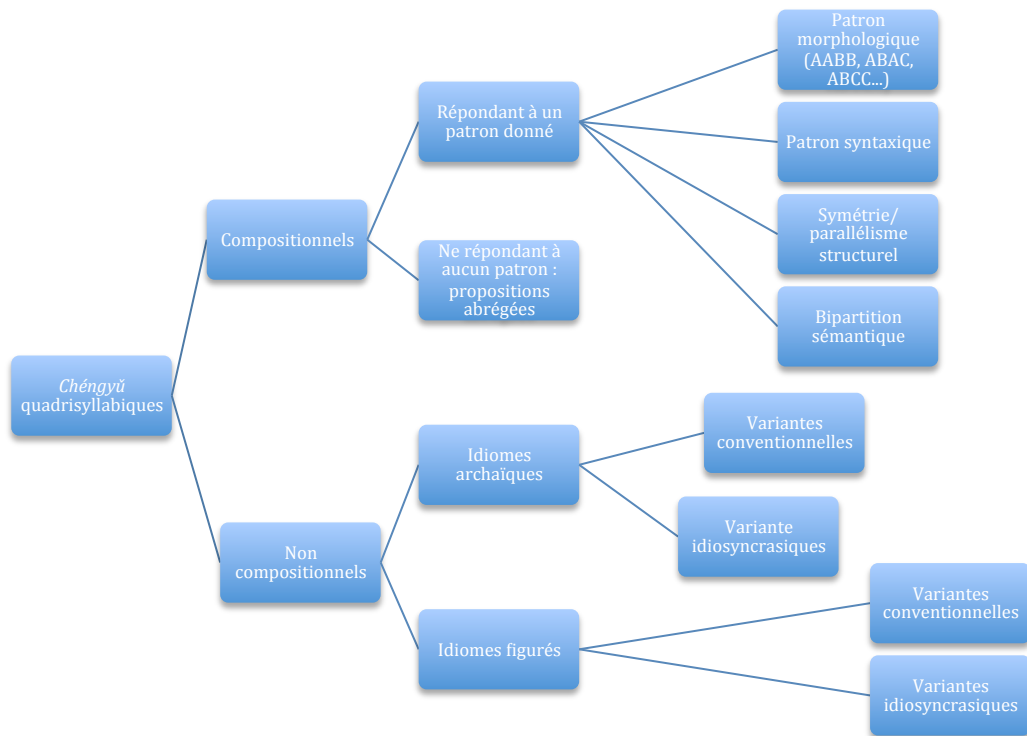
⁴⁴ En l'occurrence, Bosseaux analyse un corpus constitué de deux romans de Virginia Woolf, *To the Lighthouse* et *The Waves* ; les critères linguistiques choisis pour l'analyse sur corpus sont les expressions de la deixis, de la modalité, de la transitivité et du discours indirect libre.

d’embrasser plus largement la linguistique contrastive et l’exploitation des corpus (domaines où elle défend plusieurs positions que nous avons évoquées dans la première partie du présent travail), Meng Ji consacra sa thèse à l’étude stylistique de deux traductions contemporaines chinoises du *Don Quichotte* de Cervantès (Ji 2008). Plus encore, comme l’indique le titre de l’étude, *Phraseology in Corpus-Based Translation Studies*, la chercheuse a non seulement choisi de faire appel aux outils informatiques, mais surtout a sélectionné comme objet principal le traitement de la phraséologie en traduction. Plus précisément, l’analyse porte sur la manière dont les deux traducteurs retenus ont recouru aux *chengyu* (ou plutôt aux *four-character expressions* « expressions à quatre caractères ») dans leur version respective du *Don Quichotte*, ainsi que sur les conclusions que l’on pouvait tirer de cet usage en matière d’équivalence des textes source et cible et de réception de l’œuvre traduite dans la culture d’arrivée. Toutes ces raisons justifient que l’on se penche un peu plus sur la méthode suivie dans cette thèse.

Dans un premier temps, Meng Ji passe en revue les étapes qu’elle a traversées et les obstacles qu’elle a rencontrés pendant la construction de son corpus. Revenant brièvement, comme nous l’avons fait, sur tout le potentiel de la traductologie de corpus et sur tous les efforts menés dans ce domaine, la chercheuse en reconnaît toutefois les limites, qu’elle explique essentiellement par les coûts et les problèmes causés par les questions de droits d’auteur, qui empêchent la collection de corpus parallèles de grande ampleur. Pour le cas particulier du chinois, ce frein se double d’une difficulté technique, due aux caractéristiques inhérentes de la langue (écriture morphémique sans espace séparateur entre les graphèmes, grande facilité de composition lexicale, syntaxe radicalement différente des langues occidentales), qui complique singulièrement la segmentation, l’alignement et l’annotation des corpus. Meng Ji pointe cependant le fait que la nature figée et conventionnelle des *chengyu* simplifie grandement leur extraction automatique par un concordancier.

Ensuite, l’auteure procède à l’analyse à proprement parler. Sa première action consiste à dénombrer les expressions quadrisyllabiques dans les deux traductions chinoises et d’en comparer les fréquences d’apparition. Puis, Meng Ji entreprend de mieux caractériser les *chengyu* en proposant une taxinomie pilote s’inspirant de la définition populaire de Shi Shi (1979), mais surtout de la classification de 陶原珂 Tao Yuanke (2002), dont nous donnons une schématisation ci-dessous :

Figure 5 : Modélisation de la taxinomie des *chengyu* de Meng Ji d'après Tao Yuanke (traduite de Ji 2008 : 54)



Nous ne gloserons pas plus sur cette typologie, si ce n'est pour affirmer qu'elle part d'aprioris controversés, notamment la distinction entre *chengyu* compositionnels et non compositionnels (la notion de compositionnalité représentant, pour nous, plus un continuum qu'une opposition binaire) et surtout le postulat de l'existence d'idiomes « archaïques » (qui fait fi de l'utilisation continue de prétendus morphèmes « archaïques » dans la langue littéraire contemporaine) et le classement de ces derniers dans la catégorie des *chengyu* non compositionnels.

Après cette mise au point terminologique, Meng Ji procède à l'analyse stylistique proprement dite. En raison de la difficulté du travail d'alignement et d'annotation du corpus, elle a sélectionné de manière aléatoire quelque 300 *chengyu* par traduction, ce qui correspond à environ un cinquième du total des expressions quadrisyllabiques. Toutes ces occurrences sont classées selon leurs propriétés structurelles et sémantiques conformément à la taxinomie présentée ci-dessus. Un test statistique est aussi mené pour comparer la fréquence de chaque type de séquence dans les deux versions du *Don Quichotte*. Pour mieux apprécier le facteur chronologique et l'influence du genre littéraire dans sa critique, la chercheuse confronte également ses résultats avec les chiffres récoltés dans plusieurs corpus monolingues du chinois. Mettant en parallèle texte source et textes cibles, elle tente de déterminer si le choix de recourir à un certain type de *chengyu* compositionnel est motivé par les caractéristiques stylistiques de l'original à l'échelle microscopique (parallélisme, structures synonymiques,

répétition...). Concernant les *chengyu* non compositionnels, Meng Ji vérifie la congruence des images et des tropes entre texte espagnol et versions chinoises, vérifie si l'emploi d'idiomes « archaïques » correspond à un effet particulier dans l'original et envisage la délicate question de l'intertextualité. Revenant à l'analyse statistique, l'auteure tente enfin de classer les techniques de traduction utilisées pour rendre les expressions figurées espagnoles (traduction littérale, glose/explicitation, *chengyu* compositionnels, *chengyu* non compositionnels) et inversement de déterminer dans quelle mesure l'emploi de séquences quadrisyllabiques accompagne l'idiomaticité ou la figurativité de l'original. Une quantification spécifique est ainsi notamment fournie pour le recours aux idiomes « archaïques » et la possible corrélation avec des effets stylistiques similaires dans l'œuvre de Cervantès (entre autres, une mesure de la variabilité stylistique et registrale).

L'analyse statistique mi-automatique mi-manuelle de Meng Ji a ceci d'important, nous le rappelons, qu'elle figure parmi les premiers essais d'application des techniques de traitement informatique des langues et de linguistique de corpus à l'analyse stylistique de traductions mettant en œuvre le chinois (dans le cas présent, en tant que langue cible). Comme bon nombre de travaux similaires, elle présente l'avantage d'offrir des méthodes et des procédures systématiques et répliquables. Il faut toutefois remarquer que l'objectif de l'auteure n'était pas tant de critiquer les versions de *Don Quichotte* dans la langue de Confucius (Meng Ji prévient d'ailleurs que son modèle n'a pas pour objet de se substituer à l'analyse qualitative des traductions littéraires, mais de compléter de manière prudente et expérimentale cette dernière voie de recherche), mais plutôt de singulariser le style personnel de deux traducteurs. Certains choix méthodologiques dérivent directement de cette visée. Le plus évident réside dans la décision de partir de constatations dans le texte second — la présence d'un certain type de *chengyu* quadrisyllabiques — pour tenter d'identifier ce à quoi celles-ci pourraient se raccrocher dans l'original. Cette prééminence accordée à la cible, qui rapproche le modèle de Meng Ji des approches descriptives, va à rebours des théories plus traditionnelles, où l'on tente de cerner dans quelle mesure certains éléments du texte source se retrouvent dans le texte cible et quels effets d'éventuels changements/variations/infléchissements/altérations (tous ces termes et bien d'autres étant connotés plus ou moins négativement) pourraient avoir dans la compréhension de l'œuvre. En outre, trait commun à bon nombre d'analyses de corpus, le facteur interprétatif et la position du critique sont minimisés, sinon passés sous silence dans cette analyse quantitative ; de même, comme chez van Leuven-Zwart, la sélection

aléatoire des *chengyu* ne garantit pas la représentativité des extraits retenus. Si donc la focalisation sur les *chengyu* en particulier peut sembler à première vue attirante pour nos propres recherches, la méthode statistique de Meng Ji s'éloigne trop de notre conception de la critique des traductions pour que nous l'appliquions sans hésitation.

b. La tradition chinoise⁴⁵

Bien que des érudits et des chercheurs chinois se sont intéressés à la problématique de la critique des traductions depuis très longtemps⁴⁶ et que le domaine ait suscité de profondes réflexions à l'époque républicaine⁴⁷, les explorations en la matière n'ont connu un regain et un développement conséquents qu'à partir de la fin des années 1980 et des années 1990, précisément au moment où la Chine s'ouvrait au monde et que le pays était inondé d'un flot continu des nouvelles traductions d'œuvres étrangères. Malgré toutes ces investigations florissantes, l'on constate paradoxalement que peu nombreux sont les spécialistes chinois qui ont élaboré un véritable modèle de critique des traductions. En effet, traités et monographies s'interrogent bien davantage sur les questions théoriques posées par la discipline que sur ses applications concrètes. Les principaux sujets abordés sont ainsi les suivants :

- la nature de la critique des traductions (scientificité >< valeur artistique ; objectivité >< subjectivité) ;
- les différents types de critique
 - selon la personnalité du praticien,
 - selon la portée de l'examen (traducteur, traduction-œuvre, traduction-processus, théorie),
 - selon le type de texte,
 - ainsi que les différences entre critique, appréciation, analyse, révision et évaluation ;

⁴⁵ Ce chapitre reprend dans une large mesure, mais sans s'y limiter, l'état de l'art dressé dans l'ouvrage *Translation criticism and its models* (Xiao Weiqing 2010), qui offre un résumé assez complet des différents modèles de critique des traductions dans la Chine d'aujourd'hui.

⁴⁶ En fait depuis la « première grande vague de traductions » (第一次翻译高潮) qu'a été la traduction des sutras bouddhiques dès le III^e siècle de notre ère, avec des personnalités auteures des premiers traités chinois de traduction, comme : 支谦 Zhi Qian, opposé à toute forme d'embellissement (不加文饰) ; 道安 Dao An, qui prônait un style simple et sans fioriture, dans le respect du texte original (案本而传) ; 鸠摩罗什 Kumārajīva, adepte au contraire d'un style raffiné et sophistiqué ; et bien d'autres (voir Cheung 2006 : 49sqq).

⁴⁷ Avec de grands noms comme : 严复 Yan Fu, propagateur du fameux trio conceptuel 信达雅 *xin-da-ya* « fidélité-expressivité-élégance » ; 林语堂 Lin Yutang, pour qui la traduction idéale devait être « fidèle, fluide et belle » (忠实、通顺、美) ; 傅雷 Fu Lei, qui accordait davantage d'importance à la ressemblance spirituelle qu'à la ressemblance formelle (重神似不重形似) ; et surtout 钱钟书 Qian Zhongshu, célèbre pour sa définition de la traduction comme un « miroir déformant » qui modifie la forme mais conserve l'esprit (化境) et pour sa critique qui réhabilita les traductions en chinois classique de romans occidentaux réalisées par l'unilingue 林纾 Lin Shu.

- la formation, les connaissances, l'expérience et l'éthique du critique ;
- les principes et critères directeurs de la critique (normes de traduction, notion d'équivalence, facteurs stylistico-pragmatiques, centrage sur le texte source ou sur l'effet produit sur le lecteur cible).

Quoique profondément intéressants, éclairants et nécessaires, les multiples positionnements des traductologues chinois contemporains nous ont finalement offert peu de pistes pour analyser effectivement l'impact de la traduction des *chengyu* en français.

i. Le rôle précurseur de Xu Jun

Au cours des années 1980-1990, le monde chinois de la traductologie est marqué par deux polémiques qui impulseront le questionnement théorique dans la discipline et, spécifiquement, susciteront une nouvelle vague de réflexions dans le domaine de la critique. Toutes deux font intervenir de grands classiques de la littérature française. En premier lieu, *Le rouge et le noir* de Stendhal (dont la première version date de 1947) voit en l'espace d'une dizaine d'années seulement la multiplication de ses retraductions chinoises qui atteignent la vingtaine, dont la moitié au moins est de qualité médiocre ou se rend coupable de plagiat. Cette prolifération anarchique, aux buts sans doute mercantiles de la part des éditeurs, a suscité les plus vives discussions que connaîtra la Chine à propos de la traduction. Ensuite, de manière plus positive mais tout aussi controversée, le chef-d'œuvre de Proust *À la recherche du temps perdu* (dont des traductions fragmentaires peuvent être trouvées dès 1934) se voit pour la première fois publié en version intégrale entre 1989 et 1991 après sept ans de travail collaboratif réunissant les efforts de quinze professeurs d'université. Bien que cette entreprise collective fût saluée et très appréciée du public, l'hétérogénéité du style fit l'objet de reproches, ce qui amena deux académiques (dont l'un faisait partie de l'équipe originelle) à entamer chacun leur propre retraduction intégrale.

Ayant largement participé au débat entourant la publication des nouvelles versions de Stendhal (Xu Jun 1996) et ayant lui-même pris part à la traduction collective d'*À la recherche du temps perdu* (le volume IV *Sodome et Gomorrhe* ; voir aussi Xu Jun 1992), 许钧 Xu Jun est l'une des figures qui a le plus œuvré pour renouveler la traductologie chinoise et particulièrement la critique des traductions, notamment avec le livre 《文学翻译批评研究》 *Wenxue fanyi piping yanjiu* [Études sur

la critique des traductions littéraires] (2012 ; première édition en 1992), que les spécialistes voient comme le cadre fondateur de la discipline.

L'ouvrage de Xu Jun se structure en trois volets : le premier entend délimiter la nature de la critique ; le second cherche à résoudre certaines problématiques théoriques soulevées par cette démarche ; le dernier illustre par divers éclairages les réflexions menées dans la seconde partie. Se fondant sur sa vision de la traduction littéraire comme activité à multiples « strates » (翻译层次论) procédant de la recréation (再创造), l'auteur avance quatre grands principes pour la critique des traductions (1992/2012 : 27-30) :

- Elle ne se limite pas à la recherche d'erreurs, mais doit s'accompagner d'une autopsie en profondeur du processus traductif ;
- Elle doit s'émanciper des simples appréciations impressionnistes et subjectives ;
- Elle doit allier les points de vue microscopique et macroscopique ;
- La discipline doit enfin s'ériger en « guide » susceptible de fonder de nouvelles relations entre le critique et les œuvres ou les auteurs critiqués.

Ensuite, Xu Jun distingue les cinq relations dont il faut tenir compte avant d'entamer le travail de critique : 1) la relation entre l'auteur et le traducteur ; 2) la relation entre le monde sensible et spirituel de l'auteur et la représentation qu'en a le traducteur ; 3) la relation entre l'original et la traduction ; 4) la relation entre les lecteurs des textes source et cible ; et enfin 5) la relation entre les langues de départ et d'arrivée. Sur cette base, l'auteur pose plusieurs questions auquel tout critique devrait, selon lui, répondre : Le monde sensible et spirituel recréé par le traducteur correspond-il à celui insufflé par l'auteur original dans le texte source ? La méthode et les stratégies employées par le traducteur s'accordent-elles avec les techniques narratives et stylistiques mises en œuvre par l'auteur ? Les aspirations et les objectifs du traducteur envers son lecteur cible sont-ils les mêmes que ceux de l'auteur, et comment réagissent respectivement les lecteurs premiers et seconds ? Le chercheur prévient aussi le critique de plusieurs dangers : celui de se concentrer aveuglément sur l'équivalence des signes sans se soucier des particularités langagières des langues en présence et des facteurs traductifs extratextuels ; celui de comparer uniquement les surfaces formelles en négligeant le sens et la nature profonde du discours ; celui d'étudier indépendamment chacune des cinq relations présentées ci-dessus sans en percevoir les régularités et les tendances majeures ; celui de méconnaître les limites de la traduction et de confronter subjectivement textes source et cible. Concernant les méthodes de critique, Xu Jun en liste six : vérification logique ; analyse quantitative ; analyse sémantique ; analyse de

passages aléatoires ; comparaison de plusieurs versions d'une même œuvre ; et analyse et commentaire de traductions « réussies ». Qu'importe la procédure, l'auteur décrit une procédure commune pour tous les essais de critique textuelle : en premier lieu, lire l'original et la traduction ; ensuite, déterminer le contexte de travail (linguistique, historique, socioculturel, privé) du traducteur ; pour continuer, procéder à la comparaison des textes, sans pour autant en faire une visée en soi ; enfin, exprimer son appréciation, sans aucun jugement de valeur, sur la base de son propre système théorique.

Après ces incursions conceptuelles, Xu Jun revient sur plusieurs questions spécifiques qu'il illustre avec des exemples tirés de son expérience individuelle. Les sujets abordés, assez hétéroclites, sont les suivants : la traduction de la poésie ; connotations, implications et traduction ; le style du traducteur ; la comparaison de plusieurs traductions d'une même œuvre ; l'autocritique de ses traductions ; l'évaluation de l'effet global d'une traduction sur le public ; les problèmes syntaxiques en traduction ; le rendu des figures idiomatiques et autres formules imagées ; etc. Les deux sources principales d'exemples sont les multiples versions de *Le rouge et le noir* et l'entreprise collective de l'édition chinoise d'*À la recherche du temps perdu*.

En remettant à plat tous les concepts de la tradition chinoise de la critique des traductions en y adjoignant les acquis de l'Occident et en particulier de l'espace francophone (Berman, Meschonnic, Brisset), Xu Jun a incontestablement contribué à revitaliser une discipline alors moribonde pour en faire une aire de recherche florissante. Les problématiques abordées et les recommandations fournies dans son traité gardent également toute leur actualité, leur profondeur et leur pertinence. Praticien aguerri, l'auteur n'hésite pas non plus à citer de très nombreux exemples pour illustrer ses propos, ce qui est assez rare pour être remarqué. Par ailleurs, le fait que Xu Jun soit spécialiste de la littérature française est en soi revivifiant, car il élargit le champ de réflexions jusque-là (et, dans une certaine mesure, encore aujourd'hui) largement dominé par la traduction des œuvres anglophones ou par les versions étrangères (là encore, essentiellement en anglais) de la poésie ou des romans classiques chinois. Malgré tous ces points forts, la monographie de Xu Jun, en sa qualité de pionnière, reste trop générale et n'expose aucune méthode de critique reproductible fondée sur des critères précis. En outre, les incursions « pratiques » de l'auteur nous paraissent manquer d'unité et semblent parfois davantage réunir divers articles épars que former une suite cohérente et structurée.

ii. Les grands théoriciens

(1) Xi Yongji

奚永吉 Xi Yongji (2001), professeur à l'Université de Nankin, fut le premier en Chine à allier les théories et les techniques de l'esthétique et de la littérature comparée à la critique des traductions. Selon les propres termes du chercheur, l'analyste ne doit pas chercher à s'accrocher aveuglément à la structure ou à la forme extérieure des traductions pour en vérifier l'adéquation avec le texte de départ, mais tenter de percevoir les caractéristiques esthétiques, représentatives de plusieurs systèmes culturels, que celles-ci renferment, voire à juger la valeur des théories et des réflexions artistiques de différents pays et nations, afin d'en déterminer la nature et les régularités. En cela, Xi renoue avec une longue tradition philosophique remontant aux préceptes des traducteurs bouddhistes et des maîtres de l'avant-guerre (voir notes 46 et 47), qui aurait depuis laissé la place aux jugements manichéens et à de sèches analyses textuelles. Désirant s'inscrire dans une démarche transculturelle, transnationale et transtemporelle, l'auteur s'attache à pratiquer des comparaisons tous azimuts, notamment de multiples traductions d'une même œuvre par des personnes de pays, d'époques ou de langues différentes. Par ce biais, il entend à tout prix se sortir de l'impasse de l'évaluation stérile pour offrir au lecteur la possibilité d'apprécier la valeur esthétique tant de l'œuvre originale que de ses traductions.

La pensée de Xi Yongji s'articule autour de trois concepts-clés. En premier lieu, le chercheur, à travers son étude de la traduction des *realia* et d'autres traits stylistiques propres à la langue chinoise, met lourdement l'accent sur la « sensibilité culturelle » (文化意识), cette curiosité méticuleuse pour les cultures extérieures que doit posséder tout traducteur, mais aussi tout critique, pour éviter les incompréhensions. Ensuite, l'auteur insiste sur le fait que non seulement le style des œuvres originales, mais également celui des traductions sont marqués par leur temps ; le critique ne peut donc se départir du « regard historique » (历史眼光). À travers de nombreuses réflexions pratiques sur la traduction littéraire (naturalisation >< exotisation ; traduction en solitaire >< en groupe ; traduction intégrale >< partielle ; traduction >< adaptation ; emploi des expressions idiomatiques dans la traduction ; etc.), Xi Yongji a enfin l'ambition que ses explorations esthétiques, dans un contexte où la pratique traduisante est encore, inconsciemment ou non, régie par le double critère de la fidélité et de l'expressivité, stimulent à nouveau le questionnement théorique chez les praticiens et se généralisent dans la « conscience collective » du monde chinois de la traduction (普遍审美自觉).

Malgré ces avancées notables, le « modèle » d'esthétique comparée proposé par Xi Yongji n'est pas exempt de lacunes. En premier lieu, en dépit des innombrables analyses menées, aucune méthode ni aucun système complet et holistique de critique des traductions n'est conçu par l'auteur. Ensuite, celui-ci néglige quelque peu la dimension interprétative du travail de critique et reste autocentré, méconnaissant les apports d'approches qui auraient pu nourrir sa réflexion esthétique comme la théorie de la réception, l'herméneutique ou encore le concept de distance psychologique. Enfin, le chercheur restreint trop son champ d'investigation au trio « texte cible — traducteur — texte cible », ignorant la figure du lecteur final, pourtant primordial pour qui entend juger de l'effet esthétique d'une traduction.

(2) Wang Hongyin

Professeur à l'Université Nankai, 王宏印 Wang Hongyin, dans son ouvrage *On the Criticism of Literary Translation* (2010 ; 1^{re} édition en 2006), entend bâtir un modèle de critique des traductions littéraires en puisant dans sa connaissance des théories chinoises et étrangères et en prenant exemple sur la construction de la critique littéraire en tant que discipline aussi bien dans son pays qu'en Occident. Le premier chapitre pose dès l'abord les conditions nécessaires à l'établissement d'une critique des traductions structurée et émet des suppositions à cet égard ; le deuxième, quant à lui, revient sur la définition de la « critique », sur l'évolution et les différents courants de la critique littéraire, ainsi que sur la tradition de la critique des traductions et ses rapprochements avec la critique littéraire. Les sept autres chapitres décortiquent tous les tenants et aboutissants et toutes les problématiques de cette discipline semi-autonome que l'auteur voudrait voir naître :

- la nature, la typologie et la fonction de la critique des traductions (chapitre 3 : 翻译批评的性质、类型与功用) ;
- l'objet, les méthodes et les procédures pratiques de la critique des traductions (chapitre 4 : 翻译批评的主题、方法与操作程序) ;
- les principes directeurs de la critique des traductions, les critères pris en considération et l'évaluation des textes traduits (chapitre 5 : 翻译批评的原则、标准与评级) ;
- la question du texte, du genre de texte et de l'intertextualité dans la critique des traductions (chapitre 6 : 翻译批评的文本、文体与互文性) ;
- les interférences culturelles dans la critique des traductions littéraires, c'est-à-dire l'ensemble des normes [dans le sens de Toury] et des facteurs socioculturels

extérieurs au texte qui interviennent dans la stratégie traductive globale, en ce compris la place du lecteur (chapitre 7 : 文学翻译批评与文化参与) ;

- la critique des traductions en tant que forme d'écriture et ses différentes manifestations (chapitre 8 : 文学翻译批评的写作类型) ;
- et enfin une conclusion sur le positionnement et sur les perspectives de la critique des traductions (chapitre 9 : 翻译批评的学科地位与前景展望).

Sur la question centrale de l'évaluation des traductions, Wang Hongyin considère la fixation de principes directeurs comme l'un des enjeux primordiaux de la critique. Lui-même en reconnaît cinq : l'objectivité (客观性), la complétude (全面性), l'exactitude (正确性), l'économie (简洁性) et la cohérence (一贯性). Pour ce qui est des critères d'évaluation, l'auteur rassemble les modèles traditionnels de la traductologie chinoise au sein de trois grands groupes : le modèle à trois dimensions du type 信达雅 *xin-da-ya* « fidélité-expressivité-élégance » ; celui à deux dimensions du type 形似 *xingsi* « ressemblance formelle » >< 神似 *shensi* « ressemblance spirituelle » ; et enfin celui à une dimension, du type 化境 *huajing* « miroir déformant ». À ces trois modèles fondamentaux, qu'il juge trop flous, pas assez englobants et difficiles à appliquer (ou, plus encore, à quantifier), l'auteur préfère proposer sa propre liste de critères de travail primaires, qui sont au nombre de six : le facteur de la langue (语言要素), l'inclination de la pensée (思维倾向), la tension culturelle (文化张力), le genre de texte (文本对应), les différents types de style (风格类型) et le goût esthétique (审美趣味). Le critique se doit de vérifier si la traduction concorde avec le texte source pour chacun de ces éléments. Wang Hongyin liste encore trois autres critères d'évaluation, qu'il qualifie de normes secondaires : l'innovation de la méthode de traduction ; la fusion et l'inventivité de la langue ; et l'ouverture d'une nouvelle pensée théorique. Mélangeant ces deux strates de normes, le chercheur finit par mettre sur pied sa propre classification évaluative :

- Traduction excellente (妙译) = qui satisfait voire dépasse les six normes primaires et fait intervenir au moins l'une des trois normes secondaires ;
- Traduction appréciable (佳译) = qui satisfait dans l'ensemble au moins trois des six normes primaires ;
- Traduction médiocre (拙译) = qui globalement ou en grande partie ne satisfait pas les six normes primaires.

Chaque type évaluatif est en outre subdivisé en trois sous-appréciations : supérieure (上品), moyenne (中品) et inférieure (下品).

Concernant la procédure à suivre, Wang Hongyin expose un déroulement en six étapes, qui incarnent, selon lui, les six facettes interdépendantes et indispensables de la critique des traductions : [1] la lecture attentive de l'original (研读原作) ; [2] la lecture attentive de la traduction (研读译作) ; [3] l'étude comparative des deux textes (对比研究) ; [4] l'évaluation des effets traductifs (效果评价) ; [5] la formulation d'un jugement de valeur (价值判断) ; et [6] l'adoption d'une posture de commentateur (评论角度).

L'une des qualités du modèle de Wang Hongyin réside dans le fait que, contrairement à ses prédécesseurs, il ne se centre pas uniquement sur le texte et sur le traducteur, mais prend aussi en considération les variables contextuelles qui peuvent influencer sur la critique. Trois sont distinguées :

- la « situation culturelle » (文化态势), c'est-à-dire la puissance, la position relative et la posture stratégique des langues-cultures concernées ;
- les interrelations (互动方式), autrement dit le mode de communication entre les langues-cultures en présence, qui englobe les problématiques de la direction de la transmission, l'attitude de la langue-culture source envers la langue-culture cible, et l'équilibre des interactions entre les deux langues-cultures ;
- les mécanismes d'intervention (介入机制), qui regroupent tous les processus, toutes les institutions et tous les individus qui enclenchent ou favorisent un échange culturel.

Ces considérations font fortement écho aux préoccupations descriptivistes de Lefevre (1992), ou à celles d'Even-Zohar (1990) dans sa théorie des polysystèmes.

L'approche pluri- et interdisciplinaire adoptée par Wang Hongyin ainsi que la multiplicité des sujets conceptuels et des réflexions pratiques qu'il aborde remplit certainement son souhait de créer un cadre théorique suffisamment solide pour ériger la critique des traductions en entreprise sérieuse et digne d'égard. Toutefois, malgré ses tentatives d'établir une typologie évaluative, l'auteur n'indique jamais avec précision comment il compte juger la concordance entre textes source et cible selon ses six normes primaires. Plus généralement, le propos théorique très fourni ne détaille aucune procédure reproductible ni ne s'accompagne d'aucun exemple pratique.

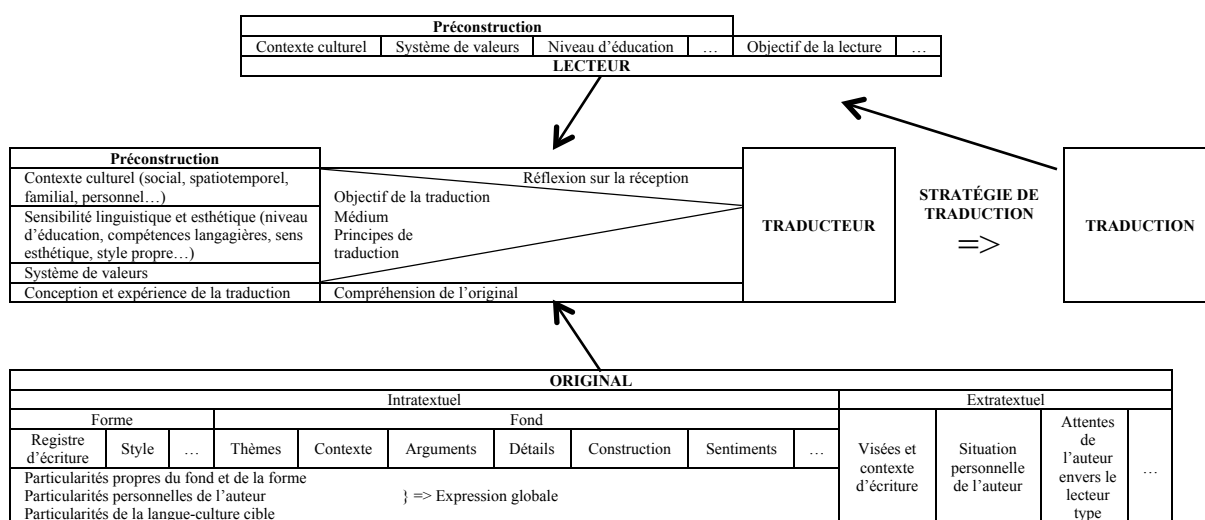
(3) Yang Xiaorong

Professeure à l'Institut des relations internationales de l'Armée populaire de libération à Nankin (中国人民解放军国际关系学院) et administratrice de la China Association for Comparative Studies of English and Chinese (中国英汉语比较研究会), 杨

晓荣 Yang Xiaorong se pose certainement comme l'une des figures centrales de la critique des traductions au XXI^e siècle.

Dans son ouvrage 《翻译批评导论》 *Fanyi piping daolun* [Introduction à la critique des traductions] (2005), l'auteure puise de manière systématique dans les théories chinoises et occidentales contemporaines pour approfondir et décortiquer toutes les problématiques de la discipline et distinguer des notions trop souvent confondues. Les questions principalement abordées sont les suivantes : les concepts primordiaux de la critique des traductions ; ses principes directeurs ; l'objet, le sujet et le cadre de référence des recherches ; les différentes étapes et méthodes ; les fondements que sont les critères de traduction, l'exploration de ces critères, ainsi que la conception traditionnelle et les perspectives actuelles des standards de la critique. Yang Xiaorong a pour souci premier de bâtir un cadre idéationnel solide et complet qui, selon elle, fait cruellement défaut dans la discipline. Sa monographie se compose donc majoritairement de réflexions et d'exposés théoriques très riches et très denses, tandis que l'analyse effective de traductions est réduite à une portion congrue. Le cœur de l'ouvrage se trouve assurément dans la modélisation de tous les facteurs qui conditionnent la pratique, qui est reproduite ci-dessous dans la Figure 6 :

Figure 6 : Représentation graphique du modèle de critique des traductions de Yang Xiaorong (adapté et traduit de Xiao Weiqing 2010 : 258)



Ce dessin appelle plusieurs commentaires :

- La notion de « préconstruit » (先结构) est empruntée à l'herméneutique de Heidegger, et désigne toutes les connaissances préformées et plus ou moins stables sur lesquelles on peut bâtir sa réflexion, en opposition aux facteurs contingents et soumis à la variabilité.

- Les cases laissées vides pointent les possibles autres éléments pouvant entrer en jeu (en prévision de la poursuite des recherches).
- Les flèches pleines indiquent la direction des influences réciproques — restrictions subjectives que s'impose le traducteur ; restrictions objectives qui lui imposent préconstruits et éléments externes ; influences directes, indirectes ou virtuelles.
- L'absence de la figure du critique s'explique par le fait que Yang Xiaorong ne la considère pas comme faisant partie intégrante du processus traductif primaire, d'autant que sa position varie (lecteur, traducteur, examinateur externe).

Se penchant sur les différentes strates de la critique des traductions (dont elle liste les points forts et les défauts respectifs), l'auteure propose une division en deux types : la critique de surface (表层批评 ou 浅批评), qui évalue la technique et l'habileté du traducteur, et la critique profonde (深层批评), qui examine la portée théorique des choix traductifs. Aucun type n'est considéré comme supérieur à l'autre.

Nous le voyons, sa démarche rigoureuse, son envergure réflexive et ses ambitions conceptuelles font du traité de Yang Xiaorong un ouvrage de référence pour tous ceux qui entendent dissertar sur la théorie de la traduction. Cependant, la sècheresse des démonstrations et la pauvreté des exemples entretiennent le fossé avec les praticiens, alors que la critique des traductions devrait au contraire servir de trait d'union.⁴⁸

c. Les avatars chinois de l'analyse fonctionnelle

Tenants de la linguistique hallydayenne, les professeurs 黄国文 Huang Guowen (2002, 2006), de l'Université Sun Yat-Sen, et 司显柱 Si Xianzhu (2004, 2008), de la Beijing Jiaotong University, s'inscrivent tous deux dans une démarche similaire à celles de House en tentant d'appliquer les méthodes de la théorie fonctionnelle pour analyser des traductions et les comparer à leurs textes sources. Leurs procédures, assez similaires, réunissent examens quantitatifs et qualitatifs et approches *top-down* et *bottom-up*. Les deux chercheurs travaillent tout d'abord à l'échelle microscopique (celle de la proposition) et explorent chaque élément de la situation pragmatique (champ, teneur et mode) des textes source et cible, qu'ils confrontent pour déceler l'éventuelle présence de « déviations » ou de « divergences » (偏离) dans les fonctions idéationnelles et interpersonnelles ; ensuite, ils reviennent à l'échelle macroscopique et envisagent le genre textuel, le contexte socioculturel et les spécificités de la langue cible pour dresser

⁴⁸ Rappelons par exemple que, pour le précurseur de la traductologie descriptive James S. Holmes (2004), la critique des traductions figure comme une branche de la traductologie appliquée (*applied translation studies*).

des profils de l'original et de la traduction. La comparaison de ces profils et leur mise en balance avec les conclusions de la première étape permettent d'effectuer un classement des « déviations » en fonction de leur impact sur la fonction directrice du texte. Les résultats finaux sont alors compilés dans des tableaux et des calculs sont réalisés pour évaluer le degré d'« équivalence », c'est-à-dire de « fidélité » à l'original.

Il arrive parfois que les analyses microscopiques et macroscopiques du texte source montrent une non-concordance entre les fonctions primordiales des deux niveaux ; dans ces circonstances, une approche cherchant uniquement à vérifier l'équivalence de la fonction globale et basée sur l'hypothèse que des « déviations » microscopiques aboutissent plus ou moins automatiquement à des « divergences » macroscopiques ne peut qu'être défailante. C'est pourquoi Si Xianzhu (2008) pense que les « divergences » microscopiques participent directement (et non plus obliquement, par leur influence sur la fonction directrice du texte) à la « fidélité » ; dès lors, le critique doit accorder la plus grande attention aux phénomènes de « fausse équivalence » (假对等) ou d'« équivalence négative » (负对等) générés dans ces cas particuliers.

L'approche linguistique systématique défendue par Huang Guowen et Si Xianzhu, loin des essais d'amateurs qui se contentent de décrier les imperfections ou les points faibles des traductions, se présente comme une méthode scientifique et objective de juger de leur qualité. Pourtant, derrière ces apparences, la concentration sur les « déviations » révèle la continuité d'une approche réductrice de la fidélité — limitée au respect inconditionnel de l'original. En fin de compte, les mêmes réserves peuvent être observées à l'égard de leurs essais qu'à ceux de leurs collègues occidentaux (voir *supra*).

d. Les analyses quantitatives et textométriques

(1) Fan Shouyi, Wu Xinxiang et Li Hong'an

Figurant parmi les premiers (dès les années 1980) à avoir recouru aux outils mathématiques et probabilistes — plus exactement à la théorie algébrique des sous-ensembles flous (模糊数学), développée par Lotfi Zadeh pour représenter l'imprécision — afin de proposer un modèle quantitatif de critique des traductions, 范守义 Fan Shouyi (1987) ainsi que 吴新祥 Wu Xinxiang et 李宏安 Li Hong'an (1990) entendent comparer de manière plus ou moins exhaustive le degré d'équivalence sur plusieurs plans linguistiques des systèmes respectifs d'un texte source et de sa version d'arrivée. Nous prendrons ici comme référence les travaux de Wu Xinxiang et Li Hong'an.

Leur modèle se fonde sur le principe de l'équivalence (等值翻译). En premier lieu, les auteurs procèdent à une analyse macroscopique : choisissant le chapitre comme unité d'étude, ils examinent en profondeur le texte source au niveau des « glossèmes de surface » (语符表层), du « discours pragmatique » (语用修辞层) et de la « structure sémantique profonde » (语义深层)⁴⁹ ; ensuite, phrase par phrase, ils décomposent les relations d'équivalence à chacun de ces trois niveaux ; puis ils reconstruisent petit à petit mathématiquement ces relations à l'échelle de tout le chapitre. Selon les cas, trois types d'analyses sont possibles : l'analyse globale (全面分析), appropriée pour les chansons et les courts essais) ; l'analyse des points-clés (重点分析), qui ne se focalise que sur les phrases et les passages centraux d'un texte ; et l'analyse des points difficiles (难点分析), qui ne se concentre que sur les phrases présentant des difficultés particulières prédéterminées. Le degré d'équivalence⁵⁰ d'une traduction est conçu comme le degré d'appartenance (隶属度) à un ensemble flou A : on attribue à la traduction une valeur x entre 0 et 1 qui augmentera à mesure que l'appartenance à l'ensemble A est certaine. Le degré d'appartenance d'une phrase sera évalué par l'addition des chiffres obtenus pour les trois niveaux d'investigation, l'importance relative de ceux-ci variant selon le genre et le type de textes. Par calculs successifs, les chercheurs peuvent apprécier le degré d'équivalence moyen d'un paragraphe, puis d'un texte entier.

Tout objective que puisse paraître cette méthode, il n'en reste pas moins qu'elle pêche par certaines faiblesses. D'abord, l'importance relative des différents niveaux d'investigation dans le calcul du degré d'appartenance ne repose pas sur des critères théoriques fiables, mais sur l'expérience et l'intuition des chercheurs. Deuxièmement, une telle analyse quantitative requiert de solides connaissances en mathématiques pour être efficacement appliquée. Enfin, cette technique semble peu appropriée à la critique des traductions littéraires, car elle fait abstraction de toute valeur esthétique.

(2) Feng Qinghua

冯庆华 Feng Qinghua, professeur à l'Université des études internationales de Shanghai, est à la fois traductologue, spécialiste du roman classique 《红楼梦》 *Le Rêve dans le pavillon rouge* et adepte des techniques de traitement automatique des langues. À la jonction de ces trois disciplines, sa monographie 《思维模式下的译文词汇——〈红楼梦〉英语疑问研究》 *Translation Words from the Perspective of Thinking Modes — A*

⁴⁹ Fan Shouyi envisage lui quatre niveaux d'analyse : la construction syntaxique (句法结构), les cooccurrences sémantiques (词义搭配), la valeur rhétorique (修辞色彩) et le style (风格).

⁵⁰ Fan Shouyi parle aussi de « degré de fidélité » (信度).

Survey of the English Translations of “Hong Lou Meng” (Feng Qinghua 2012) compile les résultats qu’il a obtenus après avoir appliqué les outils de la linguistique de corpus sur deux traductions anglaises de l’œuvre maîtresse de 曹雪芹 Cao Xueqin (celle de David Hawkes et John Minford [1973-1986] d’une part, et celle de Yang Xianyi et Gladys Yang [1978-1980] d’autre part).

L’ouvrage, multipliant tableaux, listes et statistiques en tous genres, utilise pleinement toute la gamme des outils textométriques et d’ingénierie linguistique : *n*-grammes, concordanciers, recherche d’information et fouille de textes, extraction automatique d’items prédéfinis, mise en évidence de relations, reconnaissance d’entités nommées, détection des coréférences, analyse collocationnelle et examen de la prosodie sémantique, etc. Plus précisément, Feng Qinghua, avec l’objectif de singulariser le style des traducteurs et de le comparer à celui de l’œuvre originale, prend le parti de s’intéresser aux items suivants :

- les formes à haute fréquence d’apparition (高频词) ;
- les formes caractéristiques (特色词), c’est-à-dire celles qui présentent à la fois une haute fréquence d’apparition dans le texte étudié, mais qui apparaissent dans une moindre fréquence dans d’autres textes de nature similaire ;
- les formes uniques (独特词), c’est-à-dire celles qui apparaissent dans le texte étudié, mais non dans un autre corpus auquel on l’aurait comparé ;
- les cooccurrences de formes (词语搭配) ;
- les mots de négation.

Dans les trois premiers cas, les fréquences des séquences de deux, trois, voire quatre caractères ont aussi été étudiées ; les combinaisons apparaissant le plus régulièrement avec les divers mots de négation ont également fait l’objet d’une extraction. Les différents calculs de fréquence ont été réalisés par une comparaison avec quatre corpus principaux : un premier corpus rassemblant les quarante derniers chapitres du roman « retrouvés » (en fait probablement rédigés) par 高鹗 Gao E et 程伟元 Cheng Weiyuan dans la première édition de 1791 ; un second corpus compilant d’autres romans classiques (*Les Trois Royaumes*, *Au bord de l’eau*, *Le Pèlerinage vers l’Ouest*, *La Fleur en fiolle d’or*) ; un troisième rassemblant plusieurs romans modernes et contemporains (《子夜》 *Minuit* de Mao Dun, 《家》 *Famille* de Ba Jin, 《围城》 *La Forteresse assiégée* de Qian Zhongshu et 《长恨歌》 *Le Chant des regrets éternels* de Wang Anyi) ; et enfin un corpus politique consistant dans les œuvres complètes de Mao Zedong.

L'examen des traductions suit dans l'ensemble la même procédure que celui du texte original. Les deux versions anglaises ont été confrontées à plusieurs corpus monolingues : deux de littérature anglaise, un de littérature américaine, une de littérature non fictionnelle, et un consistant dans la traduction anglaise des œuvres de Mao Zedong. Pour les formes à haute fréquence d'apparition, outre la mise en parallèle avec le texte source, ont été étudiées les cooccurrences les plus récurrentes, l'inscription dans des formules idiomatiques et la variété des flexions ; la fréquence de certaines constructions particulières (par exemple, les verbes introducteurs de discours direct ou les tournures typiques du discours oral) a aussi été envisagée. Pour ce qui est des formes caractéristiques, Feng Qinghua vérifie que celles du texte chinois sont traduites de manière homogène en anglais et inversement si celles découvertes dans les textes anglais correspondent à une récurrence en chinois. Les formes uniques, pour leur part, sont essentiellement examinées en comparaison avec les corpus monolingues anglais. Il en est de même des cooccurrences (les formes extraites pour l'analyse étant prioritairement les caractéristiques ou celles à haute fréquence d'apparition). Quant aux mots de négation, le chercheur vérifie que les traductions anglaises conservent une tournure négative et qu'elles utilisent une variété de formes (adverbes, mais aussi affixes) comparable à celle observée dans le texte chinois.

Une étude lexicométrique d'une si grande ampleur procure, sans hésitation, des résultats extrêmement intéressants (et parfois imprévus) qu'il aurait été très difficile d'obtenir par une autre méthode. L'un de ses points forts réside ainsi dans le fait que la comparaison a été menée non seulement entre *Le Rêve dans le pavillon rouge* et deux de ses traductions, mais aussi avec d'autres romans de différentes époques et des textes non littéraires. Le plus grand reproche que l'on pourrait toutefois formuler au travail de Feng Qinghua est que, en se focalisant exclusivement sur des items et des suites de formes, ce genre d'analyse statistique fait abstraction de tout un pan pragmatique et interprétatif, qui fait aussi partie intégrante de toute entreprise critique.

2. Pour une critique de la traduction des *chengyu*

Après avoir passé en revue différents modèles qui ont jalonné l'histoire de la critique des traductions et en avoir pointé les points forts et les faiblesses, nous détaillerons dans ce chapitre celui que nous avons nous-même suivi pour apprécier la traduction des *chengyu* dans des œuvres de littérature chinoise contemporaine. Pour ce faire, nous présenterons en premier lieu le modèle proposé par Hewson (2011), qui a

très largement servi de base à notre étude ; nous nous attacherons à décrire précisément son cadre épistémologique, sa méthode pas à pas ainsi que la terminologie employée. Nous détaillerons ensuite notre propre procédure de recherche. Seront immédiatement abordées après les questions pratiques suivantes : la délimitation du corpus et l'identification des items examinés (les *chengyu*). Les autres sujets découlant directement de l'application du modèle de Hewson — les critères d'analyse retenus ; l'échelle (macro- ou microscopique) ; la sélection des passages explorés ; les effets suscités par les choix de traduction ; l'interprétation des résultats quantitatifs et qualitatifs, etc. — seront quant à eux développés plus avant dans la troisième partie de la thèse.

a. Le modèle de Lance Hewson

Professeur à la faculté de traduction et interprétation de l'Université de Genève, Lance Hewson s'est tout au long de sa carrière intéressé aux questions d'éthique et de subjectivité en traduction. S'inscrivant dans ces problématiques, sa dernière monographie *An Approach to Translation Criticism — Emma and Madame Bovary in translation* (2011) entend proposer un modèle de critique des traductions conjuguant la scientificité et l'objectivité prônées par les descriptivistes à une certaine herméneutique qui n'occulte pas la part de subjectivité inhérente à la tâche critique.

Dans son introduction, après avoir présenté l'état de l'art, Hewson dresse une liste des problèmes soulevés par les essais de ses prédécesseurs (2011 : 15sq). Le premier d'entre eux concerne le dilemme vieux comme la traduction entre la source et la cible. Hewson insiste sur le fait qu'il faut absolument éviter les écueils de la dichotomie en reconnaissant à la traduction un double statut : représentation d'un « original » et texte autonome dans un nouvel environnement linguistique et culturel. Ce n'est qu'en réactivant les multiples significations de l'original tout en envisageant le potentiel interprétatif de la traduction que le critique peut espérer dépasser la polarisation source/cible. Le deuxième problème dénoncé par Hewson tient dans le lexique employé par les théoriciens, qui selon lui trahit une vision sinon négative, du moins tronquée de la traduction. Des termes comme *déviations* (Frank 1990) ou *tendances déformantes* (Berman 1985) portent en effet une charge péjorative, laissant sous-entendre que toute traduction comporte des pertes qu'il y a lieu de déplorer. L'étude des « changements » ou *shifts* observés entre la traduction et son original, conduite notamment par van Leuven-Zwart (1989, 1990), présuppose la possibilité d'une absence de modification dans certains passages. Or, tout choix traductif, si minime semble-t-il, implique un

certain degré de différence. Il importe donc que le critique identifie, mesure et nomme précisément les choix opérés par le traducteur et les effets produits par ceux-ci. Le troisième problème pointé par Hewson a trait à la question de l'échelle. Pour l'auteur, le critique ne peut supposer à priori que la traduction analysée présente une cohérence interne et que l'addition de choix ponctuels dessine une stratégie claire. La sélection des passages examinés par le critique devient dès lors un acte interprétatif qui requiert des fondements solides. De ce fait, l'analyste doit explorer les textes tant à l'échelle macroscopique que microscopique, puis confronter les résultats. Le quatrième problème invoqué par Hewson concerne le style. L'auteur note que peu de critiques des traductions s'y penchent, alors que le style constitue une part essentielle de la littérature et, conséquemment, de la traduction littéraire. Au travail de Baker, qui cherche à caractériser le style d'un traducteur par le biais des techniques de traitement informatique de corpus — mais sans se référer véritablement aux textes sources (Baker 2000) —, il préfère l'approche de Boase-Beier (2006), qui met l'accent sur les choix stylistiques opérés tant par l'auteur que par le traducteur. Hewson appelle donc le critique à réhabiliter les études stylistiques en tentant de reconstruire et de comparer les effets produits par les choix respectifs de l'auteur original et du traducteur. Le cinquième problème discuté porte sur *tertium comparationis*. Hewson refuse l'idée, notamment suivie par van Leuven-Zwart (1989, 1990) et Koster (2000, 2002), qu'il existe un étalon neutre, objectif et mesurable sur lequel seraient évalués des passages dans les discours de départ et d'arrivée. Selon lui, le concept même d'invariant est hasardeux, car celui-ci, par essence abstrait, ne peut être exprimé autrement que par des paraphrases, elles-mêmes actes interprétatifs. Les modèles faisant appel au *tertium comparationis* font donc fi de l'herméneutique.

Le dernier problème — le plus crucial — abordé par Hewson, que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises, concerne l'interprétation du critique. L'auteur met en avant le fait qu'il ne suffit pas de confronter les interprétations du traducteur avec les siennes propres pour prétendre proposer une critique fiable. En effet, tout texte porte en soi une *multiplicité* de significations, qui ne correspondent entièrement ni aux intentions de l'auteur ni à la lecture du destinataire originel. Le critique ne peut donc juger si le traducteur s'est fondé sur une compréhension « erronée » de l'original ; il peut cependant, en envisageant les interprétations possibles du texte source, avancer que les choix opérés par le traducteur encouragent *une certaine* interprétation de l'œuvre qui n'entre peut-être pas dans celles discernées par le critique dans l'original. Hewson base sa théorie sur le modèle pragmatique (et quelque peu déconstructiviste) proposé par

Leceracle dans *Interpretation as Pragmatics*. Ce dernier pose quatre maximes (Leceracle 1999 : 31) :

- Toutes les interprétations sont possibles ;
- Aucune interprétation n'est vraie (*true*) ;
- Certaines interprétations sont justes (*just*) ;
- Certaines interprétations sont fausses (*false*).

L'interprétation vraie n'existe pas, car elle supposerait que l'auteur limite consciemment les interprétations possibles de son œuvre et qu'il soit praticable de retrouver intégralement son intention au moment de l'écriture. Il convient donc de distinguer les interprétations « justes » des « fausses » :

Une interprétation [...] est fautive lorsqu'elle est soit délirante, en ce qu'elle ignore les contraintes de l'encyclopédie, soit incorrecte, en ce qu'elle ignore les contraintes que la langue et le texte imposent à la construction de l'interprétation.

Une interprétation est juste lorsqu'elle se conforme aux contraintes de la structure pragmatique gouvernant l'interprétation du texte et ne cherche pas à fermer le processus infini des réinterprétations.⁵¹

Suivant ce modèle, le critique de traductions ne s'engage pas dans des comparaisons individuelles (texte contre texte, interprétation contre une autre), mais dans une exploration des possibilités et des limites : possibilités infinies d'interprétations et de traductions ; limites permettant au critique d'identifier les choix traductifs engendrant de « fausses » interprétations. La théorie pragmatique de Leceracle est aussi reprise par Hewson pour mieux cerner la position du traducteur et du critique au sein de la chaîne des acteurs du processus traductif. Pour Leceracle, les multiples significations d'un texte [T] ne correspondent ni aux intentions initiales de l'auteur [A] ni aux interprétations tirées par le lecteur [R], car elles subissent respectivement les filtres du langage [L] et des connaissances encyclopédiques [E]. Dans le cas d'une traduction, texte second [T'], l'accès à la signification perd encore en immédiateté, car l'interprétation subit les filtres supplémentaires de l'expression langagière [L'] du traducteur-lecteur [Tr/R'] et des connaissances encyclopédiques [E'] du lecteur final [R''], en ce compris le critique.

⁵¹ 'An interpretation [...] is false if it is either delirious, disregarding the constraints of the encyclopaedia, or incorrect, disregarding the constraints that language and the text impose on the construction of interpretation.'

'A just interpretation is one that conforms to the constraints of the pragmatic structure that governs the interpretation of the text, and that does not seek to close the interminable process of reinterpretation.'
(Leceracle 1999 : 32-33, cité par Hewson 2011 : 21)

**Figure 7 : Modélisation du double statut du traducteur et des quatre filtres interprétatifs du critique
(Hewson 2011 : 23)**

$$\begin{array}{c}
 [A \leftarrow [L \rightarrow [T] \leftarrow E] \rightarrow R] \\
 \updownarrow \\
 [Tr/R' \leftarrow [L' \rightarrow [T'] \leftarrow E'] \rightarrow R'']
 \end{array}$$

Face à cette complexité herméneutique, « la tâche du traducteur revient dès lors à *comparer le potentiel interprétatif des deux textes* [source et cible], autrement dit à donner quelques indications sur la nature des interprétations qu'ils encouragent ». ⁵²

Pour suivre ce cadre épistémologique, Hewson propose une méthodologie composite combinant plusieurs aspects des essais de ces prédécesseurs. L'idée générale articulant son modèle est celle d'un double mouvement : premièrement, un passage d'une analyse macroscopique à l'échelle microscopique ; ensuite, un progressif retour vers le niveau macroscopique. Par cet aller-retour, le chercheur veut montrer qu'il ne partage pas l'hypothèse selon laquelle une traduction globalement « adéquate » à l'échelle macroscopique le serait obligatoirement au niveau microscopique ; il tente aussi par ce biais de comprendre à la fois les problèmes interprétatifs en jeu et les effets de choix traductifs. Concrètement, son parcours réflexif comporte six grandes étapes : le recueil de données préliminaires ; la construction d'un cadre critique ; la sélection des passages à retenir ; l'analyse microscopique ; le retour à l'échelle macroscopique ; la vérification des résultats.

En premier lieu, Hewson suit les indications fournies notamment par Koster (2000, 2002), Berman (1995) ou Bosseaux (2007) en recueillant méthodiquement une série de données préliminaires sur l'œuvre choisie et sa traduction. Ces informations comprennent les éléments suivants :

- des renseignements basiques sur le texte source, l'histoire de sa publication et de ses éditions, complétés le cas échéant par des données sur l'auteur et son œuvre ;
- l'examen de certains paramètres du texte cible : s'agit-il d'une première traduction ? sinon, la version étudiée remanie-t-elle une traduction antérieure ? l'œuvre originale a-t-elle été traduite auparavant dans d'autres langues ? quelle réception critique la traduction a-t-elle récoltée ?
- des informations sur le traducteur, comprenant notamment les autres œuvres qu'il a traduites, les ouvrages qu'il a écrits, sa carrière extratraductionnelle, etc. ;

⁵² 'The critic's undertaking becomes one of comparing *the interpretative potential of the two texts*, in other words giving some indications of the nature of the interpretations that they encourage.' (Hewson 2011 : 53)

- l'appareil para- et péri-textuel des textes source et cible, entre autres le plat de devant et la quatrième de couverture, les introductions, préfaces, postfaces, bibliographies et chronologies, les commentaires de l'éditeur et du traducteur, les notes de fin et en bas de page et tous les autres textes annexes ;
- l'éclairage de l'appareil critique, non seulement les premiers comptes rendus sur la traduction, mais surtout les œuvres de critique littéraire, tant dans la langue-culture source que dans des langues-cultures étrangères (idéalement celles fondées sur le texte original et non sur une traduction) ;
- un aperçu de la macrostructure des textes, qui implique notamment la vérification de la division en chapitres et en paragraphes et des éventuels retranchements/ajouts majeurs dans la traduction.

L'ensemble des données préliminaires permet au chercheur de construire un cadre critique (*critical framework*) sur lequel se fonderont les comparaisons entre original et traduction à l'échelle microscopique, seront déterminés les effets produits au niveau microscopique et seront tirées les conclusions au rang macroscopique. Une délimitation exacte de ce cadre est donc primordiale pour la poursuite de l'œuvre critique. Conformément aux positions prises par Hewson dans sa révision de l'état de l'art, le cadre critique devra à la fois distinguer les caractéristiques stylistiques majeures de l'œuvre analysée et explorer les soubassements des principaux chemins interprétatifs potentiels, qui ne se limitent pas aux orientations déjà suggérées par l'appareil critique. Cette étape, clairement « sourcière », vise essentiellement à dégager un certain nombre d'éléments qui pourraient infléchir les interprétations de l'œuvre originale et dont le traitement par le traducteur est jugé important. Le critique aura pour tâche d'évaluer dans quelle mesure les choix opérés par le traducteur vis-à-vis de ces éléments encouragent des interprétations divergentes. C'est sur la base de ces « thèmes » primordiaux que s'effectue la sélection d'un nombre restreint de passages à analyser plus profondément. Le cadre critique est donc un point de départ limitant un processus herméneutique autrement infini, qui reconnaît le caractère « originel » du texte source tout en ne déniait pas l'autonomie du texte cible.

Après avoir trié les extraits à retenir, le critique peut examiner les choix traductionnels qui ressortent du texte cible et envisager leurs effets possibles. Ne pouvant raisonnablement pas prétendre explorer tous les choix traductifs de manière exhaustive, l'analyste se concentrera sur certains points déterminés lors de sa première lecture avec l'éclairage du cadre critique. S'inspirant et complétant les approches de chercheurs comme Frank (1990), Koster (2000, 2002), van Leuven-Zwart (1989, 1990),

Berman (1995), Bosseaux (2007), mais aussi Chesterman (1997), Delisle (1993), Delisle et coll. (1999), ou encore Vinay et Darbelnet (1958), Hewson dresse une liste des choix traductifs qui peuvent, selon lui, être identifiés à l'échelle microscopique. Il en distingue six catégories⁵³ (Hewson 2011 : 58sq) :

- Choix syntaxiques : calque total ou partiel, modification de la structure discursive interne, antéposition/postposition, juxtaposition, transposition (ou recatégorisation), modulation, modification de la cohérence intradiscursive ;
- Choix lexicaux : équivalent établi, emprunt, explicitation/implicitation, hyperonymie/hyponymie, adaptation culturelle, modification lexicale, création non automatique et appropriée ;
- Choix grammaticaux : temps et aspect, modalité ;
- Choix stylistiques : répétition, appellatifs, réseaux anaphoriques, clichés, tropes, rythme, allitération et assonance, registre, connotation ;
- Choix traductifs globaux : addition, suppression ;
- Traitement du discours indirect libre.

Passant à l'évaluation des effets des choix traductifs à l'échelle microscopique, Hewson reconnaît d'abord l'inhérente subjectivité de cette tâche : le critique doit s'efforcer de noter ce qu'il pense constituer des effets marquants, les analyser conformément au cadre qu'il a lui-même construit et émettre des hypothèses sur la manière dont ces effets pourraient influencer la lecture de la traduction par les destinataires finaux. Le Genevois est toutefois d'avis que cet exercice comprend pourtant une part d'objectivité, ne serait-ce que dans les résultats de choix traductifs radicaux, mais qui va certes décroissant à mesure que l'on entre dans des considérations nuancées de stylistique et de sémantique. Visant une classification à la fois concise et complète⁵⁴, Hewson distingue deux grands familles d'effets (Hewson 2011 : 83sq). Les **effets de voix** (*voice effects*) couvrent la manière dont est conservé ou modifié l'ensemble des « voix » (dans la conception bakhtinienne du terme au sein de la

⁵³ Étant donné que la liste dressée par Hewson est directement conçue pour son corpus d'analyse et que nous proposerons en *infra* notre propre liste de choix traductifs adaptés à l'étude des *chengyu*, nous ne chercherons pas ici à expliquer et exemplifier les éléments du classement de Hewson.

⁵⁴ En guise de contreexemple, Hewson cite la taxinomie des « tendances déformantes » de Berman (1985) : rationalisation, clarification, allongement, ennoblissement et vulgarisation, appauvrissement qualitatif, appauvrissement quantitatif, destruction des rythmes, destruction des réseaux signifiants sous-jacents, destruction des systématismes, destruction des réseaux vernaculaires ou leur exotisation, destruction des locutions et idiotismes, effacement des superpositions de langues. Selon le chercheur genevois, cette nomenclature trahit une conception intrinsèquement négative de la traduction, comprend des redites ou à l'inverse des lacunes, confond les niveaux (stylistique >< sémantique/pragmatique) et s'avère en fin de compte peu maniable. À notre sens, il reste que Berman avait prioritairement dressé cette liste pour dénoncer les tendances naturalisantes de bon nombre de traductions en démontant leurs « recettes ».

« polyphonie » et de l'« hétéroglossie ») qui parcourent le texte, que ce soit celle du narrateur (et, indirectement, celles de l'auteur et du traducteur) ou celles des différents protagonistes. Les **effets interprétatifs** (*interpretational effects*) correspondent à la manière dont les choix traductifs affectent les interprétations potentielles du passage en question. Chaque catégorie est elle-même divisée en trois sous-types, que l'on pourrait représenter par les symboles + / - / ≠. Le Tableau 4 donne une illustration de la taxinomie établie par Hewson.

Tableau 4 : Typologie des effets microscopiques, résumée à partir de Hewson (2011 : 83sqq)

	EFFETS DE VOIX	EFFETS INTERPRÉTATIFS
+	<p>Accrétion (<i>accretion</i>) = voix plus marquée, plus affirmée, embellie ou bien étoffée et plus volubile</p> <p><u>Choix traductifs typiques</u> : explicitation, restructuration syntaxique, addition, modification du registre, etc.</p>	<p>Expansion (<i>expansion</i>) = enrichissement des interprétations potentielles</p> <p><u>Choix traductifs typiques</u> : Explicitation, addition</p>
-	<p>Réduction (<i>reduction</i>) = voix moins affirmée, caractérisée par un appauvrissement, une rationalisation, une homogénéisation, une baisse de l'articulation, un affaiblissement stylistique ou un certain laconisme</p> <p><u>Choix traductifs typiques</u> : implication, simplification des structures syntaxiques, élimination, choix lexicaux, etc.</p>	<p>Contraction (<i>contraction</i>) = réduction des interprétations potentielles</p> <p><u>Choix traductifs typiques</u> : implication, suppression</p>
≠	<p>Déformation (<i>deformation</i>) = voix modifiée ; points de vue, récit, descriptions, commentaires altérés</p> <p><u>Choix traductifs typiques</u> : changement de focalisation, altération du type de discours (direct, indirect, indirect libre), modification de l'aspect ou de la modalité, choix lexicaux</p>	<p>Transformation (<i>transformation</i>) = absence de lien entre les lectures possibles des textes source et cible</p>

Il importe de souligner ici qu'il n'existe aucun lien obligatoire entre choix traductifs et effets microscopiques, comme le laisseraient penser les « choix traductifs typiques » proposés. Cela est particulièrement vrai pour les effets interprétatifs. Par exemple, la suppression d'un élément, au lieu de restreindre les significations possibles (contraction), peut au contraire les accroître (expansion), et *vice versa*.

Après avoir analysé les passages retenus à travers les spectres de la polyphonie et des chemins interprétatifs potentiels, Hewson retourne à l'échelon macroscopique pour tenter de mesurer la nature, l'étendue et l'impact des changements produits par l'accumulation des choix traductifs au niveau microscopique. Pour mener à bien cette tâche, le chercheur propose une nouvelle taxinomie, connexe à la précédente (voir Tableau 5 ci-dessous).

Tableau 5 : Récapitulatif des effets macroscopiques, tiré de Hewson (2011 : 178)

EFFET MACROSCOPIQUE		DESCRIPTION	
<i>Effets de voix</i>			
Accentuation (Markedness)	+	Les voix dans l'œuvre sont plus saillantes et affectent plus fortement le lecteur.	<i>The novel's voices are more salient and impact more strongly on the reader.</i>
Concision (Conciseness)	–	L'écriture est aplanie et moins marquée.	<i>The writing is flattened, less salient.</i>
Anamorphose (Anamorphosis)	≠	Des modifications dans la focalisation ou le statut discursif adjointes à des changements d'aspect ou de modalité induisent le lecteur à mal évaluer (ou simplement à ne pas percevoir) les jeux de focalisation et à mal cerner ou juger les sources d'information. L'accumulation d'autres choix traductifs marqués débouche sur une polyphonie qui diverge de celle présente dans l'original.	<i>With changes in focalisation and/or discourse status, together with modifications to aspect and modality, the reader is led to miscalculate (or simply fail to see) effects of focalisation and to misattribute or misjudge the source(s) of information. The accumulation of other marked translational choices produces voices that are at variance with those of the original.</i>
Traduction hybride (Hybrid translation)		La traduction présente un caractère disparate où les voix traversant l'œuvre perdent leurs particularités essentielles.	<i>There is a patchwork effect, resulting in the novel's voices losing their essential characteristics.</i>
Traduction ontologique (Ontological translation)		Le traducteur entend créer une œuvre originale qui présente des marques clairement discernables.	<i>The translator attempts to create a piece of original writing that is marked in identifiable ways.</i>
<i>Effets interprétatifs</i>			
Gonflement (Swelling)	+	Les chemins interprétatifs sont plus nombreux ou plus riches.	<i>The interpretative paths are more numerous and/or richer.</i>
Rétrécissement (Shrinkage)	–	Les chemins interprétatifs sont moins nombreux ou moins riches.	<i>The interpretative paths are less numerous and/or less rich.</i>
Transmutation (Transmutation)	≠	Les chemins interprétatifs sont modifiés.	<i>The interpretative paths are modified.</i>
Traduction idéologique (Ideological translation)		Le traducteur impose son interprétation (exclusive et « vraie »).	<i>The translator imposes her (exclusive and "true") interpretation</i>
Traduction métamorphique (Metamorphosing translation)		Rétrécissement, gonflement et transmutation se combinent pour altérer la nature des interprétations potentielles.	<i>Shrinkage, swelling and transmutation combine to change the nature of potential interpretations.</i>

Pour ce qui est des effets de voix, l'accumulation à l'échelle microscopique d'effets d'accrétion, de réduction et de déformation produit respectivement au niveau macroscopique des effets d'**accentuation** (*markedness*), de **concision** (*conciseness*) et d'**anamorphose** (*anamorphosis*) ; la combinaison d'un grand nombre de déformations et d'accrétions/réductions donne une **traduction ontologique** (*ontological traduction*),

c'est-à-dire une version (adaptation ?) qui veut apparaître comme une œuvre à part entière, qui « dépasse » l'original en langue source⁵⁵ ; enfin, une addition incohérente des trois effets de voix aboutit à une **traduction hybride** (*hybrid translation*), où l'équilibre polyphonique ne correspond plus à celui de l'original sans toutefois acquérir une identité propre. Les effets interprétatifs au niveau macroscopique sont classés selon une logique similaire : l'accumulation à l'échelon microscopique d'effets d'expansion, de contraction et de transformation produit respectivement au niveau macroscopique des effets de **gonflement** (*swelling*), de **rétrécissement** (*shrinkage*) et de **transmutation** (*transmutation*) ; la combinaison d'un grand nombre de transformations et d'expansions/contractions donne une **traduction idéologique** (*ideological translation*), c'est-à-dire une traduction où le traducteur détermine sa stratégie pour privilégier une interprétation à l'exclusion des autres ; enfin, une addition incohérente des trois effets interprétatifs aboutit à une **traduction métamorphique** (*metamorphosing translation*), dans laquelle les interprétations sont brouillées ou de nouvelles interprétations absentes de l'original apparaissent dans la traduction.

Devant cette classification, une question se pose : quand le critique juge-t-il que l'accumulation d'un effet microscopique suffit à produire un effet macroscopique ? Hewson admet lui-même qu'il n'existe aucun seuil objectif sur lequel fonder son appréciation, tout effet macroscopique se plaçant évidemment sur un continuum. Le Genevois note toutefois qu'une distinction qualitative peut être opérée entre les différents effets. Des six effets « primaires » — accentuation, concision et anamorphose pour la polyphonie, gonflement, rétrécissement et transmutation pour les chemins interprétatifs —, l'anamorphose et, à fortiori, la transmutation sont deux facteurs qui, même minimes, peuvent changer en profondeur la lecture d'un texte traduit, tandis que les quatre autres, quoiqu'importants, sont moins « perturbateurs » (*disruptive*). Par conséquent, les degrés d'incidence diffèreraient selon les effets. De manière certes arbitraire mais réfléchie, Hewson propose deux seuils : il y aura anamorphose ou transmutation lorsque 10 % des passages analysés présentent respectivement des occurrences de déformation ou de transformation, tandis que l'accentuation, la concision, le gonflement et le rétrécissement ne seront décrétés que si l'on observe respectivement dans 20 % des extraits des cas d'accrétion, de réduction, de contraction et d'expansion. Une traduction sera, de manière pratique, qualifiée d'ontologique ou d'idéologique lorsque ces deux seuils sont franchis dans les effets de voix ou

⁵⁵ L'idée de « dépassement » est reprise de Berman (1999), pour lequel il s'agit d'une transgression du contrat moral qui lie le traducteur au texte original.

d'interprétation ; pour terminer, des traductions seront réputées hybrides et métamorphiques quand aucune valeur d'incidence ne se détache particulièrement.

Après avoir apprécié les effets micro- et macroscopiques de la traduction, le critique tentera enfin de dresser un portrait global du texte analysé en estimant son impact potentiel dans la culture cible par l'examen de la nature des interprétations qu'il encourage au travers des choix traductifs opérés. Hewson cherche à cette dernière étape de sortir des simples jugements de valeur (traduction « réussie » contre traduction « ratée ») en dressant une échelle qui matérialisera la relation se tissant entre la traduction et l'original. Désireux de s'extraire de l'équivalence aporétique, le chercheur s'appuie sur le concept de « **similarité divergente** » (*divergent similarity*) mis au point par Chesterman (1996, 1998). Ce dernier avance que la traduction doit se comprendre comme le passage d'une entité unique (l'original A) à une potentielle infinité de nouvelles entités (les textes cibles A', A'', A'''...) qui, loin de remplacer l'entité source, la propage. La traduction apparaît dès lors non plus comme une relation d'égalité entre un original et un texte cible, mais comme une opération additive, où un contenu unique est potentiellement préservé et multiplié à l'infini sous une forme à chaque fois différente. Reprenant à son compte et recadrant cette conception de la traduction, Hewson, au lieu d'y voir une définition de la traduction en général, considère plutôt la « similarité divergente » comme une conceptualisation de ce qui arrive lorsque l'accumulation des effets produits par les choix traductifs ne génère qu'un nombre réduit d'effets macroscopiques. Il s'agit donc en somme de l'une des deux extrémités d'un continuum, correspondant à ce que le critique juge constituer une traduction optimale. Cette dénomination présente l'avantage de mettre en relief la « divergence » inhérente à toute traduction — l'entreprise traductive engendrant inévitablement une série de différences par rapport à l'original — sans pour autant la brocarder, car elle met en lumière l'*équilibre* que doit viser toute traduction entre similarité et divergence. Dès lors, la tâche du critique revient à jauger dans quelle mesure cet équilibre est maintenu et, s'il est rompu, à cerner précisément les raisons d'une « non-conformité ». Toujours dans le même souci de proposer des gradations plutôt que des jugements polarisants, Hewson distribue les traductions en quatre catégories (Hewson 2011 : 181sq). La forme extrême de « non-conformité » est l'**adaptation** (*adaptation*), qui apparaît « lorsque les éléments macrostructurels “objectifs” [...] n'ont pas été retenus dans la traduction ». ⁵⁶ De tels cas se manifestent

⁵⁶ '[I call a text an adaptation] when the “objective” macrostructural elements [...] have not been carried over into the translated text.'

quand le récit ou la trame de l'œuvre se trouvent modifiés, que des épisodes ou des descriptions ont été ajoutés ou supprimés, que la nature des protagonistes a été altérée (et donc leur perception par le lecteur), voire que des personnages entiers ont été introduits ou éliminés. Dans ce contexte, il devient impossible pour le lecteur du texte traduit d'atteindre une interprétation « juste » de l'original ; par conséquent, l'adaptation, pour Hewson, apparaît sans équivoque comme une interprétation « fausse », dans les termes de Lecerclé. On remarquera que Hewson adopte ici une définition très restreinte de l'« adaptation », qui ne correspond pas nécessairement aux acceptions les plus courantes de ce terme en traductologie.⁵⁷ Dans le second type de traduction, appelé **divergence radicale** (*radical divergence*), une interprétation « juste » est tout autant exclue que dans l'adaptation, non plus en raison de modifications macrostructurelles majeures, mais à la suite d'une accumulation significative d'effets macroscopiques : l'anamorphose ou la transmutation atteint de hauts niveaux d'intensité, accompagnés typiquement par d'autres effets. On retrouvera dans cette catégorie les traductions ontologiques et idéologiques, mais également celles où les effets macroscopiques sont dotés d'assez de force pour laisser des traces indélébiles dans le texte source sans pour autant témoigner d'une volonté systématique du traducteur de faire entendre sa voix ou d'imposer sa propre interprétation. En continuant à descendre l'échelle de la « non-conformité », on tombe sur la **divergence relative** (*relative divergence*), où l'accumulation des effets macroscopiques est moins manifeste : accentuation, concision, gonflement et rétrécissement moyens à élevés, anamorphose ou transmutation faible à moyenne. Ce type de traduction se trouve en quelque sorte dans une position « instable », car le critique y observe que les choix traductifs opérés peuvent encourager tant des interprétations considérées comme « justes » que des interprétations « fausses ». Qualifier une traduction de relativement divergente est donc un jugement équivoque. Revenant au point de départ de sa catégorisation, Hewson donne enfin sa propre définition, adaptée à l'entreprise critique, de la **similarité divergente** : une traduction où anamorphose et transmutation sont absentes ou très peu présentes et où l'accumulation des autres effets apparaît faible ou moyenne. Selon le chercheur, dans un tel cas de figure, « rien n'empêche le lecteur de construire une interprétation "juste" ni ne l'encourage à tirer une interprétation "fausse" »⁵⁸, le lecteur restant seul maître de son processus herméneutique personnel.

⁵⁷L'auteur lui-même renvoie à l'entrée « Adaptation » de Georges Bastin dans le *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies* de Baker & Saldanha (2009).

⁵⁸'Nothing prevents the reader from constructing a "just" interpretation or encourages her to make a "false" interpretation.'

Après avoir émis des hypothèses sur la qualification globale d'une traduction au moyen des statistiques recueillies à l'échelon microscopique d'abord et macroscopique ensuite, Hewson invite le critique à éprouver ses conclusions dans des passages aléatoires, sur la base des mêmes critères que lors de la première analyse microscopique. Cette ultime étape permet de confirmer, d'affiner et éventuellement d'amender les jugements terminaux.

Conscient de la complexité de la tâche du critique et reconnaissant la difficulté de proposer un modèle objectif et scientifique qui ne fasse pas fi de la subjectivité de l'analyste (celle-ci ne devant pas non plus être mal canalisée, au risque de nuire au crédit du critique), Hewson anticipe lui-même les reproches que l'on pourrait adresser à sa méthode. Le premier, inévitable, concerne le manque d'exhaustivité, auquel s'ajoute la problématique de la représentativité des passages retenus. Les outils informatiques de la traductologie de corpus pourraient sans doute permettre un traitement plus facile et plus rapide d'un grand nombre de données, pour autant que le cadre d'analyse soit clairement arrêté. À la sélection prédéfinie d'éléments linguistiques spécifiques de Bosseaux (2007) ou à l'échantillonnage aléatoire de van Leuven-Zwart (1989, 1990), Hewson dit préférer s'appuyer sur un cadre construit sur la base d'un appareil critique, car cette solution a l'avantage de pouvoir opposer une position claire aux hypothèses qui émergent d'une stratégie ou d'un projet de traduction que l'on aurait autrement identifié ; la réunion au sein d'un cadre critique d'éléments marquants notés préalablement par une pluralité d'experts limite aussi, à notre estime, la subjectivité de la sélection des passages examinés. Pour ce qui est de sa typologie des effets traductionnels, Hewson répond que tout autre critère d'analyse ou toute autre classification ne pourrait aboutir à une appréciation différente des cas extrêmes d'adaptation, voire de divergence radicale ; il admet cependant que, pour les cas plus nuancés, des points de vue contradictoires peuvent subsister. Quoi qu'il en soit, Hewson insiste sur la flexibilité de sa taxinomie, par rapport à la rigidité de celles proposées par ses prédécesseurs. À propos de la mesure et de la lecture des résultats des analyses micro- et macroscopiques, le chercheur admet la sécheresse de son examen statistique et la porte laissée ouverte à leur interprétation. Le traitement quantitatif d'études qualitatives (et non l'inverse) apporte néanmoins une certaine rigueur dont sont dépourvues les critiques « impressionnistes », tandis que l'analyse finale de passages choisis aléatoirement procure un supplément d'objectivité en vérifiant les hypothèses macroscopiques émises à partir des résultats statistiques. À ceux qui dénonceraient l'absence de précision quant à l'intensité des effets macroscopiques — l'on pourrait

faire mention d'effets de niveau « élevé », « moyen » ou « bas » —, Hewson rétorque que cela nécessiterait la délimitation de « seuils » et donc introduirait une part d'arbitraire. Pour terminer, l'on pourrait contester le classement « intuitif » des types de traduction — de la similarité divergente à l'adaptation. S'il est vrai qu'un continuum de cette sorte fait toujours courir le risque que certaines traductions soient compartimentées dans un « entredeux » aux contours incertains, la catégorisation de Hewson n'en est pas moins construite sur une base théorique solide, au travers des oppositions [interprétation juste >< fausse] et [similarité >< divergence], la position médiane étant occupée par la divergence relative, cas où la traduction apparaît insatisfaisante sans pour autant pouvoir être d'emblée jugée négativement.

b. Modèle d'analyse de la traduction des *chengyu*

Maintenant que nous avons présenté le modèle de Lance Hewson, nous nous attacherons à détailler la procédure que nous avons nous-même suivie pour mener à bien une critique de la traduction des *chengyu* dans des romans contemporains chinois. Après avoir mis au clair les liens entre notre propre modèle et celui de Hewson et parcouru les étapes à travers lesquelles nous sommes passé au cours de notre analyse, nous citerons et exposerons les œuvres que nous avons retenues pour former notre corpus et détaillerons les raisons qui ont motivé notre choix. Nous expliquerons également la méthode adoptée pour extraire les *chengyu* de ce corpus.

i. Particularités

Si nous avons mentionné au début de cette partie que la méthode d'analyse et de critique que nous avons mise en œuvre sur les *chengyu* s'inspire très largement de l'approche développée par Hewson, on ne peut résumer notre travail à une simple application du modèle du chercheur genevois, et ce pour plusieurs raisons.

La première tient dans la portée de l'analyse. Hewson postule en effet que la *critique* des traductions doit avoir pour objet une œuvre dans son ensemble, ou du moins tourner autour de la problématique des chemins interprétatifs globaux contenus dans la traduction, plutôt que s'orienter vers l'examen d'une « difficulté » spécifique, où le critique jugerait le résultat des choix traductifs posés — cette dernière approche relevant, selon Hewson, de l'évaluation des traductions (Hewson 2011 : 6). Comme nous avons, dans la première partie de cette thèse, isolé les *chengyu* comme des unités remarquables, une analyse portant spécifiquement sur ces éléments sortirait du cadre

dessiné par Hewson. Nous avons cependant insisté plus haut sur le fait que, outre plusieurs autres qualités stylistiques et sémantiques archétypales — conventionnalité, rythme, caractère citatif, etc. —, les *chengyu* font indéniablement partie du discours écrit et formel. Nous estimons de la sorte que, si ces ressorts littéraires sont usés fréquemment, avec justesse (comme on peut le supposer chez des auteurs confirmés) mais aussi dans un esprit ludique (nous en verrons de nombreux cas plus loin), ils pourraient intervenir (même inconsciemment) dans la conception que le lecteur aura d'un texte littéraire chinois. C'est pourquoi nous avons jugé que, malgré les objections de Hewson, son cadre d'analyse pouvait, moyennant adaptations, servir à étudier l'impact de la traduction des *chengyu*.

Étant donné cette optique de nous limiter à l'examen de ces seuls phrasèmes, nous avons choisi d'ajouter une étape à la procédure proposée par Hewson :

- 1) constitution du corpus, recueil d'informations préliminaires sur les originaux et leurs traductions et analyse macroscopique des textes cibles ;
- 2) **analyse quantitative globale du traitement des *chengyu* dans les textes cibles ;**
- 3) construction du cadre critique sur lequel s'appuiera l'analyse microscopique ;
- 4) analyse microscopique qualitative des effets traductifs dans un nombre restreint de passages soigneusement choisis ;
- 5) émission d'hypothèses sur les effets traductifs au niveau macroscopique et tentative de classification des traductions sur l'échelle de la « similarité » ;

Avant de procéder à l'analyse qualitative des effets traductifs au niveau microscopique, nous avons donc décidé de réaliser un examen systématique de la *totalité* des *chengyu* extraits de notre corpus sur la base de critères issus de la stylistique comparée rejoignant pour la plupart la classification des choix traductifs établie par Hewson lui-même (voir *supra*). Les résultats de cette enquête exhaustive ont ensuite été compilés dans un tableau statistique et des pourcentages ont été calculés pour pouvoir comparer plus aisément les œuvres entre elles. Cette analyse quantitative permet également de fournir un étalon supplémentaire pour compléter l'analyse qualitative en trois phases (macro => micro => macro) promue par Hewson.

Une autre différence de taille avec l'approche du chercheur genevois a trait au corpus lui-même. Là où Hewson décide de mettre en contraste plusieurs versions d'une même œuvre (*Emma*, de Jane Austen, ou *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert) tout en

rejetant les premières traductions⁵⁹, nous avons retenu des œuvres ne disposant que d'une unique version française. Bien qu'une approche diachronique similaire à Hewson puisse être envisagée dans la critique de traductions d'œuvres sinophones, les limites que nous nous sommes imposées, que nous exposerons plus loin, proscrivaient ce genre de démarche.

Le dernier élément qui distingue notre méthode du modèle de Hewson concerne la place du traducteur. En effet, si Hewson se renseigne, lors de l'étape du recueil d'informations préliminaires, sur l'identité du traducteur, il ne semble pas avoir essayé (ou, dans le cas des versions les plus anciennes qu'il a analysées, s'est avéré dans l'impossibilité) de contacter directement les auteurs des textes qu'il tenait sous les yeux. De notre côté, nous avons tenté de nous mettre en rapport avec les traducteurs des œuvres sélectionnées pour les interroger sur diverses questions allant de leur conception du métier en général aux difficultés suscitées par les *chengyu*, en passant par leur rapport avec l'auteur original. Les questions qui leur ont été posées sont les suivantes :

Questions relatives au roman visé

- Selon vous, quels sont les passages les plus représentatifs, les plus marquants ou les plus importants de l'œuvre, et pourquoi ?

Questions générales

- Comment en êtes-vous venu(e) à traduire le roman visé ? S'agit-il d'une commande d'un éditeur ou d'une initiative personnelle ? Veuillez détailler l'histoire de cette traduction.
- L'éditeur vous a-t-il imposé des contraintes particulières, en matière de délais ou de mode de traduction notamment ? Si oui, lesquelles ?
- Êtes-vous globalement satisfait(e) de votre traduction ou pensez-vous à posteriori qu'une révision/retraduction serait envisageable ?
- Étiez-vous en contact avec l'auteur du roman ? Si oui, l'avez-vous consulté sur des questions d'ordre purement linguistique ?
- Comment définiriez-vous votre manière de traduire ? Pensez-vous attacher plus d'importance au respect de la forme originale, à la fluidité du texte en langue d'arrivée ou encore à d'autres critères ?
- Comment vous représenteriez-vous votre lecteur modèle (lecteur type) ?
- Comment répondez-vous globalement aux *realia* (unités lexicales qui désignent une réalité particulière à telle ou telle culture) ? Vous estimez-vous dans le devoir de les expliciter au lecteur ?
- Recourez-vous régulièrement aux notes de fin ou en bas de page ? Pourquoi ?

Questions relatives aux *chengyu*

- Savez-vous ce que recouvre le terme *chengyu* ? Comment le qualifieriez-vous ?
- Considérez-vous les *chengyu* comme un « ornement » stylistique parmi d'autres ou comme dignes d'un intérêt particulier ?
- Pensez-vous que les *chengyu* font partie de la classe des « intraduisibles » ?

⁵⁹ Il suit en cela les recommandations de Berman (1995), qui explique les problèmes spécifiques associés à l'introduction d'une œuvre dans une nouvelle langue-culture.

- Pensez-vous que les *chengyu* en général représentent une difficulté de traduction particulière ? Si oui, avez-vous une stratégie spécifique pour surmonter cet obstacle ?
- Avez-vous jamais requis l'aide de l'auteur original pour la traduction d'un *chengyu* ?
- Avez-vous été frappé(e) par le nombre et/ou la variété des *chengyu* dans le roman visé ?
- Dans le roman visé, considérez-vous que l'emploi des *chengyu* (tant en termes de quantité que de variété) est représentatif ou caractéristique du style de l'auteur, et si oui en quelle façon ?
- Dans le roman visé, avez-vous jamais senti que les *chengyu* imprimaient un rythme particulier à la prose ? Si oui, comment l'avez-vous rendu en français ?
- Comment avez-vous appréhendé les métaphores et autres tropes contenus dans les *chengyu* ? En règle générale, souhaitez-vous davantage respecter l'idiomaticité en français ou de la fidélité aux images originales ? Dans les deux cas, avez-vous dû recourir à des aménagements ?
- Les connotations (religieuses, historiques, etc.) et intertextualités inhérentes à certains *chengyu* vous ont-elles causé des problèmes de traduction ?
- En cas de répétition récurrente d'un *chengyu*, estimez-vous qu'il faille conserver uniformément une même traduction ? Le cas s'est-il présenté dans le roman visé ?
- Vous êtes-vous heurté à des jeux de mots impliquant des *chengyu* ? Si oui, comment y avez-vous fait face ?

Seuls deux des trois traducteurs interrogés nous ont répondu (voir Annexe). Nous estimons cependant pouvoir retirer de ce questionnaire des indications utiles qui compléteront les conclusions que nous tirerons à l'issue de l'étude qualitative.

ii. Corpus et délimitation du champ d'analyse

L'examen du traitement de la traduction des *chengyu* auquel nous nous sommes livré repose sur un corpus de quatre romans contemporains en mandarin moderne standard de Chine continentale. Il s'agit, classés dans l'ordre chronologique de parution en chinois, des ouvrages suivants⁶⁰ :

- 高行健 Gao Xingjian, 《灵山》 *Lingshan*, 1990, traduit par Noël et Liliane Dutrait en 1995 sous le titre *La montagne de l'Âme* ;
- 莫言 Mo Yan, 《酒国》 *Jiuguo*, 1993, traduit par Noël et Liliane Dutrait en 2000 sous le titre *Le pays de l'alcool* ;
- 余华 Yu Hua, 《兄弟》 *Xiongdi*, 2003, traduit par Isabelle Rabut et Angel Pino en 2008 sous le titre *Brothers* ;
- 苏童 Su Tong, 《河岸》 *He'an*, 2009, traduit par François Sastourné en 2011 sous le titre *La berge*.

⁶⁰ Les références bibliographiques précises des originaux et de leurs traductions françaises respectives seront fournies et commentées dans le chapitre consacré au recueil des données préliminaires (voir *infra*, Partie III).

Face à ce corpus, la première question que l'on peut légitimement se poser est de savoir pourquoi se limiter à la littérature en général, aux romans en particulier, et à la période contemporaine. La restriction à la sphère littéraire s'explique par la rareté relative des documents pragmatiques traduits du chinois au français, ou du moins par leur difficulté d'accès, à laquelle s'ajoute l'absence de corpus électroniques bilingues chinois-français rassemblant un grand nombre d'échantillons de cette nature. De plus, nous avons noté dans la partie linguistique du présent travail que les *chengyu*, s'ils apparaissent couramment dans toutes les formes de langue écrite, abondent particulièrement dans la langue littéraire. Pour ce qui est du genre de texte, le roman en prose a été privilégié, car les *chengyu*, comme nous l'avons montré, possèdent la double caractéristique de constituer une marque stylistique nette et de former un ensemble phraséologique relativement fermé. Nous avons supposé que le théâtre, siège de l'oralité (du moins, dans sa forme moderne), contiendrait moins de *chengyu*, de même que la poésie, forme où l'auteur cherche avant tout à dépasser le langage ordinaire pour se forger un mode d'expression personnel.⁶¹ D'un point de vue plus pratique, la poésie et le théâtre chinois restent très largement sous-traduits dans notre langue et peu connus du grand public.⁶² Quant à notre préférence pour la période contemporaine, la raison est double. En premier lieu, notre maîtrise limitée du chinois classique (文言文) et du chinois vernaculaire (白话), langues artificielles archaïsantes dans lesquelles a été écrite la quasi-totalité des œuvres littéraires durant la période impériale, nous a contraint de rejeter les ouvrages parus avant la révolution culturelle et sociale de 1919, qui a conduit à l'adoption généralisée du mandarin moderne ; les nouvelles et romans d'avant-guerre ont néanmoins aussi été écartés en raison de l'instabilité du nouveau standard et de la possible tentation partagée par des écrivains de cette époque à limiter le recours aux *chengyu*, perçus comme reliques d'un passé dont il fallait faire table rase.⁶³ En outre, nous souhaitons nous distancer des rares essais (surtout chinois) de critique de traductions prenant pour objet d'étude les versions étrangères d'œuvres littéraires chinoises, lesquels portent presque systématiquement sur des classiques prémodernes comme le très emblématique *Rêve dans le pavillon rouge* (nous avons vu plus haut un

⁶¹ Cette argumentation ne doit pas faire croire que les *chengyu* sont complètement absents du théâtre ou de la poésie. L'usage des *chengyu* dans le théâtre pourrait par exemple servir à caractériser facilement un personnage d'intellectuel cultivé, et ce, sans parler des para-*chengyu* et autres *suyu* largement présents dans le langage familier. Quant à la poésie, les *chengyu* peuvent naturellement y être détournés ou manipulés à des fins esthétiques diverses.

⁶² Nous avons déjà déploré cette situation dans Henry (2015 : 82-83)

⁶³ Nous avons rapidement évoqué, dans l'état de l'art de la recherche en Chine sur les *chengyu*, le rejet que ces expressions inspiraient à certains linguistes et lexicographes de la période républicaine.

exemple avec le modèle textométrique de Feng Qinghua 2012), ou sur des figures modernes prémaoïstes comme 鲁迅 Lu Xun, en occultant la littérature contemporaine.

Dans son approche de la critique des traductions, Hewson promeut l'examen d'œuvres « canoniques » ou, du moins, suffisamment renommées pour avoir suscité la parution d'un appareil critique abondant et diversifié. Si l'on peut raisonnablement affirmer que, dans le polysystème francophone, aucune œuvre chinoise n'a pleinement atteint ce statut, le choix particulier d'auteurs que nous avons opéré pour la constitution du corpus ne tient pas non plus du hasard. Figurent en effet dans notre liste les deux prix Nobel sinophones — Gao Xingjian et Mo Yan — et deux des auteurs chinois les plus connus et les plus renommés internationalement — Yu Hua et Su Tong. La popularité de ces auteurs auprès du public mondial en général, et francophone en particulier, ne tient pas uniquement à la qualité, incontestable, de leurs écrits. Gao Xingjian, très actif dans le milieu du théâtre, de la critique et de l'essai (mais aussi de la peinture), a acquis la célébrité dès les années 1980 par son exil en France pour raisons politiques et sa consécration polémique par l'Académie Nobel en 2000. Mo Yan, Su Tong et Yu Hua, quant à eux, sont devenus populaires à la suite des adaptations cinématographiques primées dans plusieurs festivals que 张艺谋 Zhang Yimou a données de leurs romans respectifs 《红高粱家族》 *Le Clan du sorgho rouge* (1986/1987), 《妻妾成群》 *Épouses et concubines* (1990/1991) et 《活着！》 *Vivre !* (1993/1994).⁶⁴ On peut même affirmer que ce sont ces films qui ont impulsé la grande vague de la traduction chinoise en français qu'ont connue les années 1990.⁶⁵ Quoi qu'il en soit, ces quatre auteurs représentent tous des valeurs sûres de la littérature chinoise et ont fait l'objet d'un vaste appareil critique sur lequel nous appuyer.⁶⁶

La sélection des œuvres à conserver pour chaque écrivain s'est révélée plus complexe. Nos aspirations étaient en effet multiples. Nous souhaitions tous d'abord bien entendu choisir des romans qui soient représentatifs des thèmes et du style des auteurs, ce qui nécessitait d'explorer la carrière entière de chacun. Nous désirions de plus éviter les « premières traductions », c'est-à-dire les premières œuvres publiées dans notre langue, afin de parer à tout a priori négatif que l'on pourrait avoir vis-à-vis de ces romans que les traducteurs se sont « empressés » de faire découvrir au public francophone. Cette précaution s'applique particulièrement aux cas de Mo Yan, de Su

⁶⁴ Dans chaque parenthèse, le premier chiffre correspond à la date de parution des romans en chinois, tandis que le second renvoie à la sortie du film de Zhang Yimou.

⁶⁵ Nous avons déjà émis cette hypothèse dans Henry (2015).

⁶⁶ Les auteurs abondamment traduits 阎连科 Yan Lianke et 毕飞宇 Bi Feiyu, initialement envisagés, ont dû être finalement écartés faute d'appareil critique exploitable en dehors d'essais ponctuels et courts dans la presse ou des revues spécialisées.

Tong et de Yu Hua, où la traduction subite du *Clan du sorgho rouge*, d'*Épouses et concubines* et de *Vivre !* peut très certainement être attribuée au succès des films qui s'en sont inspirés⁶⁷ (Henry 2015 : 79sqg). Enfin, dans l'optique de rester dans l'esprit de la « canonicité » prônée par Hewson, nous entendions malgré tout traiter d'œuvres qui ont recueilli un succès critique, et préférentiellement commercial également, sans équivoque. Des quatre romans, *Brothers* est celui qui satisfait le mieux tous ces critères. *La montagne de l'Âme*, qui a apporté la notoriété à Gao Xingjian, remplit le paramètre du succès critique et, bien qu'il s'agisse du premier roman de l'auteur qui ait été traduit en français, n'est pas sa première œuvre proposée au public francophone (plusieurs de ses pièces de théâtre avaient été traduites auparavant). *Le pays de l'alcool*, qui n'est pas le roman le plus connu de Mo Yan, est néanmoins le plus abouti et celui dont la narration, marquée par la métaphysique, est la plus complexe ; le prix Laure Bataillon de la meilleure œuvre de fiction traduite en français qui lui a été attribué témoigne également de son succès critique. Enfin, pour ce qui est de Su Tong, l'œuvre récente que constitue *La berge* ne bénéficie pas de l'aura d'estime d'*Épouses et concubines*, mais a tout de même valu à son auteur le Man Asian Literary Prize en 2009 ; figurant parmi ses œuvres les plus personnelles, *La berge* est aussi, aux dires de Su Tong, son roman préféré.

À la délimitation du corpus succèdent son traitement informatique et l'isolation des *chengyu*. Des versions papier officielles de chacun des romans retenus ont été acquises auprès de librairies chinoises ; les traductions françaises ont quant à elle été achetées en Belgique. Une lecture exhaustive et minutieuse de chaque roman a d'abord été entamée pour recueillir manuellement l'ensemble des *chengyu* qu'il contient. Les cooccurrences douteuses ont été passées au crible des moteurs de recherches des *Modern Chinese Language Corpus* de la Commission d'État pour la langue et l'écriture chinoises (国家语委现代汉语语料库) et du Centre de linguistique chinoise de l'Université de Pékin (北京大学中国语言学研究中心现代汉语语料库) afin d'en vérifier la non-contingence.⁶⁸ Étant donné les fluctuations et les incertitudes qui peuvent naître au cours d'une telle entreprise (essentiellement dues aux imprécisions et aux désaccords parmi les linguistes et les lexicographes sur la définition à apporter à ces phrasèmes ; voir Première partie), nous avons décidé de n'accepter dans notre liste d'occurrences que les expressions

⁶⁷ L'« empressement » éditorial auquel nous faisons allusion apparaît le plus manifeste dans la traduction incomplète du *Clan du sorgho rouge* en 1989, où seule figurait la première partie de la version originale. (La version intégrale de ce roman n'a été publiée qu'en 2014 !)

⁶⁸ Ces deux corpus sont accessibles librement en ligne sur les sites <http://www.cncorpus.org/> et http://ccl.pku.edu.cn:8080/ccl_corpus/index.jsp?dir=xiandai, respectivement.

reprises dans au moins deux dictionnaires spécialisés ou recensées comme *chengyu* dans au moins un dictionnaire de langue générale. Si les séquences quaternaires sont ultramajoritaires dans notre recension, le lecteur trouvera néanmoins quelques exemples d'expressions de plus de quatre syllabes que les dictionnaires classent malgré tout presque unanimement parmi les *chengyu*. Les ouvrages de référence unilingues et bilingues chinois-français auxquels nous avons recouru pour effectuer ce sondage sont les suivants :

Dictionnaires spécialisés unilingues

- HANDIAN 汉典 [Zdic], dictionnaire chinois en ligne (à partir de 2004), *Chengyu cidian* [Dictionnaire de *chengyu*], accessible sur le site www.zdic.net/cy/ ;
- SHANGWU YINSHUGUAN CISHU YANJIU ZHONGXIN 商务印书馆辞书研究中心 [Centre de recherche lexicographique des Éditions Commercial Press] (Zhao Keqin 赵克勤 et coll. dir.) (2013) : *Xinhua chengyu da cidian* 《新华成语大辞典》 [Grand Dictionnaire Xinhua des *chengyu*], Beijing 北京, Commercial Press 商务印书馆 ;
- WANG Tao 王涛 dir. (2007) : *Zhongguo chengyu da cidian* 《中国成语大辞典》 [Grand Dictionnaire chinois des *chengyu*], nouvelle édition, Shanghai 上海, Shanghai Cishu Chubanshe 上海辞书出版社, collection « Hanyu Cishu Daxi 汉语辞书大系 » ;

Dictionnaires spécialisés bilingues chinois-français

- DOAN Patrick & WENG Zhongfu (1999) : *Dictionnaire des chengyu — Idiotismes quadrisyllabiques de la langue chinoise*, Paris, Youfeng ;
- SUN Qian 孙迁 (2009) : *Nouveau dictionnaire chinois-français des locutions, expressions et proverbes* 《新编汉法成语词典》, Xiamen 厦门, Xiamen Daxue Chubanshe 厦门大学出版社 ;

Dictionnaires généraux unilingues

- LI Xingjian 李行健 dir. (2004) : *Xiandai hanyu guifan cidian* 《现代汉语规范词典》 [Dictionnaire standard du chinois contemporain], Beijing 北京, Waiyu Jiaoxue yu Yanjiu Chubanshe 外语教学与研究出版社 & Yuwen Chubanshe 语文出版社 ;
- ZHONGGUO SHEHUI KEXUEYUAN YUYAN YANJIUSUO 中国社会科学院语言研究所 [Institut de linguistique de l'Académie chinoise des Sciences sociales] (2012) : *Xiandai hanyu cidian* 《现代汉语词典》 [Dictionnaire de chinois contemporain], 6^e édition, Beijing 北京, Commercial Press 商务印书馆 ;

Dictionnaires généraux bilingues chinois-français

- ASSOCIATION RICCI DU GRAND DICTIONNAIRE FRANÇAIS DE LANGUE CHINOISE (à partir de 2013) : *Le Grand Ricci numérique, dictionnaire encyclopédique de la langue chinoise*, version électronique payante sur l'application mobile Pleco Chinese Dictionary ;
- CENTRE DE RECHERCHES LINGUISTIQUES SUR L'ASIE ORIENTALE [École des Hautes Études en sciences sociale & CNRS] (2001) : *Dictionnaire chinois-français du chinois parlé*, Paris, Éditions Youfeng ;
- HUANG Jianhua 黄建华 dir. (2014) : *Grand dictionnaire chinois-français contemporain* 《汉法大辞典》, Beijing 北京, Waiyu Jiaoxue yu Yanjiu Chubanshe 外语教学与研究出版社 ;

- XU Jizeng 徐继曾 & GUO Linge 郭麟阁 dir. (1991) : *Han-fa cidian* 《汉法词典》 [Dictionnaire chinois-français], Beijing 北京, Commercial Press 商务印书馆.

Une attention particulière a été apportée aux détournements et défigements de *chengyu*. Tout cas suspicieux a été contrôlé par vérification des cooccurrences des caractères individuels et recouplements successifs dans les deux *Modern Language Chinese Corpus*, les résultats positifs étant ensuite confirmés par la consultation des dictionnaires. Tous les *chengyu* ainsi identifiés ont alors été compilés et cités en contexte (en général un ou plusieurs paragraphes, parfois quelques phrases) dans un tableur Excel, en compagnie de la traduction de chaque passage. Tout cet encodage a été effectué manuellement.

TROISIÈME PARTIE :

PERSPECTIVES TRADUCTOLOGIQUES DES *CHENGYU* — APPLICATION PRATIQUE DE LA CRITIQUE DES TRADUCTIONS

Dans cette partie, nous nous évertuons à suivre le modèle de critique des traductions de Lance Hewson tel que nous l'avons amendé et complété pour le rendre applicable à l'analyse des *chengyu*.

Dans un premier temps, nous recueillerons une série d'informations préliminaires et donnerons un aperçu de la macrostructure de chacun des quatre romans choisis dans le but, essentiellement, de tirer des premières conclusions taxinomiques et pour nous aider à mieux cerner les extraits à retenir par la suite. En deuxième lieu, au départ du modèle de Hewson, nous procéderons à une analyse statistique généralisée de tous les *chengyu* identifiés dans notre corpus, sur la base de onze critères dérivés, en partie, des caractéristiques archétypales que nous avons mises en évidence pour nos phrasèmes. Ensuite, le détail des extraits étudiés de plus près sera donné et expliqué, avant que nous n'effectuions l'analyse microscopique de la traduction des *chengyu* à proprement parler. Un tableau chiffré compilant les effets traductifs que nous aurons discernés sera alors fourni et interprété. Enfin, une conclusion globale résumant l'ensemble des résultats obtenus répondra aux diverses questions et hypothèses qui auront émergé tout au long de ce travail.

1. Données préliminaires et analyse macrostructurelle

Dans notre modèle comme dans celui de Hewson, la première étape de l'analyse critique consiste dans le recueil d'informations préliminaires générales sur l'œuvre originale et la version traduite. Ces données serviront notamment à élaborer ultérieurement le cadre théorique à partir duquel nous sélectionnerons les passages microscopiques particuliers où nous évaluerons en détail et en profondeur l'impact des effets traductifs.

Dans ce chapitre, nous fournirons également un portrait de la macrostructure des romans originaux et une première comparaison sommaire des textes sources et cibles à cet égard.

a. La berge

Né en 1963 à Suzhou, Su Tong, de son vrai nom 童忠贵 Tong Zhonggui, passa toute sa jeunesse dans le Jiangsu, province côtière du bassin du Yangzi Jiang arrosée de quantité de cours d'eau et de canaux.⁶⁹ Cette région lui tient particulièrement à cœur et servira de toile de fond à plusieurs de ses romans et de ses nouvelles. Aux dires de l'auteur lui-même, c'est durant son enfance troublée pendant la Révolution culturelle qu'il ressentit pour la première fois un goût pour la littérature. Malade d'une infection du sang à neuf ans, il passait en effet ses journées à errer dans les rues pour décrypter les *dazibaos* et à écouter sa sœur lire à son chevet des livres étrangers interdits par les Gardes rouges. Après des études de littérature chinoise à l'Université normale de Pékin (北京师范大学) — il y est admis en 1980 —, il commença à écrire des nouvelles en 1983. Affecté l'année suivante à un poste d'enseignant à Nankin, il intégra les cercles culturels locaux et entra comme éditorialiste au magazine littéraire influent 《钟山》 *Zhongshan*, où ses premières œuvres furent publiées. Le succès de sa nouvelle 《一九三四年的逃亡》 [L'exil de 1934] (inédit en français) le fit connaître comme l'un des meilleurs représentants de la littérature d'avant-garde. À la fin des années 1980, la nouvelle conjoncture politique et économique le poussa néanmoins à changer de style et à opter pour des sujets historiques. La célébrité le frappa finalement en 1991 à la suite du film 《大红灯笼高高挂》 *Épouses et concubines* de Zhang Yimou, Lion d'or au festival de Venise, inspiré d'une nouvelle éponyme de 1987 (titre chinois : 《妻妾成群》) alors passée inaperçue. Le récit est celui d'une jeune femme qui entre en tant que troisième épouse dans le foyer d'un riche mandarin et qui, confinée à longueur de journée avec ses concurrentes, finit par perdre la raison. Fort de ce succès — malgré ses réserves sur l'adaptation de Zhang Yimou, dont il n'a pas cautionné les modifications scénaristiques —, Su Tong enchaîna les productions. Son premier roman, 《米》 *Riz*, paru en 1991, dépeint avec un hyperréalisme violent et nihiliste le parcours d'un réfugié aigri et amoral déraciné de sa campagne natale dans les années 1930 ; le brouillage du dialogue et du monologue intérieur rappelle l'implication de Su Tong dans les mouvements avant-gardistes. Initialement banni en Chine, le roman fut finalement réédité, après plusieurs remaniements de l'auteur, en 1993. Le souci esthétique de Su Tong, que l'on peut qualifier de « cinématographique », se retrouve dans ses récits historiques ultérieurs comme 《我的帝王生涯》 *Je suis l'empereur de Chine* (paru en

⁶⁹ Les informations sur la vie et la carrière de Su Tong et des trois autres écrivains chinois sont principalement tirées du site de Brigitte Duzan www.chinese-shortstories.com, dont l'objectif est de présenter au grand public francophone les nouvellistes et romanciers chinois contemporains.

1992) et 《碧奴》 *Le mythe de Meng* (2006). Dans ses recueils de nouvelles comme 《红粉》 *Visages fardés* (1992), 《纸鬼》 *Fantômes de papier* ou 《香椿树街故事》 [Histoires de la rue des Cédres] (inédit en français), il démontre à merveille son talent pour brosser des portraits de femmes, raconter des contes fantastiques ou évoquer les remous du passage à l'âge adulte. En 2009, *La berge* valut à Su Tong l'obtention du Man Asian Literary Prize. Deux ans plus tard, l'auteur fut nommé pour le prix international Man Booker pour l'ensemble de sa carrière (le titre fut finalement attribué à Philip Roth). En 2015 enfin, Su Tong fut l'un des lauréats du neuvième prix Mao Dun pour son dernier roman de 2013 《黄雀记》 *Chronique du tarin* (pas encore traduit en français), qui se veut une continuation de *La berge*. En dépit de son style parfois controversé, Su Tong représente donc aujourd'hui l'une des valeurs sûres de la littérature chinoise contemporaine, tant en Occident qu'en Chine, où il est fortement apprécié. En dehors de son pays natal, sa très riche production reste néanmoins trop souvent réduite dans les esprits à *Épouses et concubines*.

Roman préféré de Su Tong et sans doute l'un des ses récits les plus personnels à ce jour, *La berge* retrace, dans un style sobre et simple, l'adolescence du narrateur 库东亮 Ku Dongliang dans un bourg du bas Yangzi. L'histoire est divisée en deux parties. La première décrit comment le père de Ku Dongliang, le secrétaire du Parti 库文轩 Ku Wenxuan, qui tire en partie son ascension et son crédit de sa filiation supposée avec la martyre communiste 邓少香 Deng Shaoxiang, tombe en disgrâce lorsque sa parenté est remise en cause et que sa femme dénonce ses mœurs dissolues. La manipulation cruelle de la vérité et l'omniprésence du mensonge, seules caractéristiques d'une Révolution culturelle en toile de fond finalement très peu développée, traversent tout le livre (les doutes du lecteur ne sont jamais vraiment levés sur la filiation héroïque du père du narrateur). Trouvant refuge, en compagnie de son fils, dans une compagnie de bateliers, Ku Wenxuan sombre petit à petit dans la déchéance physique et psychologique (il en viendra même à se châtrer). Son fils, seul contact qu'il veut garder avec la terre ferme, tentera sans succès de la réhabiliter. Dans la deuxième partie, on suit en parallèle le parcours de 江慧仙 Jiang Huixian⁷⁰, une petite orpheline recueillie et élevée par la compagnie de bateliers. Acquérant une gloire éphémère en jouant le rôle-titre d'un opéra révolutionnaire, elle finira comme coiffeuse de marque. Entichée de la jeune fille, Ku Dongliang profitera de ses visites sur la berge pour essayer de l'approcher, à ses risques et périls. Au travers de scènes souvent pittoresques où l'on devine les propres

⁷⁰ L'on remarquera que le nom de famille 江 Jiang est un homonyme du substantif 江 jiāng « rivière, fleuve », ce qui ne tient certainement pas du hasard...

souvenirs d'adolescence de Su Tong, l'auteur nous livre finalement le récit du passage à l'âge adulte de Ku Dongliang, où la violence de l'époque rencontre les affres d'une sexualité latente et refoulée.

Contrairement aux œuvres que nous examinerons plus loin, l'histoire éditoriale de *La berge* ne présente guère de vagues. Publié pour la première fois en 2009 à la People's Literature Publishing House (人民文学出版社), le roman y reparut une année plus tard dans une version révisée. À notre connaissance, aucune collection anthologique des œuvres de Su Tong ne comprend encore ce titre. L'édition dont nous nous sommes servi pour notre analyse des *chengyu* est celle de 2010. Sur la question du montage éditorial, les deux versions de *La berge* se caractérisent par la sobriété du plat de devant. L'édition originale est décorée d'un motif de tissu bleu dont les moirures rappellent les eaux du fleuve autour duquel évoluent les personnages. La version révisée, quant à elle, montre sur un fond blanc un unique coup de pinceau à l'encre qui, serpentant verticalement de part et d'autre du livre, représente sans doute l'omniprésente « rivière des Moineaux » ; il est possible que ce qui ressemble aussi à un filet de vapeur symbolise également la facilité avec laquelle tout ce que l'on a bâti peut « partir en fumée ». Outre le titre, inscrit en caractères rouges, figure une mention de 王干 Wang Gan, éditeur : « Une rivière. Une troupe de proscrits. Une histoire désolante. Des jeunes tirés de la rue des Cédres qui errent jusqu'au fleuve, dérivant, solitaires, sur une vaste étendue... »⁷¹ Ce « sentiment post-éditorial » (编后随感), repris et précisé sur la quatrième de couverture, place très clairement *La berge* dans la catégorie des « romans de formation » (*Bildungsroman*) et associe Ku Dongliang et Huixian aux jeunes désorientés portraiturez par Su Tong dans son recueil *Histoires de la rue des Cédres*. Outre ce résumé impressionniste, la quatrième de couverture de la version de 2010 regroupe quelques critiques positives récoltées par le roman en Chine et à l'étranger. Pour en finir avec la maquette extérieure du livre, signalons aussi la présence d'un bandeau rouge rappelant le prix Man Asian Literary Prize obtenu par Su Tong. Pour ce qui est de la configuration interne du livre, la version révisée dont nous disposons reproduit, avant même le sommaire, la couverture de la traduction anglaise du roman, renommé *The Boat to Redemption*, qui présente une jeune fille de profil vêtue d'un habit révolutionnaire (surement Huixian), avec en paysage de fond une barque qui vogue sur un fleuve au soleil couchant. La table des matières liste chaque chapitre en y adjoignant systématiquement un court extrait censé dévoiler le fil de l'intrigue. Mais

⁷¹ “一条河。一群流放者。一段发囚的历史。来自香椿街上的少年漂泊到河流之上，空旷、孤寂……”

l'une des principales caractéristiques de la dernière édition de *La berge* réside toutefois certainement dans le fait qu'elle compte six planches crayonnées produites par l'illustrateur et dessinateur d'animation 吴冠英 Wu Guanying. Ces croquis réalistes rehaussent plusieurs points stratégiques du roman comme l'arrestation de la martyre révolutionnaire Deng Shaoxiang, la sortie de prison de Ku Wenxuan avant son exil sur le fleuve ou l'apparition de l'orpheline Huixian. Aucune rétrospective critique de l'œuvre de Su Tong ni aucun élément d'analyse ne sont par contre offerts au lecteur chinois pour l'aider dans son interprétation du roman.

La traduction française de *La berge*, sortie trois ans après la parution en Chine, est l'œuvre de François Sastourné. Les informations que nous avons recueillies au sujet de cet homme, quoiqu'éparses⁷², témoignent d'un parcours atypique. Né à Mende en Lozère en 1955, l'étudiant soixante-huitard passionné de voyages travailla d'abord comme docker à Hambourg avant d'être piqué par le virus du chinois, langue dont c'est l'écriture non alphabétique qui, paraît-il, l'aurait le plus intrigué. Après son apprentissage du chinois et du japonais à l'INALCO et un passage à Taïwan, il s'est engagé dans la diplomatie et parcourt depuis les représentations françaises aux quatre coins du monde. Il fut notamment le premier consul général de France à Wuhan, métropole du centre-est du pays, de 1998 à 2002. Il occupe maintenant la fonction de consul général à Lagos, au Nigéria. Actif dans le métier depuis seulement une dizaine d'années, c'est donc sur le tard que François Sastourné s'est frotté à l'exercice de la traduction. Sa bibliographie quasi exhaustive est la suivante : quelques œuvres de 莫言 Mo Yan (le recueil *Le veau / Le Coureur de fond* en 2012, le discours du prix Nobel *Au pays des conteurs* en 2013, et la nouvelle *Professeur Singe* en 2015), la série des *Madame* de 章诒和 Zhang Yihe (*Madame Liu* en 2013, *Madame Yang* en 2014, *Madame Zou* en 2015), mais aussi *L'Aubépine rouge* de 艾米 Ai Mi en 2012, ou encore *Ondes de Chine* de 格非 Ge Fei en 2015.⁷³ Outre le chinois, Sastourné a également traduit un peu de l'anglais : *Le scandale de la FIFA* d'Andrew Jennings en 2015 et *Pékin confidentiel* de la Canadienne Jan Wong. Une investigation difficile semble montrer que *La berge* de Su Tong constituerait, à quelques mois près, la première traduction publiée de François Sastourné.

⁷² Nous avons bien tenté de le contacter par l'intermédiaire du consulat français à Lagos pour lui soumettre le même questionnaire qu'aux deux autres traducteurs, mais nos appels sont restés sans réponse.

⁷³ Les titres originaux que nous avons retrouvés sont, de Mo Yan : 《牛》 / 《三十年前的一次长跑比赛》, 《讲故事的人》 et 《幽默与趣味》 ; de Zhang Yihe : 《刘氏女》, 《杨氏女》 et 《邹氏女》 ; d'Ai Mi : 《山楂树之恋》 ; et de Ge Fei : 《隐身衣》.

Dernier roman de Su Tong à être paru en français, *La berge* n'a jusqu'à présent fait l'objet que d'un tirage unique, en 2012, dans la collection Bleu de Chine chez Gallimard. À notre connaissance, aucune édition de poche n'est encore venue se substituer à la version brochée dont nous avons disposé pour notre analyse. Sur le plat de devant figure une reproduction miniaturisée d'une peinture à l'huile grand format de 刘保民 Liu Baomin, célèbre artiste contemporain. L'œuvre, intitulée *Soldier* et datée de 2009, représente un milicien sonnante du clairon, tout droit sorti de la Révolution culturelle, comme déformé au travers d'un voile strié de pluie et de larmes. Dès le début, l'accent est donc manifestement mis, contrairement aux éditions chinoise et anglaise, sur le contexte historique du roman plutôt que sur le positionnement géographique ; la référence au fleuve reste néanmoins présente de manière subtile par la nature même de la déformation opérée par le peintre, qui rappelle les reflets sur des eaux un peu troublées. La quatrième de couverture présente classiquement un résumé du roman et une brève analyse critique, qui insiste sur le thème de la manipulation de la vérité ainsi que sur la violence sourde et la sexualité larvée qui parcourent tout le récit. Une très courte biographie, de même qu'un ruban publicitaire (turquoise, couleur des eaux ?), évoque l'œuvre la plus connue de Su Tong, *Épouses et concubines*. À l'intérieur du livre, aucune illustration ni aucune introduction ou postface ne viennent éclairer le lecteur. En matière d'appareil critique, seules sont à signaler une vingtaine de notes en bas de page visant le plus souvent à élucider des *realia*, des références historiques et intertextuelles (notamment sur le vocabulaire propre à la Révolution culturelle et sur l'opéra auquel participe Huixian), mais aussi des expressions idiomatiques traduites littéralement dans le texte.

Sur le plan macrostructurel, aucune différence majeure n'a été remarquée par rapport à l'original chinois. La division en deux parties et en chapitres a été conservée, de même que les intertitres ; aucune omission ni aucun ajout n'a été constaté ; la répartition des paragraphes n'a connu non plus aucun bouleversement. Le registre familier, voire parfois légèrement grossier, du langage des personnages est globalement maintenu.

b. La montagne de l'Âme

Né en 1940 d'un père banquier et d'une mère actrice amateur, Gao Xingjian est vite baigné par les arts de la scène et l'écriture. Le jeune homme, qui décroche un diplôme de français en 1962, se fait d'abord connaître par les traductions qu'il donne d'auteurs français comme Nathalie Sarraute, Jacques Prévert, Eugène Ionesco ou Henri Michaux.

Ses traductions, ses essais et ses spectacles expérimentaux inspirés de Bertolt Brecht, Antonin Artaud et Samuel Beckett contribuèrent à initier les Chinois aux thèmes, à l'esthétique et aux techniques narratives de la littérature occidentale contemporaine. Intellectuel et dramaturge engagé dont les thèses allaient à l'encontre des dogmes d'État des années 1980, Gao Xingjian, malgré un grand succès d'estime, fut plusieurs fois censuré pour le caractère subversif de ses écrits. En 1986, à la suite d'un énième interdit de représentation pour l'une de ses pièces, il fuit Pékin pour éviter les représailles et parcourt pendant plus d'un an la plaine du Yangzi Jiang. Contraint à l'exil, il se réfugie en France en 1988 où il obtient l'asile politique. Il rompt définitivement tout lien avec le Parti communiste chinois après les événements de Tian'anmen en 1989. Il finit par acquérir la nationalité française en 1998. Devenue *persona non grata* en Chine continentale, Gao Xingjian s'est alors mis à publier ses œuvres chinoises à Taïwan et à Hong Kong, où il bénéficiait encore de l'appui d'un lectorat fidèle. Dans le même temps, ses pièces de théâtre, peu à peu traduites dans d'autres langues (et parfois directement écrites en français par Gao), sont représentées en Europe, aux États-Unis, en Australie, au Japon et même en Afrique ; son roman *La montagne de l'Âme* récolte un bon succès critique partout où il est publié. L'attribution surprise et controversée en 2000 du prix Nobel de littérature achève de faire connaître Gao Xingjian auprès du grand public. Définitivement entré dans le cercle des écrivains du monde, il fait aujourd'hui l'objet de nombreuses conférences et critiques littéraires. Un Espace de recherche et de documentation Gao Xingjian (en anglais, Gao Xingjian Repository) regroupant « l'ensemble des ressources documentaires (en toutes langues et sur tous supports) portant sur l'œuvre de Gao Xingjian » a été fondé en 2008 à la Bibliothèque Robert Schuman de Lettres et Sciences humaines de l'Université d'Aix-Marseille en partenariat avec la Bibliothèque de l'Université chinoise de Hong Kong.⁷⁴

Le roman *La montagne de l'Âme*, le premier de Gao Xingjian, a été écrit, selon la datation fournie par l'auteur en conclusion du dernier chapitre, entre l'été 1982 et septembre 1989. Influencée tant par la littérature classique et les récits populaires chinois que par l'avant-gardisme occidental (en particulier un sens de l'absurde tout beckettien et le courant de conscience), la trame est ténue, très lâche, et ne se résume pas aisément. La quatrième de couverture de la traduction française la présente ainsi :

Après avoir tutoyé la mort, un homme quitte Pékin pour partir en quête de son Graal intérieur : la mystérieuse « montagne de l'Âme ». Entre tradition millénaire

⁷⁴ L'Université chinoise de Hong Kong abrite aussi des manuscrits autographes et dactylographiés, peintures, photos, livres et posters offerts en donation par Gao Xingjian.

et vestiges de la Révolution culturelle, il sillonne la Chine des années quatre-vingts, égrenant récits fantastiques et légendes populaires au fil d'un voyage picaresque, poétique et profondément moderne.

Un personnage désigné par « Tu » croise dans le train un homme mystérieux qui lui parle d'un endroit mythique appelé Lingshan (la « montagne de l'Âme » du titre), après quoi il décide de partir à la recherche de ce lieu insaisissable au fin fond de la campagne chinoise ; il fait en chemin la connaissance d'« Elle », jeune femme qui l'accompagnera et dialoguera avec lui tout au long de son voyage avant de le quitter. Parallèlement, un autre protagoniste, s'exprimant à la première personne, parcourt les confins de la Chine pour retrouver la paix intérieure après avoir échappé de peu à un cancer mortel ; auprès des nombreuses minorités qu'il rencontre, il collecte les légendes locales, découvre la nature sauvage et s'abîme dans des questionnements existentiels. Vers les deux tiers du roman, « Je » et « Tu » s'inversent pour finalement se confondre, apparaissant contre deux faces d'un même individu dont on se demande plus d'une fois s'il ne s'agit pas d'une incarnation de l'auteur. La narration est d'autant plus éclatée que le lecteur passe, au fil des chapitres, de descriptions de paysages à des dialogues secs et vains, en passant par des contes et des remémorations du passé.

Comme toutes les œuvres que Gao Xingjian a écrites depuis son exil, *La montagne de l'Âme* n'a jamais été publiée en Chine continentale. La première édition, datant de 1990-1991, a été assurée par la Linking Publishing Company de Taïwan (聯經出版社). Depuis lors, en particulier après le prix Nobel, le roman est régulièrement réédité à Hong Kong et Taïwan. Ces republications s'accompagnent souvent d'un appareil critique parfois assez dense nourri par les recherches entreprises par des spécialistes. La version chinoise retenue par nous, parue chez la Linking Publishing Company en 2010 à l'occasion des dix ans de l'attribution du prix Nobel (commémoration mentionnée en jaquette et à plusieurs reprises dans l'ouvrage), fait partie de ces éditions qui offrent un vaste et riche ensemble d'outils permettant au lecteur de mieux appréhender l'importance de Gao Xingjian et de son roman. Tout le design du livre est conçu pour célébrer le génie du premier récipiendaire sinophone du célèbre prix suédois. Tandis que la jaquette est ornée d'une peinture à l'encre de l'artiste, le roman est entrecoupé de photographies prises par Gao au cours de son périple de 1986. Une analogie est donc établie entre l'exil de l'auteur et l'odyssée de « Je » et de « Tu ». Après une mention du communiqué de l'Académie suédoise délivré lors de l'attribution du prix Nobel, une introduction de onze pages de la plume de 馬森 Ma Sen (écrivain, dramaturge, critique littéraire et professeur à l'Université Fo Guang de Taïwan), intitulée 〈藝術的退位與復位〉 *Yishu de tuiwei yu fuwei* [Abdication et restauration de l'Art], retrace brièvement

l'histoire du roman chinois et célèbre la manière dont Gao Xingjian est parvenu à renouer avec la tradition perdue du roman-essai en y insufflant une poésie et une technique narrative innovantes. En annexes, on trouve successivement la version intégrale du communiqué de l'Académie suédoise pour l'attribution du prix Nobel, le discours 〈文學的理由〉 *Wenxue de liyou* (en français, *La Raison d'être de la littérature*) et les remerciements prononcés par Gao Xingjian à Stockholm, le texte d'une conférence inaugurale donnée par l'auteur le 26 septembre 2010 au congrès du PEN Club International à Tokyo intitulée 〈環境與文學——今天我們為什麼〉 *Huanjing yu wenxue : jintian women weishenme* [Environnement et littérature : Pourquoi nous aujourd'hui?], et enfin une biographie et une bibliographie de Gao Xingjian. Pour résumer, l'édition 2010 de la Linking Publishing Company, bien qu'elle tombe quelque peu dans l'hagiographie, fait surtout la part belle à l'auteur, chargé de révéler sa conception de la littérature et les interprétations que l'on pourrait tirer de ses œuvres.

La montagne de l'Âme a été portée à la connaissance du grand public francophone par la version qu'en ont donnée Noël et Liliane Dutrait en 1995. À l'époque, plusieurs pièces de théâtre de Gao Xingjian — comme 《野人》 *L'homme sauvage*, 《逃亡》 *La fuite*, 《对话与反话》 *Dialoguer-interloquer* ou, partiellement, 《车站》 *L'arrêt d'autobus* — avaient déjà été traduites en français (aux éditions Lansman ou dans des anthologies), mais leur diffusion était restée confidentielle. La rencontre entre l'auteur et ses futurs traducteurs eut lieu en 1978, à l'occasion de la première visite en Occident d'une délégation d'écrivains chinois après la Révolution culturelle (Dutrait & Dutrait 2001). Gao Xingjian servait d'interprète pour la délégation, tandis que Noël Dutrait dirigeait à Lyon l'Association des amitiés franco-chinoises, qui coordonnait cette tournée. Devenus amis, les deux se sont mis à entretenir une correspondance régulière et le couple Dutrait ne manquait pas, à chaque passage à Pékin, de rendre visite à Gao. En 1992, lors d'un colloque auquel ils participaient ensemble, Gao Xingjian demanda à Noël Dutrait de remplacer son traducteur officiel, Paul Poncet, qui venait de décéder, pour son roman *La montagne de l'Âme*. L'entreprise, que Noël mena de concert avec sa femme dans un travail à quatre mains, dura trois ans. Après avoir essuyé les refus de nombreuses maisons d'édition, le couple Dutrait soumit son manuscrit à Marion Hennebert, responsable des éditions de l'Aube, qui l'accepta et promut le livre à bout de bras. *La montagne de l'Âme* connut un succès critique et médiatique immédiat qui atteignit finalement, malgré des débuts lents, le grand public. Cette traduction n'était que la deuxième version étrangère du roman, la première étant

celle qu'en a produite en 1992 le Suédois Göran Malmqvist.⁷⁵ À la suite de l'engouement suscité par le prix Nobel, plusieurs traductions dans d'autres langues — notamment en catalan et en grec — ont été publiées à partir de la version française des Dutrait.

Noël et Liliane Dutrait n'en étaient pas à leur coup d'essai. Archéologue de formation, Liliane décrocha une licence en Langue et Civilisation chinoises en 1978 et travailla contre lectrice et correctrice pour plusieurs maisons d'édition. Ayant décroché une licence identique quelques années plus tôt et après un bref passage dans l'enseignement secondaire, Noël défendit en 1983 une thèse consacrée à la « littérature de reportage », courant chinois majeur qui avait fleuri au sortir de la Révolution culturelle. C'est à ce moment qu'il fit ses premières armes dans le domaine de la traduction. Mais ce sont deux écrivains appartenant au mouvement de la « quête des racines », 阿城 A Cheng et 韩少功 Han Shaogong, qui lui valurent une certaine renommée. Sa traduction en 1988 de 《棋王》 *Le roi des échecs*, 《树王》 *Le roi des arbres* et 《孩子王》 *Le roi des enfants* d'A Cheng (les trois nouvelles regroupées sous le titre *Les trois rois*), récolta les éloges dithyrambiques de sinologues et d'intellectuels sinophiles et connut le succès en librairie. Sa version de 《爸爸》 *PaPaPa* de Han Shaogong en 1990, produite en collaboration avec l'étudiant chinois Hu Sishe, confirma ses talents. Après *La montagne de l'Âme*, Noël et Liliane Dutrait, qui travaillaient désormais réellement en duo (auparavant, Liliane s'était contentée de relire et corriger les épreuves de son mari), devinrent les principaux traducteurs français de Gao Xingjian et deux des plus importants contributeurs au succès de Mo Yan dans le monde francophone (voir plus bas). Parallèlement à la traduction, Liliane était également présidente de l'association « Rencontres croisées », qui organise tous les ans la Fête du Livre à Aix-en-Provence ; elle est décédée en 2010. Noël, quant à lui, est aujourd'hui professeur de langue et de littérature chinoises à l'université d'Aix-Marseille où il dirige l'Institut de recherche asiatique IrAsia. Outre de nombreux articles sur ses écrivains phares (en particulier sur Gao Xingjian), il est aussi l'auteur en 2002 d'un *Petit précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine* (édition revue et complétée en 2006a).

Les diverses éditions françaises de *La montagne de l'Âme* ont peu évolué depuis 1995. La version retenue pour cette analyse est celle en livre de poche parue chez Points

⁷⁵ Il n'est sans doute aucunement un hasard que Gao Xingjian ait reçu le prix Nobel alors que son traducteur suédois attiré, précisément M. Malmqvist, siège dans l'Académie suédoise, responsable de l'attribution du prestigieux prix. Les mêmes soupçons de « conflit d'intérêts » touchent la consécration de Mo Yan, lui aussi traduit par cet éminent sinologue scandinave.

en 2007. La première de couverture est ornée, comme dans les éditions en chinois et la version des éditions de l'Aube, d'une peinture à l'encre de Gao Xingjian, témoignant des multiples talents de l'artiste. Depuis 2000, la mention « Prix Nobel de littérature » figure également sur le plat de devant. La quatrième de couverture présente un résumé du récit, une courte biographie de l'auteur ainsi qu'une citation d'une critique extraite de la presse. Le roman est précédé d'une préface rédigée par Noël Dutrait. Exigence posée par les éditions de l'Aube, cette introduction de quatre pages revient sur le parcours de Gao Xingjian et met en évidence la singularité de *La montagne de l'Âme* en insistant particulièrement sur son caractère composite et sur l'influence du théâtre dans l'écriture. Est mentionnée également la relecture du texte français par Gao Xingjian. Les notes en bas de page, au nombre de seulement 34 (pour 670 pages), se veulent très condensées — le traducteur nous a confirmé essayer, en règle générale, de les limiter le plus possible — et visent à éclairer le lecteur sur des aspects ponctuels de la culture chinoise, en particulier des personnages historiques, des lieux géographiques et quelques références intertextuelles. Une bibliographie regroupant les œuvres de Gao Xingjian parues en français est aussi fournie en fin de livre.

Sur le plan macrostructurel, la traduction de Noël et Liliane Dutrait respecte scrupuleusement la division en 81 chapitres sans titre voulue par l'auteur. Un effort particulier a été déployé pour la restitution de l'oralité et de la théâtralité des dialogues. La répartition en paragraphes n'a pas non plus été bouleversée.⁷⁶ Ce souci reflète la position traductive que Noël Dutrait nous a livrée dans notre interview, qui préconise un respect absolu des langues de départ et d'arrivée, pour autant que l'auteur n'en désire pas autrement. Si le traducteur révèle aussi toutefois que Gao Xingjian l'a régulièrement incité à s'éloigner du texte chinois⁷⁷, ces essais de réécriture n'apparaissent pas de manière manifeste à l'échelle macroscopique.

c. *Le pays de l'alcool*

Né en 1956 dans une famille paysanne du Shandong (centre-est de la Chine), le jeune 管谟业 Guan Moye n'échappa à la famine et à la précarité qu'il avait connues lors du Grand Bond en avant et de la Révolution culturelle qu'en intégrant l'Armée populaire de libération en 1976. C'est durant sa carrière de soldat, particulièrement

⁷⁶ L'exemple le plus frappant du respect absolu de la structure manifesté par les deux traducteurs est à trouver dans le chapitre 77, où la description d'un paysage rêvé ou fantasmé se développe sur un unique et long paragraphe en un flux verbal presque exclusivement ponctué de seules virgules.

⁷⁷ Noël Dutrait revient sur cette expérience singulière dans Karaki & Carbuccia (2013). Le même article discute également de la traduction du *Pays de l'alcool* de Mo Yan et fait même mention de la difficulté générale posée par les *chengyu* !

après son entrée à l'Institut des arts et des lettres de l'Armée, qu'il se découvrit un attrait pour la littérature et le travail de conteur et prit le pseudonyme de 莫言 Mo Yan, qui signifie littéralement « ne parle pas ! ». Sa première œuvre d'importance, la nouvelle moyenne 《透明的红萝卜》 *Le radis de cristal* (1984), s'inspire sensiblement de ses souvenirs d'enfance. Deux ans plus tard, Mo Yan acquit brusquement une renommée nationale et planétaire avec l'adaptation cinématographique que Zhang Yimou réalisa de son roman 《红高粱家族》 *Le clan du sorgho rouge*, brève incursion dans le courant de la « quête des racines ». Fort de son succès, l'auteur enchaîna ensuite les productions, évitant toujours de justesse la censure malgré ses thèmes subversifs. L'interdiction en 1996 de 《丰乳肥臀》 *Beaux seins, belles fesses* — qui a néanmoins été réédité en 2003 — l'obligea à quitter l'armée l'année suivante ; c'est la seule fois où Mo Yan sera mis à l'index. Ce revers ne contraignit pourtant aucunement l'imagination de l'auteur, qui multiplia les ouvrages iconoclastes au style complexe et truculent. Son roman de 2009 《蛙》 *Grenouille*, qui évoque les cas de conscience suscités par la politique de l'enfant unique, est couronné en 2011 du prix Mao Dun, l'un des plus prestigieux de Chine. En 2012, le prix de Nobel de littérature est attribué à Mo Yan, pour « son réalisme hallucinatoire, [qui] unit le conte, l'histoire et le contemporain ». Considéré officiellement en Chine comme le « premier » récipiendaire sinophone de ce prix prestigieux (Gao Xingjian étant, pour des raisons politiques, totalement passé sous silence et classé parmi les écrivains français), Mo Yan y connaît depuis lors un regain d'intérêt, largement surpassé toutefois par le succès qu'il recueille en Occident, et singulièrement en France.⁷⁸ Les œuvres de Mo Yan font aussi l'objet de très nombreuses études universitaires. En français, deux spécialistes majeurs en sont Noël Dutrait, l'un de ses traducteurs attitrés, et Yinde Zhang, professeur d'études chinoises et directeur de recherche au Centre d'études et de recherches comparatistes de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 ; ce dernier est l'auteur en 2014 de la première monographie française consacrée exclusivement à Mo Yan, intitulée *Mo Yan, le lieu de la fiction*.

Le pays de l'alcool est, après *Le clan du sorgho rouge* (1986), 《十三步》 *Les treize pas* (1988) et 《天堂蒜薹之歌》 *La mélodie de l'ail paradisiaque* (1989), le troisième roman de Mo Yan. Écrit en réaction aux événements de Tian'anmen, il entend dénoncer les travers de la bureaucratie, sous une forme éminemment complexe. Le récit est divisé en deux fils narratifs qui se répondent en miroir avant de se rejoindre et de se brouiller. Chaque chapitre est scindé en trois parties. La première suit les investigations

⁷⁸ Selon Noël Dutrait et Yinde Zhang (communication personnelle), le français est en effet la langue vers laquelle sont traduites le plus d'œuvres de Mo Yan aujourd'hui.

alcoolisées de 丁钩儿 Ding Gou'er, un inspecteur chargé d'enquêter sur des suspicions de cannibalisme infantile planant au-dessus des cadres de la bourgade fictive de 酒国 Jiuguo (littéralement, le « pays de l'alcool » du titre français). Ce thème renvoie évidemment à la nouvelle du grand écrivain d'avant-guerre Lu Xun 《狂人日记》 *Journal d'un fou*, où le cannibalisme sert de métaphore pour dénoncer les anciennes traditions où l'individu est sacrifié. La deuxième partie de chaque chapitre retrace la correspondance qu'entretient l'auteur Mo Yan avec 李一斗 Li Yidou (dont le prénom signifie littéralement « un boisseau » [d'alcool]), jeune doctorant à l'université de distillation (*sic*) de Jiuguo désirant présenter au « maître » ses premiers essais de littérature. La troisième partie de chapitre reprend chaque nouvelle envoyée par Li Yidou à Mo Yan ; ces nouvelles intradiégétiques sont autant d'occasions que se crée l'auteur pour faire montre de son art consommé du pastiche. Au fil du roman, le récit multifocal devient de plus en plus fantasmagorique et cauchemardesque et l'écriture verveuse, volubile, exubérante, pour ne pas dire logorrhéique, semble traduire l'état d'ébriété constant qui frappe tous les protagonistes. *Le pays de l'alcool* peut à certains égards être aussi considéré comme une œuvre métafictionnelle, dans la mesure où le personnage Mo Yan évoque à plusieurs reprises sa volonté d'écrire un roman qui aurait précisément le même nom que celui dont lequel il est intégré.

Dans un entretien accordé par Mo Yan à son traducteur (Dutrait 2000 : 58-64), l'auteur revient sur la publication du *Pays de l'alcool*. En 1992, après trois ans d'écriture, Mo Yan envoya son manuscrit auprès de plusieurs revues littéraires, comme c'était alors ordinaire dans le milieu. Aucune cependant n'osa publier ce roman inhabituel tant en raison de son contenu sinistre que de sa forme novatrice. Il fut finalement publié à la Librairie Hongfan de Taïwan (洪範書店 Hongfan Shudian) et un an plus tard aux Éditions d'art et littérature du Hunan (湖南文艺出版社 Hunan Wenyi Chubanshe). Le fait que le roman n'ait pas d'abord sorti dans une revue littéraire avant de paraître chez un éditeur explique la faible attention qu'il a recueillie initialement auprès du public et des critiques de Chine continentale.⁷⁹ L'enthousiasme suscité dans les cercles littéraires internationaux — notamment en France après l'obtention du prix Laure Bataillon de la meilleure œuvre de fiction traduite en français — et les succès populaires et critiques successifs de *Beaux seins, belles fesses* (malgré la censure subséquente) en 1995, de 《檀香刑》 *Le supplice du santal* en 2001 — nommé pour le sixième prix Mao Dun de 2006 — et de 《生死疲劳》 *La dure loi du karma* en 2006 —

⁷⁹ La version originale du *Pays de l'alcool* est d'ailleurs aujourd'hui très difficile d'accès, et il nous a été impossible de nous en procurer ne serait-ce qu'une illustration.

qui remporte en 2009 le premier prix Newman pour la littérature chinoise —, entrainèrent plusieurs rééditions du *Pays de l'alcool*. La dernière republication, fructueuse et considérée comme canonique, est celle des Éditions d'art et littérature de Shanghai (上海文艺出版社 Shanghai Wenyi Chubanshe) en 2008. Cette version, qui fait partie de la collection 莫言获奖长篇小说系列 [Anthologie des romans primés de Mo Yan] présente quelques différences avec l'édition originale : en effet, l'auteur, mécontent de la fin abrupte de son roman, l'avait modifiée dès 1999 en y ajoutant quelques lignes ; d'autres remaniements mineurs ont aussi été décelés tout au long du récit. Depuis le prix Nobel de 2012, *Le pays de l'alcool* est repris dans les multiples anthologies qui ont été publiées de l'œuvre de Mo Yan. On pointera en particulier celle en vingt volumes (莫言文集) qu'a fait paraître la Writers Publishing House (作家出版社), éditrice de la majorité de ses œuvres depuis *Le radis de cristal*. La version en notre possession fait partie de l'anthologie rassemblée en 2012 par les Éditions d'art et littérature de Shanghai dans la collection 诺贝尔文学奖获得者莫言作品系列 [Anthologie des œuvres de Mo Yan, prix Nobel de littérature]. Tandis que, sur la couverture de 2008, figurait en surimpression un fier personnage à cheval⁸⁰ dans le style des gravures ou des papiers découpés traditionnels, la version de 2012 est ornée d'une peinture semi-abstraite où ressortent un visage stylisé, un verre et ce qui ressemble à une bouteille marquée du caractère 酒 *jiǔ* « alcool ». La quatrième de couverture comprend un résumé du roman et rappelle qu'il a été récompensé du prix Laure Bataillon. Le rabat de la jaquette évoque les œuvres les plus fameuses de Mo Yan et met l'accent sur son succès international et les prix qu'il a remportés à travers le monde. Aucune analyse critique préliminaire n'est proposée au lecteur. En guise d'introduction est offert un essai de Mo Yan intitulé 〈捍卫长篇小说的尊严〉 « Hanwei changpian xiaoshuo de zunyan » [Sauvegarder la dignité du roman], où l'auteur revient sur sa conception et sa perception du roman à l'époque contemporaine. La postface consiste dans un autre « essai » de Mo Yan, écrit en 1992 et titré 〈酒后絮语〉 « Jiuhou xuyu » [Bavardages éthyliques], où il évoque sur un ton humoristique sa relation imaginaire avec la dive bouteille et la genèse fictive du *Pays de l'alcool*.

Les talents de Mo Yan ont été portés à la connaissance des lecteurs francophones à la suite du succès remporté par le film de Zhang Yimou *Le sorgho rouge*, adaptation du *Clan du sorgho rouge* qui reçut l'Ours d'or du festival de Berlin en 1988. Après donc *Le clan du sorgho rouge* (1990), *La mélopée de l'ail paradisiaque* (1990) et *Les treize pas* (1989), *Le pays de l'alcool* est donc le quatrième roman « long » (长篇小说) de Mo

⁸⁰ Il pourrait s'agir d'une référence au nain 余一尺 Yu Yichi, personnage énigmatique qui passe son temps entre son restaurant de viande d'âne et ses activités de justicier à dos d'âne.

Yan à être paru dans notre langue. La traduction, commandée par les éditions du Seuil et sortie en 2000, est l'œuvre de Liliane et Noël Dutrait, alors auréolés du succès critique de *La montagne de l'Âme*. Si les contraintes horaires ont certainement été très différentes que pour le roman de Gao Xingjian, Noël Dutrait nous a affirmé dans notre questionnaire que l'éditeur lui avait laissé toute liberté dans la traduction. La version de 2000 présentait en couverture un paysage vallonné à l'encre de Chine évoquant peut-être la verdoyante « crête des Singes blancs » ou une autre contrée paradisiaque plusieurs fois mentionnée dans le roman. L'édition en livre de poche parue chez Points (dès 2004), où il est bien entendu indiqué le prix Nobel depuis son obtention par l'auteur, est décorée d'une image populaire typique des calendriers chinois où un bébé joufflu et souriant joue avec des billes brillantes au-dessus d'un chaudron rempli de pierreries et d'objets en or, sur un fond de nuages, de fleurs et de poissons-chats. Il s'agit sans conteste d'une allusion aux banquets cannibales auxquels se livreraient les cadres de Jiuguo et où l'on servirait notamment des bébés humains entiers, mais aussi à une image similaire qui obsède l'inspecteur Ding Gou'er dès le début du récit. La version poche (sur laquelle nous avons travaillé) comporte en quatrième de couverture une structure classique : résumé, citation marquante du roman (introduction du plat « L'enfant offert par une licorne »), une biographie de Mo Yan et un extrait de critique. Aucune préface ni postface ne vient éclairer davantage le lecteur sur la carrière de l'auteur ou sur le style, les thèmes ou les singularités littéraires du *Pays de l'alcool*. Seule une soixantaine de notes en bas de page rédigées par le traducteur (sur un total de 474 pages) élucident pour le lecteur certains *realia*, plusieurs références intertextuelles ou quelques-uns des nombreux jeux de mots qui parsèment le roman.

La structure macrotextuelle est généralement sauvegardée en français. Le titre 《酒国》 *Jiuguo*, qui renvoie « simplement » à la ville imaginaire où se déroule le récit, est traduit littéralement *pays de l'alcool* ; le lien entre ce titre et la ville-personnage est explicité par une note en bas de page lors de la première occurrence du nom. La division en chapitres sans titre est conservée, l'éclatement de chaque chapitre en trois parties est maintenu et la répartition des paragraphes ne subit aucun bouleversement. Il faut néanmoins remarquer que la version française de Noël et Liliane Dutrait s'appuie sur la première édition de 1993, et non sur la version remaniée par Mo Yan publiée en 2008, la seule disponible actuellement en Chine continentale.⁸¹ Par conséquent, les éditions chinoise et française que nous avons consultées présentent quelques différences, la plus

⁸¹ Noël Dutrait nous a personnellement déclaré avoir été contrarié du fait que Seuil ait décidé de publier une version de poche sans l'en avertir, cet oubli l'ayant empêché d'intégrer dans la nouvelle édition les modifications apportées par Mo Yan dans l'original chinois.

manifeste étant l'ultime fin du roman, qui comprend en chinois quelques lignes supplémentaires absentes de la traduction. Les omissions, déviations et autres divergences constatées lors de la comparaison globale des textes source et cible pourraient certainement être attribuées à cet état de fait.⁸² Au premier abord, la traduction paraît fluide malgré les efforts considérables qui ont été fournis pour rendre au mieux la langue prolixe et imagée de Mo Yan. Noël Dutrait nous a confirmé qu'il avait d'ailleurs plusieurs fois rencontré l'auteur et communiqué avec lui par courriel pour qu'il l'aide dans sa compréhension des nombreux jeux de mots et expressions dialectales. Une autre différence, à priori minime, entre les langues tient dans la typographie : là où, dans la version chinoise, les aventures de Ding Gou'er, la correspondance de Mo Yan et Li Yidou et les nouvelles de ce dernier sont clairement distinguées par la police de caractères, la version française ne connaît qu'une alternance entre caractères romains (pour le récit principal) et italiques (pour l'échange épistolaire et les essais littéraires de Li Yidou). Cette homogénéisation partielle de la typographie a pour effet d'accentuer le brouillage des fils narratifs déjà largement enchevêtrés et fait courir le risque que le lecteur se perde plus vite dans le magma verbal de Mo Yan.

d. *Brothers*

Né en 1960 dans la province côtière du Zhejiang, Yu Hua connut dans sa jeunesse les affres de la Révolution culturelle, dont la violence et l'irrationalité marqueront profondément tous ses écrits. Après une carrière de dentiste, il réussit en 1983 à entrer comme cadre dans le Bureau de la Culture local en faisant publier sa première nouvelle, commençant de la sorte sa vie d'écrivain. Au cours des années 1980, influencé par des auteurs étrangers comme Kafka ou Borges qui étaient pour la première fois traduits en chinois, le jeune Yu Hua s'inscrivit dans le courant avant-gardiste en écrivant des nouvelles et courts romans inquiétants témoignant d'un fantastique cruel et caractérisés par une violence et une morbidité extrêmes dans le récit, une narration décousue où le temps apparaît comme un personnage — destructeur et impitoyable — à part entière et un style précis et détaillé presque maladif. Sa nouvelle 《十八岁出门远行》 *Sur la route à dix-huit ans* (1986) lui apporta une petite notoriété dans les cercles intellectuels de l'époque. Le retour d'un certain conservatisme après les événements de Tian'anmen en 1989 et la libéralisation de l'édition littéraire conduisirent toutefois Yu Hua à s'adapter et à modifier son esthétique. Au début des années 1990, il souscrivit ainsi à une veine

⁸² Faute d'avoir pu consulter l'édition originale chinoise de 2008, nous n'avons toutefois pas pu confirmer cette supposition.

néoréaliste en dépeignant avec humanisme la société chinoise contemporaine. Cet apaisement et cet engagement constituent la marque de fabrique des deux romans qui le feront accéder à la célébrité, 《活着! 》 *Vivre!* en 1993 et 《许三观卖血》 *Le vendeur de sang* en 1995. Le succès du premier doit certainement beaucoup au film éponyme que Zhang Yimou en a dérivé, interdit par les autorités chinoises pour des raisons politiques malgré le prix du Jury et le prix d'interprétation masculine décrochés au festival de Cannes de 1994. *Vivre!* et *Le vendeur de sang*, dans une structure assez similaire, célèbrent l'incroyable volonté de survivre des petites gens face à la fatalité qui les accable. En 2005-2006, la chronique drolatique *Brothers*, qui poursuit l'interrogation de Yu Hua sur les changements sociaux de la Chine en y adjoignant un humour décapant et un très fort sens de l'absurde, fut l'un des plus grands bestsellers de l'histoire de la Chine, et ce, malgré les anathèmes très acerbes qu'il a pu recevoir. Plus encore que les précédents, ce roman fut porté au pinacle à l'étranger et conforta la renommée mondiale de Yu Hua ; il se vit décerner le prix Courrier international en 2008 et fut nommé pour le Man Asian Literary Prize. En France, s'écoulant à 20 000 exemplaires en l'espace d'un an, il s'éleva comme un véritable phénomène d'édition dans le marché assez ténu de la littérature chinoise. Le dernier roman de Yu Hua, 《第七天》 *Le septième jour*, paru en 2013, renoue avec le fantastique en évoquant le voyage dans les limbes de l'âme d'un mort sans sépulture.

Plus grand succès à ce jour de Yu Hua, *Brothers* dépeint l'odyssée tragicomique de deux frères de cœur, 李光头 Li Guangtou et 宋钢 Song Gang, que tout oppose : si le dernier est un intellectuel doux et loyal, le premier est un vaurien lubrique et opportuniste. Le roman, divisé en deux parties et raconté par un narrateur hétérodiégétique (qui se présente comme un habitant du même village que Li Guangtou et Song Gang), évoque d'abord la jeunesse et l'adolescence insouciantes des deux protagonistes, que vient détruire la Révolution culturelle. Le destin et le caractère des frères antinomiques y sont déjà campés avec acidité, de même que la foule de personnages secondaires plus archétypaux et caricaturaux les uns que les autres. Le ton y passe du comique candide (lorsque Li Guangtou vend à qui veut l'entendre le « secret des fesses de Lin Hong » qu'il avait découvert en épiant la belle jeune fille dans les toilettes) à une violence sordide et aveugle (la torture et l'exécution sanguinaire de 宋凡平 Song Fanping, le père de Song Gang), que ponctue une émotion vive et sincère. Certains passages sont nettement inspirés de l'expérience vécue de l'auteur. La deuxième partie, qui raconte le devenir des deux jeunes hommes à l'ère de la libéralisation économique de la Chine, est une farce menée tambour battant. Dans une

écriture enlevée et haute en couleur, Yu Hua renverse l'échelle de valeurs en opposant l'ascension météorique et insolente du brigand Li Guangtou à la déchéance programmée et le suicide final du vaillant mais soumis Song Gang. Dans cette description au vitriol de l'évolution de toute une génération, l'auteur brosse avec frénésie et truculence un tableau peu amène mais hilarant des travers de la société de consommation actuelle, qui culmine avec le portrait ubuesque, loufoque et carnavalesque d'un concours de beauté pour jeunes vierges où tout est truqué, factice et frelaté. Si la triste histoire de Song Gang et le style sans afféteries (un peu relâché, voire cru, rétorqueront ses zoïles) rejoint les portraits que *Vivre !* et *Le vendeur de sang* avait donnés de la résilience du peuple chinois, le contrepoint apporté par l'épopée démesurée et grotesque de son demi-frère et l'humour décapant qui traverse tout le roman permettent paradoxalement à *Brothers* d'interroger les contradictions et les mutations d'un XX^e siècle où, comme l'indique Yu Hua dans sa postface, la Chine est passée d'« une époque de fanatisme, de répression morale et de tragédies, analogue au Moyen Âge européen » à « une époque de subversion de la morale, de légèreté et de permissivité, l'ère de tous les possibles, plus encore que dans l'Europe d'aujourd'hui ».

Les conditions dans lesquelles est sortie la première édition de *Brothers* en Chine répondaient davantage à des considérations commerciales qu'artistiques. Le roman, qui compte en tout plus de 600 pages, fut en effet publié en deux phases, chacune des deux grandes parties historiques paraissant indépendamment. La première, centrée sur la Révolution culturelle, sortit en 2005 aux Éditions d'art et littérature de Shanghai, avant même que Yu Hua n'ait terminé la partie consacrée aux années 1980 et 1990. Cette dernière, finie précipitamment sous la pression de l'éditeur ravi du succès immense du premier volume, parut l'année suivante. Cette partition semi-artificielle visant à accentuer le suspense et l'attente du public, non voulue initialement par l'auteur, eut pour effet de creuser le hiatus entre les deux époques considérées au détriment de la continuité que Yu Hua s'était efforcé d'y insuffler. Les rééditions postérieures rétablirent cette unité en réunissant les deux grandes parties. Aujourd'hui, *Brothers* est vendu, au même titre que les autres romans et nouvelles de Yu Hua, au sein d'anthologies. La plus courante, que nous avons retenue pour notre analyse, est celle proposée par la Writers Publishing House dans la collection 余华作品 [Œuvres de Yu Hua] à partir de 2008. Pour ce qui est du design éditorial, sur la couverture de l'édition originale de *Brothers* figuraient les visages de deux jeunes hommes disposés l'un au-dessus de l'autre, évoquant bien entendu les deux « frères » du roman. Outre le titre en chinois, le plat de devant contenait également au centre sa traduction en anglais,

séparant les deux visages. Les différentes éditions de la Writers Publishing House jouent davantage sur la sobriété, se contentant d'un fond uni (rouge à l'origine, bleu en 2010, noir après 2012). Après 2008, toutes font mention sur le plat de devant du prix Courrier international décerné au roman. La version de 2010 enfonce le clou en consacrant l'intégralité de sa quatrième de couverture à cette récompense ; les éditions ultérieures y listent les principales œuvres de Yu Hua et insistent sur ses succès dans le monde (rôle dévolu au rabat de la jaquette dans la version de 2010). Aucun résumé de la trame de *Brothers* n'est offert pour aborder le roman. À l'intérieur du livre, le lecteur est directement plongé dans le récit, sans introduction préliminaire. Le roman est clos par une courte postface de Yu Hua où l'auteur revient sur l'origine de *Brothers*. La version de 2010 comprend en annexe un florilège de critiques, invariablement positives, parues dans la presse anglophone, francophone et germanophone.

Quatrième roman de Yu Hua à être publié en français⁸³, *Brothers* sort dans la collection « Lettres chinoises » chez Actes Sud en 2008. On doit la traduction à la double plume d'Angel Pino et d'Isabelle Rabut, deux pointures de la littérature chinoise en France. Le premier, membre et ancien directeur de la filière d'études chinoises du département des études orientales et extrême-orientales à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, est spécialiste entre autres de Ba Jin et de la littérature sinophone hors Chine continentale, en particulier taïwanaise ; il est l'auteur, en 2014, d'une *Bibliographie générale des œuvres littéraires modernes d'expression chinoise traduites en français* chez Youfeng. En dehors d'une première tentative sur un roman de Chi Li⁸⁴, les traductions auxquelles Angel Pino participera sont toutes des œuvres de Yu Hua : *Brothers* en 2008, l'essai 《是个词汇里的中国》 *La Chine en dix mots* en 2010 et *Le septième jour* en 2014, chaque fois en compagnie d'Isabelle Rabut. Cette dernière, après une formation d'helléniste, découvrit la Chine comme lectrice de français à l'Institut des langues étrangères de Pékin (aujourd'hui, l'Université des langues et cultures de Pékin, en chinois 北京语言大学). Rentrée en France en 1986, elle y rédigea une seconde thèse sur l'écrivain 沈从文 Shen Congwen, rencontré à Pékin, et entama la traduction de ses œuvres.⁸⁵ Déviant vers la recherche et l'édition, elle fit la connaissance

⁸³ Après *Vivre !* en 1994, *Le vendeur de sang* en 1997 et l'avant-gardiste 《在细雨中呼喊》 *Cris dans la bruine* en 2003 ; on compte aussi parmi les publications antérieures plusieurs nouvelles et courts romans des années 1980, réunis dans les recueils *Un monde évanoui* en 1994, *Un amour classique* en 2000 et *1986* en 2006 — tous recevant leur titre de nouvelles éponymes, en chinois 《世事如烟》, 《古典爱情》 et 《一九八六年》.

⁸⁴ Il s'agit de 《看麦娘》 *Les sentinelles des blés*, dont la traduction a été réalisée en 2008 en collaboration avec Shao Baoqing.

⁸⁵ Les œuvres de Shen Congwen traduites par Isabelle Rabut, outre des nouvelles éparses, comprennent son roman le plus célèbre 《边城》 *Le passeur du Chadong* en 1990, son autobiographie 《从文自传》 *Le petit soldat du Hunan* en 1992, et le recueil de courts récits 《水云集》 *L'eau et les nuages* en 1996.

d'Angel Pino et publiés en 1996 sous le titre *Le fox-trot de Shanghai et autres nouvelles chinoises* une anthologie des nouvelles représentatives des courants 京派 *jingpai* et 海派 *haipai* qui ont marqué la vie intellectuelle de Pékin et de Shanghai dans les années 1930 ; ce recueil sera suivi quatre ans plus tard d'un ouvrage collectif à vocation académique sur le même thème, *Pékin-Shanghai, tradition et modernité dans la littérature chinoise des années trente*, paru chez Bleu de Chine. En 1997, Isabelle Rabut devint directrice de la collection « Lettres chinoises » aux éditions Actes Sud, consacrée à la littérature chinoise contemporaine. Participant quelquefois elle-même à la traduction, elle y contribua à populariser auprès du public français des auteurs majeurs comme Chi Li et Yu Hua. Parallèlement, la chercheuse codirige aussi, avec Angel Pino, une collection itinérante dédiée à la découverte de la littérature taïwanaise ; la traduction et la réception de cette littérature feront l'objet de conférences et d'un ouvrage collectif dirigé notamment par les deux compères.⁸⁶ Isabelle Rabut et Angel Pino coordonneront encore ensemble une autre étude consacrée cette fois aux mutations de la littérature chinoise dans le contexte de la mondialisation.⁸⁷ Aujourd'hui, Isabelle Rabut enseigne le chinois à l'INALCO, pour lequel elle a rédigé une *Méthode de chinois* inspirée de l'approche communicative de la didactique des langues (publiée chez Youfeng).

La position privilégiée des deux traducteurs français de *Brothers*, à cheval entre le monde académique et les métiers de l'édition⁸⁸, se manifeste dans le paratexte et dans l'appareil critique de la version française. Celui-ci a peu évolué au fil des réimpressions chez Actes Sud ou dans sa version de poche chez Babel (dès 2010). Le plat de devant comporte une photographie de l'artiste britannique d'origine malaisienne Ian Teh (agence Vu) montrant un homme apparemment asiatique s'avançant dans un couloir nu au milieu d'une atmosphère rougeâtre. Le côté quelque peu inquiétant de ce cliché évoque peut-être la part de drame qui, au-delà de la bouffonnerie, traverse le roman. La quatrième de couverture comprend comme de coutume un résumé du récit et une bibliographie de l'auteur. Contrairement à l'édition originale chinoise de 2005-2006 et conformément aux vœux de Yu Hua, les deux parties constitutives du roman sont présentées au sein d'un même ouvrage, de même que la postface de la main de l'auteur. Aucune introduction n'est par contre livrée au lecteur pour guider son interprétation.

⁸⁶ L'ouvrage collectif rassemblant les actes de la conférence a été publié chez Youfeng en 2011 sous le titre *La littérature taïwanaise : état des recherches et réception à l'étranger*.

⁸⁷ Ce dernier ouvrage, intitulé *La littérature chinoise hors de ses frontières : influences et réceptions croisées*, est paru chez Youfeng en 2014.

⁸⁸ Comme elle nous l'a indiqué dans notre interview, Isabelle Rabut était au moment de la traduction directrice de la collection « Lettres chinoises » d'Actes Sud, maison où le roman a été publié, et donc sans aucune autre contrainte que celles qu'elle se fixait elle-même.

Du point de vue de la macrostructure, la version française de *Brothers* apparaît très respectueuse. La division des chapitres et la longueur des paragraphes sont conservées, et l'on n'observe aucune omission ni aucun ajout majeur. La principale caractéristique qui distingue cette traduction concerne la richesse de l'appareil critique, puisque la traduction de *Brothers* ne contient pas moins de 206 notes, regroupées en fin d'ouvrage. À nos questions sur ce sujet, Isabelle Rabut nous a répondu ceci :

Oui, nous utilisons beaucoup les notes, qui sont l'occasion d'éclairer le lecteur sur des éléments de la culture chinoise ou du contexte historique. On pratique bien, pour la littérature française classique, les éditions critiques abondamment annotées, alors pourquoi pas pour la littérature chinoise contemporaine, qui n'est pas moins éloignée de nous ? Mais nous préférons les mettre à la fin, pour ne pas interrompre la lecture : le lecteur peut s'y reporter pour un complément d'information ou si quelque chose l'intrigue.

Les notes de fin, parfois très brèves ou au contraire longues de plus d'une demi-page (certaines s'étendant même sur plus d'une page), explicitent en grande majorité des *realia* et des événements historiques mentionnés dans le roman, en ce compris des références à première vue plus connues comme la Révolution culturelle, le *Petit livre rouge*, les *dim sum* ou le chinois mandarin ; elles jouent aussi un rôle essentiel pour élucider les allusions intertextuelles, les détournements d'écrits maoïstes, les jeux de mots et autres ressorts comiques dont le texte est largement abreuvé. Sur le plan du style global, l'absence (apparente) de sophistication de l'original chinois est respectée ; les grossièretés et les expressions savoureuses qui font le sel du parler des personnages sont assez bien rendues, quoique, de notre avis, très légèrement édulcorées.

2. Analyse macroscopique des *chengyu*

Maintenant que nous avons réuni les informations préliminaires sur chacun des romans sélectionnés et effectué un premier examen macrostructural, nous allons procéder à la première phase de l'analyse critique de la traduction des *chengyu* à proprement parler. Pour ce faire, nous avons encodé dans un tableur l'ensemble des *chengyu* repéré dans chaque roman de notre corpus, y avons adjoint systématiquement le contexte d'apparition en langue originale et la version française du même passage et avons évalué la traduction des idiomes quadrisyllabiques sur la base de onze critères. Cette manœuvre avait pour but de dresser des statistiques globales susceptibles de nous éclairer sur les tendances générales que l'on pouvait observer pour la traduction des *chengyu* dans nos quatre romans contemporains. Le lecteur peut consulter les tableurs rassemblant l'intégralité des *chengyu* isolés dans l'annexe électronique de cette thèse.

Les critères que nous avons retenus pour mener à bien cette première évaluation macroscopique et quantitative de nos phrasèmes s’inspirent en grande partie de la typologie des choix traductifs dressée par Hewson (2011 : 58sqq; voir *supra*), mais empruntent également aux procédés et faits de traduction mis en avant par Vinay & Darbelnet dans leur *Stylistique comparée du français et de l’anglais* (1958). Ces onze outils, qui mêlent des considérations syntaxiques, lexicales, grammaticales, pragmatiques et stylistiques, ont été spécialement réfléchis pour embrasser le plus largement possible l’éventail des effets que la traduction peut occasionner aux *chengyu*, compte tenu de leurs particularités propres.

Le premier critère retenu est celui du *mode de traduction*. Nous sommes parti de la distinction, certes vague mais utile, que Vinay & Darbelnet ont introduite entre traduction littérale et oblique. Il y a traduction littérale lorsque « [...] le message LD [langue de départ] se laisse parfaitement transposer dans le message LA [langue d’arrivée] parce qu’il repose soit sur des catégories parallèles (parallélisme structural), soit sur des conceptions parallèles (parallélisme métalinguistique). » À l’inverse, le traducteur recourt à une traduction oblique lorsque « [...] par suite de divergences d’ordre structural ou métalinguistique certains effets stylistiques ne se laissent pas transposer en LA sans un bouleversement plus ou moins grand de l’agencement ou même du lexique » (Vinay & Darbelnet 1958 : 46-47). Étant donné que les démarcations effectuées par les deux chercheurs français suscitent toujours la controverse et restent de toute manière largement tributaires du couple de langues examiné — les structures de l’anglais et du chinois n’étant en rien comparables —, nous avons choisi de ne pas retenir leurs sept procédés techniques de traduction (trois de traduction directe et quatre de traduction oblique), mais avons préféré nous limiter à une opposition quaternaire calque / calque mitigé / traduction indirecte / élimination. Notre terminologie diffère également quelque peu. Nous appelons calque la juste transposition, moyennant ajustements syntaxiques et stylistiques, du sens compositionnel.

- (21) 孙喜明女人嘴里一边骂着干部，一边抓住慧仙的小手啪啪地亲，他们不收才好，我还不舍得送你去呢，乖乖呀，他们把你“挂”起来咯，这一“挂”，不知“挂”到哪个猴年马月了，你要跟着我们做船上人了。（苏童，《河岸》，126页）

La femme de Sun Ximing maugréait contre les cadres, tout en embrassant la menotte de Huixian : « Tant mieux s’ils ne veulent pas de toi, ça me faisait de la peine de te renvoyer à eux. Ma mignonne, ils t’ont “suspendue” à la flottille, va savoir jusqu’à quel mois du cheval de l’année du singe* ! Maintenant, tu es une marinière comme nous. » (Su Tong, *La berge*, p. 200)

* (Ndt.) Date fictive, l’équivalent de nos calendes grecques ou de la Saint-Glinglin.

Ce mode de traduction respecte généralement les structures syntaxiques de la langue d'arrivée, mais peut aussi, parfois (ce n'est pas le cas dans notre corpus), instaurer des constructions nouvelles. Notons que, contrairement à Vinay et Darbelnet, nous ne discriminons pas le calque de la traduction littérale : pour les deux chercheurs québécois d'adoption, le calque introduit dans la langue d'arrivée un « mode expressif nouveau » ou une « construction nouvelle », tandis que la traduction littérale désigne les cas où la traduction mot-à-mot aboutit à un texte « correct et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d'autre chose que des servitudes linguistiques » (1958 : 48). L'idiomaticité faisant l'objet d'un critère à part, cette distinction devient inutile à ce stade. On parlera de calque mitigé lorsque le sens compositionnel du *chengyu* est traduit partiellement, ou que le sens global est rendu plus explicitement mais avec une reprise partielle de l'isotopie du *chengyu*.

- (22) 这时林红终于忍无可忍了，她回头看着叫嚷的李光头，咬牙切齿地说出了一句有生以来最难听的话：“你去死吧！”（余华，《兄弟》，第256页）

{MORDRE-DENT-FROTTER-DENT}

À cet instant, Lin Hong, à bout, se retourna et fixa Li Guangtou qui braillait. Les dents serrées, elle prononça les mots les plus vilains jamais sortis de sa bouche : « Tu peux crever ! » (Yu Hua, *Brothers*, p. 391)

- (23) “我真想报复！”
 “像那巫婆一样？”
 “她怎么样？”
 “所有的女人都怕她诅咒，所有的男人都找她搭讪，她勾引他们，再把他们甩掉。后来她干脆抹上粉脸，设上香案，公然装神弄鬼，弄得没有人不惧怕她。”
 （高行健，《灵山》，第122页）

{FEINDRE-ESPRIT-JOUER-FANTÔME}

— Je veux vraiment me venger !
 — Comme cette sorcière ?
 — Qu'a-t-elle fait ?
 — Les femmes redoutaient ses malédictions mais tous les hommes venaient bavarder avec elle. Elle les attirait puis les rejetait. Elle se poudrait ensuite exagérément, installait un autel pour se livrer à toutes sortes de simagrées effrayantes pour implorer dieux et démons.
 (Gao Xingjian, *La montagne de l'Âme*, p. 154)

Toute traduction ne reflétant pas, même partiellement, le sens compositionnel du *chengyu* est qualifiée d'indirecte.

- (24) 我回头，看见慧仙已经从孙喜明女人的怀抱转移到德盛女人的怀里，他们众星捧月般地护着慧仙往一号船上走，我听不见慧仙的哭闹声，隐隐听见船民们哄骗她的七嘴八舌的声音，七号船上是有老虎呀，七号船上有老虎，孩子你去不得。（苏童，《河岸》，第135页）

{FOULE-ÉTOILES-SOUTENIR-LUNE}... {SEPT-BOUCHE-HUIT-LANGUE}

Je tournai la tête : Huixian était déjà passée des bras de la femme de Sun Ximing à ceux de la femme de Desheng, les marins la ramenaient en la

protégeant comme une petite princesse vers la barge n° 1. Je n'entendais pas Huixian pleurer, mais j'entendis confusément les marinières la consoler en lui faisant croire qu'il y avait un tigre sur la barge n° 7, et que ce n'était pas un endroit pour les enfants. (Su Tong, *La berge*, p. 214)

Enfin, un *chengyu* peut tout bonnement être éliminé au cours de la traduction.

- (25) 接下去的三个月里, 林红差不多天天和李光头做爱, 在李光头家的床上, 在李光头办公室的沙发上, 在饭店的包间, 在夜总会的包间, 有一次深更半夜竟然在奔驰轿车里, 李光头突然心血来潮, 既不想去家里的床上干, 也不想去办公室的沙发上干, 他想去车里干, 他让司机上厕所去, 不管他有尿无尿有尿没尿, 都让他去厕所里蹲上一个半小时再回来, 然后两个人四条腿四条胳膊在车里见缝插针地放好了, 哼着叫着干了一个小时。(余华, 《兄弟》, 第 568 页)

{VOIR-INTERSTICE-INTRODUIRE-AIGUILLE}
= mettre pleinement à profit son temps.

Au cours des trois mois qui suivirent, Lin Hong faisait l'amour presque quotidiennement avec Li Guangtou, sur le lit de Li Guangtou, sur le canapé du bureau de Li Guangtou, dans un salon privé de son restaurant, dans un salon privé de son night-club, et même une fois, à une heure avancée de la nuit, dans la Mercedes : Li Guangtou, pris d'une fantaisie subite, avait voulu la posséder sur-le-champ sans attendre d'arriver jusqu'au lit ou jusqu'au canapé de son bureau. Il avait envoyé son chauffeur aux toilettes, avec consigne d'y rester une heure et demie, même s'il n'avait rien à y faire. Et Lin Hong et lui s'étaient étalés dans la voiture où leurs ébats bruyants avaient duré une heure. (Yu Hua, *Brothers*, p. 886)

Le deuxième critère retenu pour l'analyse de la traduction des *chengyu*, à cheval entre la syntaxe et la prosodie, concerne la *longueur*. À l'instar de Vinay et Darbelnet (1958 : 183sq), nous opposerons deux tendances. Il y a dilution, amplification ou encore étoffement (contrairement aux deux chercheurs, nous considérerons ces termes comme des synonymes) lorsque le signifiant en langue d'arrivée dépasse sensiblement en longueur celui en langue de départ. Le penchant inverse sera appelé concentration, économie ou dépouillement. Nous avons aussi pris en compte les cas où la traduction d'un *chengyu* ne met en jeu aucun étoffement ni aucune économie. Étant donné la concision intrinsèque des *chengyu*, phrasèmes prototypiquement quadrisyllabiques, et les différences structurales substantielles qui existent entre le chinois et le français, toute comparaison de longueur entre unités de traduction apparaît relative et subjective. Nous avons dès lors jugé qu'il y avait dépouillement lorsque l'unité de traduction correspondant au *chengyu* dans le texte français se limitait à un unique mot graphique ou à un syntagme court (maximum trois à quatre mots brefs), ou que le *chengyu* était éliminé en français ; la traduction par un syntagme long ou une forme phrastique équivaut à une amplification ; tous les cas intermédiaires sont estimés comme ne manifestant ni une économie ni un étoffement. Une certaine concordance a été observée entre ce critère et celui du mode de traduction. Ainsi les calques simples, même s'ils

aboutissent à une traduction verbeuse, n'ont généralement pas été considérés comme des procédés de dilution ; les calques mitigés, quant à eux, sont régulièrement corrélés à une amplification ; la traduction indirecte ne suit aucune tendance récurrente ; pour ce qui est de l'élimination, elle a été classée comme un mode d'économie.

- (26) 杜甫算半个 [诗人]，他喝的多是村醪酸醴，**穷愁潦倒 [1]**，粗皮糙肉，都是**枯瘦如柴 [2]**的老寡妇一个样，所以他难写出**神采飞扬 [3]**的好诗。曹孟德算一个，对酒当歌就是对着美人唱歌，人生短暂，美人如朝露。美是流动的、易逝的，**及时行乐 [4]**可也。（莫言，《酒国》，第 91 页）

Du Fu n'est qu'une moitié de poète. Il buvait surtout des vins troubles et acides, de facture grossière, sans le moindre raffinement, des alcools semblables à de **vieilles [2]** veuves, il pouvait donc difficilement écrire de bons poèmes **palpitants de vie [3]**. Cao Mengde était, lui, un poète à part entière. Chanter devant un alcool, c'est comme chanter devant une belle femme. La vie est trop courte, une femme est comme la rosée du matin. La beauté s'écoule et disparaît vite, **il faut savoir en profiter tant qu'il est temps [4]**. (Mo Yan, *Le pays de l'alcool*, p. 128-129)

⇒ [1] Économie ; [2] Économie ; [3] Ni économie ni dilution ; [4] Étouffement

Le troisième critère d'analyse macroscopique est *sémantique*. Ici nous avons simplement vérifié si l'unité de traduction correspondant au *chengyu* dans le texte cible restituait le même sens ou véhiculait un sens modifié par rapport au texte source. Il est important d'observer que le sens que nous examinons à ce stade est le sens *global*, *idiomatique*, et non le sens *compositionnel*, comme dans le premier critère. Les éliminations et reprises anaphoriques non fidèles d'une expression identique ont été considérées comme des occurrences de modification de sens.

- (27) 我们刘镇被林红认真看过两眼以上的年轻男子一共二十个，有十九个**想入非非 [1]**了，只有宋钢一个没有反应。这**想入非非 [2]**的十九个觉得林红的眼睛里分明是有话要说，尤其是回头一望的第二眼，可**谓是春色满园 [3]**风情恋恋，让他们**心驰神往 [4]****夜不能寐 [5]**。（余华，《兄弟》，第 269 页）

Les garçons que Lin Hong regarda plus que deux fois furent au nombre de vingt. L'esprit des dix-neuf premiers commença à **battre la campagne [1]**, et le seul le vingtième, Song Gang, resta sans réaction. Ils étaient persuadés que Lin Hong leur avait parlé avec les yeux : le deuxième regard, surtout, quand elle s'était retournée, leur avait paru **rempli d'amoureuses promesses [3]**. De sorte que, **emportés par leurs rêveries délicieuses [4]**, ils **en perdaient le sommeil [5]**. (Yu Hua, *Brothers*, p. 410)

⇒ [1] & [2] = laisser flotter son imagination, construire des châteaux en Espagne → [1] même sens & [2] sens modifié

⇒ [3] = déborder de vitalité, être en plein épanouissement, prospérer → sens modifié

⇒ [4] = laisser vagabonder son imagination, être plongé dans une rêverie délicieuse → même sens

⇒ [5] = perdre le sommeil, ne pas pouvoir dormir → même sens

Le quatrième critère d'analyse macroscopique, qui inaugure les préoccupations stylistiques, concerne les *tropes*. Précisions à ce sujet que, dans le cadre de cette étude, nous nous sommes limité aux seuls transferts sémantiques et avons donc restreint notre examen aux métaphores, métonymies et synecdoques. À l'instar de Hewson (2011 : 78), que nous avons complété et adapté pour l'analyse des *chengyu*, nous avons dressé un tableau des différents traitements possibles de ces figures en traduction. Loin de nous cantonner à une simple opposition binaire [conservation >< disparition], nous avons tenté de préciser la qualité de l'image véhiculée. L'ajout d'un trope absent du texte source a également été pris en considération.

Tableau 6 : Traitement des tropes en traduction, d'après Hewson (2011 : 78)

Texte source	Texte cible
Présence de trope	Présence de trope, image parfaitement similaire
	Présence de trope, image partiellement similaire (même isotopie)
	Présence de trope, image différente (isotopie différente)
	Absence de trope
Absence de trope	Absence de trope
	Ajout d'un trope

- (28) 金刚钻站在酒国市酿造大学公共课大教室的高高讲台上，神色肃穆地履行他的职责。他讲授的第一课起了个广大而宽泛的题目——酒与社会——正像一个卓越的高级领导人从不就具体事件发表演讲——他像上帝一样**居高临下 [1]**——他**谈古道今 [2]**、**谈天说地 [3]**、**广征博引 [4]**——一样，一个优秀的客座教授，也决不把自己的讲授内容局限在他的题目之内。他尽管可以**天马行空 [5]**，但必须时时回到地球。他似乎**信口开河 [6]**，但每一句话都与他的题目有着直接或间接的联系。（莫言，《酒国》，第 27 页）

Debout sur l'estrade haut perchée du grand amphithéâtre de l'université de distillation de Jiuguo, Jin Gangzuan accomplissait son devoir d'un air solennel. Pour son premier cours, il traitait d'un vaste sujet — l'alcool et la société — et, comme un haut dirigeant hors pair, il dévidait son discours en n'hésitant pas à s'éloigner des simples faits concrets — véritable dieu **considérant de haut ce bas monde [1]** —, **évoquant les temps anciens et la période moderne [2]**, **effectuant de multiples digressions [3]** et **balayant large [4]** — bref, c'était un remarquable professeur invité, loin de limiter le propos de sa conférence au thème traité. **Cheval ailé fendant l'air [5]**, il lui fallait cependant revenir parfois sur terre. Il semblait **parler à tort et à travers [6]**, mais chacune de ses phrases était directement ou indirectement liée à son sujet. (Mo Yan, *Le pays de l'alcool*, p. 41-42)

- ⇒ [1] « perché en hauteur, s'incliner » : trope → trope + même image
 ⇒ [2] « parler du passé et du présent » : non-trope → non-trope
 ⇒ [3] « parler du ciel et de la terre » : trope → non-trope
 ⇒ [4] « apporter des preuves, compiler des citations » : non-trope → trope
 ⇒ [5] « cheval céleste fendant le ciel » : trope → trope + même image
 ⇒ [6] « creuser un canal en parlant sans retenue » : trope → trope + autre image

Après les tropes, nous avons examiné comment les *jeux de mots* impliquant des *chengyu* étaient rendus en traduction. Ont été principalement comptées comme jeu de mots les occurrences de défigement des *chengyu* et l'exploitation ludique des références intertextuelles. Les variantes idiosyncrasiques ne faisant intervenir aucun défigement n'ont par contre pas été prises en considération dans ce critère. Trois cas de figure ont été mis en évidence : la conservation, la suppression et l'ajout. L'explicitation d'un jeu de mots par le biais d'une note du traducteur a été regardée comme un mode de conservation.

- (29) 宋钢向李光头解释, 前两招战术已经用过了。昨天让几个孩子先去喊叫, 这是**旁敲侧击 [1]**; 今天李光头亲自出马, 这是**单刀直入 [1]**。第三招为什么叫**兵临城下 [1]**? 就是不能再一个人去了, 李光头应该把福利厂的全体员工都带去, 让林红领略一下李厂长的风采。第四招**深入敌后 [1]**, 宋钢说这是关键一役, 成败与否都在这里了。
李光头眼睛闪闪发亮地问: “怎么**深入敌后 [1]**?”
“去她家。”宋钢说, “**深入敌后 [1]**, 就是深入到她家里去, 去把她父母征服了, 这叫**擒贼先擒王 [1]**。”
李光头连连点头, 他问: “**死缠烂打 [1]**呢?”
“天天去追求她, 锲而不舍, 直到她**以身相许 [2]**。”宋钢说。(余华, 《兄弟》, 第 258 页)

Song Gang expliqua à Li Guangtou qu'il avait déjà utilisé les deux premiers stratagèmes : la veille, quand il avait envoyé les gamins crier, c'était comme s'il avait **attaqué de côté [1]**; et aujourd'hui, en entrant personnellement en action, c'était comme s'il avait **foncé tout droit armé de son seul sabre [1]**. « **Se poster sous les murs de la ville [1]** », qu'est-ce que cela voulait dire? Cela voulait dire qu'il ne fallait plus monter à l'assaut tout seul et que Li Guangtou devait emmener avec lui tous les employés de l'usine d'assistés sociaux afin que Lin Hong le voie paré de tout son prestige de directeur. Quant au quatrième, « **pénétrer à l'arrière des lignes ennemies [1]** », c'était, à ce qu'affirma Song Gang, l'opération-clé, celle dont l'issue de la guerre dépendait.

Li Guangtou avait les yeux qui brillaient :

— Comment fait-on pour « **pénétrer à l'arrière des lignes ennemies [1]** »?

— Il faut aller chez Lin Hong, répondit Song Gang. **Pénétrer à l'arrière des lignes ennemies [1]**, cela veut dire s'infiltrer chez elle, pour conquérir ses parents. C'est ce qu'on appelle « **capturer d'abord le chef pour s'emparer ensuite de sa bande [1]** ».

Li Guangtou hocha la tête à plusieurs reprises :

— Et « **harcéler sans relâche [1]** »?

— Il faut la courtiser jour après jour, sans se décourager, jusqu'à ce qu'elle **capitule [2]**. (Yu Hua, *Brothers*, p. 393-394)

⇒ [1] : Formules extraites de divers traités de stratégie militaire détournés comme techniques de séduction amoureuse. La référence, maintenue en amont du passage, à l'*Art de la guerre* de Sun Zi et l'emploi d'un vocabulaire martial dans la traduction permettent de conserver les jeux de mots intertextuels.

⇒ [2] : Ce *chengyu*, qui signifie originellement « se donner entièrement à l'homme aimé », est ici rendu par « capituler ». Ce verbe, en plus de modifier le sens, introduit par sa connotation guerrière un jeu de mots absent de l'original.

- (30) 亲爱的朋友们，亲爱的同学们，当得知我被聘为酿造大学的客座教授时，无比的荣耀像寒冬腊月里一股温暖的春风，吹过了我的**赤胆忠心**，绿肠青肺，还有我的紫色的、任劳任怨的肝脏。（莫言，《酒国》，第26页）

Chers amis, chers camarades, lorsque j'ai appris que j'avais été nommé professeur invité de l'université de distillation, cet honneur incomparable, tel un doux souffle printanier se levant en plein hiver glacé au cœur du douzième mois lunaire, est venu caresser mes intestins verts et mes poumons noirs **fidèles en toutes circonstances**, mais surtout mon foie violet que ni peine ni tracas ne rebutent. (Mo Yan, *Le pays de l'alcool*, p. 41)

⇒ Le *chengyu* 赤胆忠心 « d'une fidélité à toute épreuve », se décompose littéralement comme suit : {ROUGE-VÉSICULE BILIAIRE-FIDÈLE-CŒUR} ; la traduction indirecte, éliminant le parallélisme avec la séquence non figée 绿肠青肺 {VERT-INTESTIN-NOIR-POUMONS}, supprime le jeu de mots construit par la mise en résonance des deux *chengyu*.

Le critère suivant que nous avons exploré concerne le *registre de langue*. Nous avons conventionnellement adopté la position que les *chengyu* marquent d'ordinaire un registre formel, voire élevé, en particulier s'ils contiennent des caractères rares ou nettement archaïques (condition que seule une consultation des dictionnaires de référence a pu nous révéler). Les « para-*chengyu* », de formation plus récente et d'emploi courant dans le langage parlé, sont moins marqués et peuvent plus facilement apparaître dans un registre neutre, voire populaire. En fin de compte, les distinctions que nous avons opérées à cet égard pour évaluer la traduction des *chengyu* s'élèvent à trois : abaissement, rehaussement ou conservation du registre originel. L'examen du registre n'a bien entendu pas été effectué en cas d'élimination du *chengyu*.

- (31) 我小心地打开包裹外面的蓝花布，一眼看见了那盏铁皮红灯。我没有想到，是慧仙的红灯，慧仙把她的红灯送给了我。她为什么要给我这件东西？我问陈秃子。是交换么，她的红灯换你的日记，她的宝贝换你的宝贝，公平了吧？陈秃子观察着我的表情，我的表情让他感到意外，他叫起来，你别不知足，你那日记就一堆**乌七八糟**的字，不值钱的，人家的红灯是李铁梅的红灯，革命传家宝呀，空屁，你赚啦！（苏童，《河岸》，第293页）

Je défis doucement le tissu bleu qui l'enveloppait [le colis offert par Huixian], et je vis une lanterne rouge en étain. Je ne m'attendais pas du tout à trouver la lanterne de Huixian. Elle m'en faisait donc cadeau. « Pourquoi me la donner ? demandai-je à Chen le Chauve. — C'est un échange, sa lanterne contre ton journal, son trésor contre le tien, c'est juste, non ? » Chen le Chauve observa ma réaction qui le surprit : « Tu devrais être content, ton journal est un **fatras d'insanités** qui ne vaut rien, tandis que sa lampe c'est celle de Li Tiemei, un trésor révolutionnaire, tu gagnes au change ! » (Su Tong, *La berge*, p. 461)

⇒ Rehaussement du registre du para-*chengyu*.

- (32) 我举起手想测验一下自身的存在却**视而不见** [1]。我打着打火机，这才看见了我过高举起的手臂，像擎着个火炬，而这火苗随即熄灭了，并没有风。四下的黑暗更加浓重，而且**漫无边际** [2]，连秋虫断断续续的嘶鸣也瘖哑了。耳朵里都充满了黑暗，一种原始的黑暗，于是人才有对火本能的崇拜，以此来战胜内心对黑暗的恐惧。（高行健，《灵山》，第113页）

Je lève la main pour m'assurer que j'existe, mais je **ne vois rien** [1]. J'allume mon briquet et distingue mon bras dressé, comme s'il brandissait une torche. Mais la flamme s'éteint aussitôt, malgré l'absence de vent. L'obscurité qui m'entoure devient plus dense encore, **sans limite aucune** [2]. Même la stridulation continue d'un grillon s'est tue. Mes oreilles sont remplies d'obscurité, une obscurité première. Si l'homme a instinctivement adoré le feu, c'est pour vaincre la peur intérieure qu'il nourrissait envers les ténèbres. (Gao Xingjian, *La montagne de l'Âme*, p. 144)

- ⇒ [1] : Abaissement de registre d'un *chengyu* de registre formel, datant du 《礼经》 *Classique des rites*.
- ⇒ [2] : Conservation du registre assuré par l'inversion du nom et du déterminant *aucun*.

Le critère suivant, proprement phraséologique, concerne l'*idiomaticité*. Il est ici évalué si les formulations choisies par le traducteur pour rendre les *chengyu* en français présentent dans notre langue un caractère figé. Étant donnée l'inconsistance terminologique en la matière (voir l'état de l'art dans la première partie), nous avons arrêté les décisions suivantes. Ont été jugées expressions pleinement figées les séquences qui satisfont aux conditions énoncées par Bolly (2011) pour être qualifiées d'expressions idiomatiques, de parémies et de phrases idiomatiques ; y sont aussi reprises les comparaisons à parangon du type [VERBE / (ÊTRE +) *ADJECTIF* COMME + *COMPARÉ*] compilées dans les dictionnaires de référence français. Les collocations au sens fonctionnel du terme (Bolly 2011) et autres cooccurrences (semi-phrasèmes et quasi-phrasèmes de Mel'čuk 1993 ; expressions à verbe support) sont classées parmi les séquences partiellement figées ; les suites douteuses ou équivoques ont régulièrement aussi été placées dans cette catégorie. Toutes les autres séquences, en ce compris la plupart des noms, adjectifs et adverbes composés ont généralement été considérés comme non figées. Un examen individuel en contexte a néanmoins amené fréquemment à un classement idiosyncrasique de certaines unités. Dans tous les cas, les *chengyu* qui disparaissaient au cours de la traduction (entrée « élimination » du premier critère) n'ont naturellement pas été pris en compte dans toutes ces statistiques.

- (33) 李光头在林红父母那里遭受了癞蛤蟆和牛粪之耻，让他窝囊了整整一个星期。一个星期以后，李光头求爱之心又**死灰复燃** [1]，重新**兴致勃勃** [2]地追求起了林红。他用上了宋钢传授的最后一招——**死缠烂打** [3]。他开始在大街上追逐林红，他让宋钢一路陪同，当林红出现在大街上，他就像个恋人兼保镖，走在林红身旁，一直把林红护送到家门口。当林红委屈得噙满泪水，气得咬破嘴唇的时候，李光头却是**热情洋溢** [4]，**喋喋不休** [5]地说着话，他还以未婚夫的身份把宋钢介绍给林红，他对林红说：“这是我的兄弟宋钢，我们结婚的时候，宋钢要做我的伴郎。”（余华，《兄弟》，第267-268页）

Le camouflet que lui avaient infligé les parents de Lin Hong lui resta sur le cœur [à Li Guangtou] pendant une semaine mais, passé ce temps, sa passion **renaquit de ses cendres** [1] et il se lança **avec une ardeur** [2] renouvelée à la conquête de Lin Hong. Il mit en œuvre le dernier des

stratagèmes enseignés par Song Gang, lequel consistait à **harceler sans relâche** [3]. Il commença à pourchasser Lin Hong dans la rue : il se faisait accompagner de Song Gang, et dès que Lin Hong apparaissait, elle se dépêchait de prendre place à côté d'elle, tel un galant qui se serait doublé d'un garde du corps, et il l'escortait ainsi jusqu'à son domicile. Tandis que Lin Hong, humiliée, ravalait ses larmes en se mordant les lèvres de colère, Li Guangtou, **très en forme** [4], jacassait **à n'en plus finir** [5]. Il présenta même Song Gang à Lin Hong comme si elle était déjà sa fiancée : — Voici mon frère, Song Gang. Quand on se mariera, ce sera mon garçon d'honneur. (Yu Hua, *Brothers*, pp. 407-408)

- ⇒ [1] figé (expression idiomatique) ;
- ⇒ [2], [3], [4] non figés ([2] et [3] séquences libres, [4] locution adjectivale) ;
- ⇒ [5] partiellement figé (séquence équivoque)

Le huitième critère que nous avons considéré dans notre analyse macroscopique de la traduction des *chengyu* touche l'**affectivité**, la **connotation** et l'**intertextualité**. Les éventuelles charges affectives et connotatives ou références historiques, religieuses, mythiques ou intertextuelles imprimées dans les unités phraséologiques ont été soigneusement vérifiées dans nos dictionnaires de référence. Quatre possibilités ont été mises au jour : suppression de la valeur/référence originelle, ajout d'une valeur/référence, conservation d'une valeur/référence similaire et modification de la valeur/référence.

- (34) 李光头**大刀阔斧** [1]地追求林红, 他让宋钢做他的**狗头军师** [2], 宋钢读过几本破烂的古书, 宋钢说古人打仗前都要派信使前去下战书, 他说: “不知道求爱前是不是也要派个信使过去?” (余华, 《兄弟》, 第 250 页)

Li Guangtou **déploya les grands moyens** [1] et fit de Song Gang son **âme damnée** [2]. Celui-ci avait lu dans un vieux bouquin qu'avant de livrer bataille les anciens envoyaient un messenger remettre une déclaration de guerre : — Je me demande si pour déclarer son amour il ne faudra pas envoyer également un messenger. (Yu Hua, *Brothers*, p. 382)

- ⇒ Ce passage figure dans un chapitre où l'un des héros, Li Guangtou, aidé de son demi-frère Song Gang, tente de gagner les faveurs de l'élue de son cœur en appliquant des techniques issues de la stratégie militaire. Le *chengyu* [1], qui signifie littéralement « grand couteau et large hache », participe à la construction d'une isotopie guerrière qui parcourt tout le chapitre ; qui plus est, le phrasème est tiré du roman classique 《水浒传》 *Au bord de l'eau*, célèbre pour ses scènes de combat. Ne s'inscrivant pas dans le champ lexical martial et omettant la référence au chef-d'œuvre de Shi Nai'an, la traduction fait état d'une perte connotative et intertextuelle. La version du *chengyu* [2], en revanche, introduit dans le texte une connotation religieuse tout à fait absente de l'original (le chinois dit littéralement « stratège à tête de chien »).

- (35) 他退回到他那黑色皮革蒙面、底部装着螺丝、能够团团旋转的宝座上, 不是坐着而是蹲着, 从烟盒里弹出一支高级香烟, 用一揷按钮便嗤嗤作响、喷出强劲火焰的强力打火机点燃, 深深地吸了一口, 缓缓地吐出烟雾, 眼盯墙上风景, 陷入沉思状态, 目光**深邃莫测** [1], 犹如两潭黑水。我瑟缩在门侧, 痛苦地思想: 昔日那个**插科打诨** [2]、任人作弄的小侏儒凭借什么力量变成了这副**专横跋扈**

[3]、耀武扬威 [4] 的模样？我这堂堂的博士研究生，为什么会如此害怕一个身高不足一尺五、体重不足三十斤的丑八怪？答案像子弹出膛一样蹦出来，不说也罢。（莫言，《酒国》，第 145 页）

Il [le nain Yu Yichi] retourne sur son trône en cuir noir équipé d'une vis sans fin lui permettant de tourner sur lui-même — il ne s'assoit pas, mais s'y accroupit —, puis il tire d'un paquet une cigarette de luxe, l'allume à l'aide d'un briquet qu'il fait bruyamment claquer, aspire une profonde bouffée, recrache lentement la fumée, les yeux fixés sur le mur, perdu dans ses pensées, le regard **impénétrable [1]**, aussi profond qu'une mare d'eau noire. Je me recroqueville à côté de la porte et pense amèrement : ce nain qui hier **se livrait à mille pitreries [2]** et qui manipulait les gens à sa guise, sur quelles forces s'appuie-t-il pour devenir un tel **tyran qui régimente tout [3]** et qui **monte** ainsi **sur ses ergots [4]** ? Moi, respectable étudiant en doctorat, pourquoi ai-je tellement peur de ce laideron d'à peine un pied et demi et d'à peine trente livres ? La réponse me vient à l'esprit à la vitesse de la balle qui sort du canon, autant ne pas en parler. (Mo Yan, *Le pays de l'alcool*, p. 203)

⇒ Si les traductions des *chengyu* [1], [2] et [3] (dont les traductions littérales respectives sont « d'une profondeur insondable », « enchaîner gestes et bouffonneries » et « monopoliser tout brutalement ») n'apportent ni ne retranchent aucune connotation ni aucun renvoi extratextuel, la solution proposée pour le *chengyu* [4], à travers la référence aux ergots, introduit une valeur particulière absente de l'original. En effet, lorsque l'on sait que, juste avant ce passage, Yu Yichi vient d'être comparé à un « aigle déployant ses ailes pour prendre son envol » aux « griffes acérées », qu'il sera assimilé plus loin à un « gecko énorme et répugnant qui rampait joyeusement au plafond » (p. 248) et prétendra être le mystérieux « jeune homme à écailles de poisson » redresseur de torts, tout renvoi à l'anatomie non humaine ne fait que renforcer l'animalité de ce personnage.

Trait archétypal des *chengyu*, le *rythme* ne pouvait que figurer parmi la liste de onze critères que nous avons dressée pour étudier leur traduction. Comme il est, pratiquement, quasiment impossible de restituer en toutes circonstances en français la scansion quaternaire et les jeux phoniques internes de ces expressions, nous avons préféré nous pencher sur la prosodie phrastique dans laquelle s'intègrent les *chengyu*. Ainsi n'avons-nous pris en considération que les *chengyu* qui étaient isolés graphiquement, syntaxiquement et phonétiquement par des pauses (manifestées généralement par la ponctuation), qui apparaissaient en suites ou qui étaient répétés à de multiples occasions et à faible distance au sein d'un même passage. Deux choix traductifs possibles ont été dégagés : la conservation globale ou la modification du rythme. Il importe de souligner à nouveau que nous entendons par « conservation » de la cadence la création d'une prosodie qui, si elle ne mime pas la scansion de l'original, dégage et met en évidence les *chengyu* de manière analogue dans le flux discursif.

(36) **秋后算账 [1]** ——这一声威胁就像一根火柴，点着我心头积聚十三年的无名大火，**新仇旧恨**一齐涌上心头，我的拳头似乎被一股神圣的力量举高了，**秋后算账 [2]**，**秋后算账 [3]**！我怒吼着，拳头暴雨般地打向傻子扁金的脸，**秋后**

算账 [4] 就秋后算账 [5] ! 你们岸上的人, 都欠我爹的债, 都欠我的债, 老账新债都让你个傻子来偿还, 这就叫秋后算账 [6] ! (苏童, 《河岸》, 第 278 页)

Solder mon compte [1] ! Cette menace eut l'effet d'une allumette qui embrasa la colère sans nom qui couvait en moi depuis treize ans. **Les ressentiments accumulés** affluèrent soudain dans ma tête, et mon poing, mu par une force extraordinaire, s'éleva en l'air. « **Nos comptes [2]**, c'est ça, on va **régler nos comptes [3]** ! hurlai-je en déversant une pluie de coups de poing sur son visage. On va **régler nos comptes [5]** ! Vous, les gens de la terre, vous avez une dette envers mon père, envers moi, et ces vieilles dettes, c'est toi qui va les régler, Simplet ! Voilà ce que c'est, **solder les comptes [6]** ! » (Su Tong, *La berge*, pp. 442-443)

⇒ En rendant le *chengyu* 秋后算账 par « régler/solder les comptes », le traducteur a réussi la gageüre de conserver le quadrisyllabisme. Pour ce qui est de la prosodie discursive, les items [1], [3], [5] et [6] restituent l'emphase placée sur l'expression idiomatique ; par contre, en [2] et [4] la juxtaposition immédiate du *chengyu* est modifiée. On remarquera cependant que l'alternance [« régler » >< « solder »] atténuée quelque peu l'itération psalmodique du chinois. Quant à 新仇旧恨, ni le chinois ni le français n'y a imprimé un rythme particulier.

(37) 接下去宋钢捧着成语词典翻来覆去地读着, 他在里面找到了另外五个成语后, 得意地伸出了五根手指, 告诉李光头: “要用五招战术, 方可破解林红的欲擒故纵。”

“哪五招?” 李光头欣喜地问。

宋钢把五根手指一根一根弯下来: “**旁敲侧击 [1]**, **单刀直入 [2]**, **兵临城下 [3]**, **深入敌后 [4]**, **死缠烂打 [5]**。”

宋钢向李光头解释, 前两招战术已经用过了。昨天让几个孩子先去喊叫, 这是**旁敲侧击 [1]**; 今天李光头亲自出马, 这是**单刀直入 [2]**。第三招为什么叫**兵临城下 [3]**? 就是不能再一个人去了, 李光头应该把福利厂的全体员工都带去, 让林红领略一下李厂长的风采。第四招**深入敌后 [4]**, 宋钢说这是关键一役, 成败与否都在这里了。(余华, 《兄弟》, 第 258 页)

Puis Song Gang compulsa à nouveau son dictionnaire. Il dénicha cinq autres expressions et annonça fièrement à Li Guangtou, en écartant les cinq doigts de sa main : « Pour déjouer la stratégie de Lin Hong, il faut utiliser cinq stratagèmes.

— Lesquels ? » demanda Li Guangtou, heureux d'avance.

Song Gang replia les doigts l'un après l'autre : « **Attaquer de côté [1]** ; **foncer tout droit armé de son seul sabre [2]** ; **se poster sous les murs de la ville [3]** ; **pénétrer à l'arrière des lignes ennemies [4]** ; **harcéler sans relâche [5]**. »

Song Gang expliqua à Li Guangtou qu'il avait déjà utilisé les deux premiers stratagèmes : la veille, quand il avait envoyé les gamins crier, c'était comme s'il avait **attaqué de côté [1]** ; et aujourd'hui, en entrant personnellement en action, c'était comme s'il **avait foncé tout droit armé de son seul sabre [2]**. « **Se poster sous les murs de la ville [3]** », qu'est-ce que cela voulait dire ? Cela voulait dire qu'il ne fallait plus monter à l'assaut tout seul et que Li Guangtou devait emmener avec lui tous les employés de l'usine d'assistés sociaux afin que Lin Hong le voie paré de tout son prestige de directeur. Quant au quatrième, « **pénétrer à l'arrière des lignes ennemies [4]** », c'était, à ce qu'affirma Song Gang, l'opération-clé, celle dont l'issue de la guerre dépendait. (Yu Hua, *Brothers*, pp. 393-394)

⇒ La juxtaposition de cinq *chengyu*, qui empreint le passage d'une profonde valeur poétique ou du moins classique (et ironique) par le

rythme régulier qui en résulte, est totalement bouleversée dans la traduction, où les cinq syntagmes sont de longueur hétérogène. Dans la reprise et l'explication des *chengyu* au paragraphe suivant, seule la traduction de l'item [1] parvient à introduire un rythme particulier de valeur équivalente à l'original — en l'occurrence un alexandrin divisé en deux hémistiches (*c'était comm[e] s'il avait / attaqué de côté*). La reprise de l'item [2] adopte la même structure que celle du [1], mais sans aboutir à une prosodie remarquable. Quant aux répétitions des *chengyu* [3] et [4], leur antéposition (pour l'item [3]) ou leur isolement entre deux virgules (pour l'item [4]) brisent le modèle répétitif du *chengyu* placé en fin de phrase (ou en suspension avant la poursuite de la phrase dans le cas de [4]).

Recoupant partiellement le critère du rythme, la *focalisation* et la *topicalisation* sont deux procédés syntactico-pragmatiques qui ont pour objectif de baliser le discours en mettant en évidence certains éléments de la phrase. De ce fait, nous n'avons passé au crible de ce critère que les *chengyu* qui étaient placés dans les positions stratégiques de tête et de queue de phrase.⁸⁹ Comme pour l'étude du rythme, les unités phraséologiques isolées et mises en exergue par la ponctuation ont également été considérées comme topicalisées ou focalisées. Les options traductives envisagées sont de deux types opposés : une localisation analogue aux extrémités de la phrase, ou une modification de la position topique ou focale. Cette dernière circonstance comprend aussi bien les cas où l'emplacement particulier d'un *chengyu* en chinois n'a pas été repris en français que ceux où le français introduit une focalisation ou une topicalisation absente de l'original.

- (38) 可这地方，确有一种水鸟，当地人叫做青头，读书人说是青鸟，能从唐诗中得到引证。这青头拖着长长的头发，自然也是乡里人的说法。这鸟儿你当然见过，个儿不大，靛蓝的身子，头顶有两根碧蓝的翎毛，长相精神，灵巧至极，非常耐看。她总歇在堤岸下的阴凉里，或是在水边长着茂密的竹林子边上，**左顾右盼，从容自在**。（高行健，《灵山》，第 62 页）

Mais, à cet endroit, vit réellement un oiseau aquatique que les hommes du pays appellent tête-bleue et dont les gens cultivés disent qu'il s'agit de l'Oiseau bleu mentionné dans la poésie des Tang. Ce sont les paysans qui le nomment tête-bleue, en raison de ses longues plumes bleues. Tu as déjà vu cet oiseau, bien sûr, petit, un corps bleu foncé avec sur la tête deux huppes émeraude, très habile et plein d'agilité, il a belle allure. Il se pose toujours aux endroits frais et ombragés, au pied de la digue, ou bien en bordure de l'épaisse forêt de bambous, au bord de l'eau, **épiaut à droite et à gauche, très à l'aise**. (Gao Xingjian, *La montagne de l'Âme*, p. 85)

⇒ Conservation de la focalisation des deux *chengyu*

- (39) 寂寥的湖面上，这会儿连水鸟都没有了，明晃晃的水面**不知不觉**变得模糊，暮色正从芦苇丛中弥漫开来，寒气也从脚下升起。浑身冷飕飕的，没有虫鸣，也没有蛙声，这也许就是我追求的那种原始的失去一切意义的寂寞吧？（高行健，《灵山》，第 127 页）

⁸⁹ À la suite de Hewson (2011 : 63sq), nous avons considéré qu'il y a topicalisation (*fronting*) lorsqu'un élément de la phrase est anormalement placé en tête de phrase ou de proposition pour en devenir le thème ; la focalisation (*extraposition*), elle, survient à l'inverse lorsqu'un élément est anormalement placé en queue de phrase ou de proposition (par exemple, à des fins de rhématisation).

À la surface silencieuse de l'eau, même les oiseaux aquatiques ont disparu. **Imperceptiblement**, les eaux brillantes commencent à s'obscurcir. À partir des touffes de roseaux, se répandent les couleurs du crépuscule, un air frais monte sous mes pieds. Je suis transi. Ni stimulation de grillons, ni coassements de grenouilles. Peut-être est-ce là cette solitude originelle dénuée de sens que je recherchais. (Gao Xingjian, *La montagne de l'Âme*, p. 162)

⇒ Introduction d'une topicalisation inexistante dans le texte source

Tenant également de la pragmatique, le dernier critère auquel nous avons recouru pour procéder à une première analyse macroscopique de la traduction des *chengyu*, emprunté à Hewson (2011 : 66) et Vinay & Darbelnet (1958 : 51), est l'examen de la **modulation**. Ce terme qualifie les variations de point de vue et les changements d'éclairage pouvant être occasionnés par la traduction. L'exemple le plus simple se trouve dans le passage de l'actif au passif, du négatif au positif ou inversement, mais la modulation regroupe de très nombreuses autres options traductives. Toute occurrence manifestant un angle de vision spécifique, tous les *chengyu* ont été analysés à la lumière de ce phénomène. Il a systématiquement été estimé que les cas d'élimination introduisent une modulation. De même que pour les deux critères précédents, les options retenues se bornent à un jugement polaire entre présence et absence de modulation.

- (40) 但我们毕竟是唯物主义者，强调酒是精神，仅仅是为了让我们的心灵**展翅高飞 [1]**，飞倦了，落下来，还是要从故纸堆里寻找酒的源头。这的确是一项**妙趣横生 [2]**的工作。（莫言，《酒国》，第 265 页）

Nous qui sommes des matérialistes, si nous mettons l'accent sur le fait que l'alcool est un esprit, c'est seulement pour permettre à notre âme de **déployer largement ses ailes et de prendre son envol [1]**. Quand elle sera fatiguée, elle se posera, et il nous faudra encore rechercher l'origine de l'alcool dans les vieux papiers. Voilà un travail qui **ne manque pas de sel [2]**. (Mo Yan, *Le pays de l'alcool*, p. 378-379)

⇒ Si l'item [1], traduit littéralement, ne crée aucune modulation, le rendu du *chengyu* [2] introduit une négation absente de l'original {INTELLIGENT-AMUSANT-INSOLENT-SURGIR} et donc modifie le point de vue.

Après avoir analysé l'ensemble des *chengyu* extraits de notre corpus au travers des onze critères d'évaluation, nous avons rassemblé dans un tableau tous les résultats obtenus en vue de calculer des pourcentages, d'établir des statistiques et finalement de dresser un aperçu quantitatif de la traduction des *chengyu* de les quatre romans de notre corpus de recherche. Les chiffres que nous avons ainsi compilés sont réunis dans le Tableau 7.

Tableau 7 : Résultats de l'analyse statistique des *chengyu* dans les quatre romans

		Mo Yan	Gao Xingjian	Su Tong	Yu Hua				
Total des <i>chengyu</i>		1211 1/162 car.	602 1/382 car.	852 1/228 car.	2750 1/147 car.				
Mode de traduction	Indirect	803 66,3 %	418 69,4 %	647 76 %	2390 86,9 %				
	Calque	178 14,7 %	63 10,5 %	52 6,1 %	129 4,7 %				
	Calque mitigé	172 14,2 %	94 15,6 %	100 11,7 %	164 6 %				
	Élimination	58 4,8 %	27 4,5 %	53 6,2 %	67 2,4 %				
Longueur	Économie	430 35,5 %	234 38,9 %	329 38,6 %	1019 37,1 %				
	Dilution	192 15,9 %	52 8,6 %	86 10,1 %	291 10,6 %				
	Ni économie ni dilution	589 48,6 %	316 52,5 %	437 51,3 %	1440 52,3 %				
Sens	Même sens	1031 85,1 %	519 86,2 %	731 85,8 %	2489 90,5 %				
	Sens modifié	180 14,9 %	83 13,8 %	121 14,2 %	261 9,5 %				
Trope et images	∅	550 45,4 %	387 64,3 %	440 51,6 %	1440 52,4 %				
	Non-T > T	11 0,9 %	11 1,8 %	10 1,2 %	117 4,3 %				
	T > Non-T		361 29,8 % 55,6 %	126 20,9 % 61,8 %	272 31,9 % 67,7 %	715 26 % 59,9 %			
	T > T Même image	650 53,7 %	156 12,9 % 24 %	42 7 % 20,6 %	64 7,5 % 15,9 %	162 5,9 % 13,6 %			
	T > T Partiel		69 5,7 % 10,6 %	27 4,5 % 13,2 %	40 4,7 % 9,9 %	136 4,9 % 11,4 %			
	T > T Autre image		64 5,3 % 9,8 %	9 1,5 % 4,4 %	26 3,1 % 6,5 %	180 6,5 % 15,1 %			
Jeu de mots	Conservé	40 3,3 %	19 1,6 % 47,5 %	8 1,3 %	0 0 % 0 %	13 1,5 %	1 0,1 % 7,7 %	98 3,6 %	61 2,2 % 62,2 %
	Supprimé		21 1,7 % 52,5 %	8 1,3 % 100 %		12 1,4 % 92,3 %		37 1,4 % 37,8 %	
	Ajout	3 0,2 %	0 0 %	0 0 %	0 0 %	12 0,4 %			
	∅	1167 95,5 %	594 98,7 %	839 98,5 %	2640 96 %				
Registre	Similaire	1153 95,2 %	827 68,3 % 71,7 %	449 74,6 % 78,1 %	576 67,6 % 72,1 %	2156 78,4 % 80,4 %			
	Abaisé		278 23 % 24,1 %	122 20,2 % 21,2 %	210 24,7 % 26,3 %	511 18,6 % 19 %			

	Rehaussé		48 3,9 % 4,2 %		4 0,7 % 0,7 %		13 1,5 % 1,6 %		16 0,6 % 0,6 %
	Ø (Élimination)		58 4,8 %		27 4,5 %		53 6,2 %		67 2,4 %
Figement	Oui	1153 95,2 %	155 12,8 % 13,5 %	575 95,5 %	54 9 % 9,4 %	799 93,8 %	123 14,5 % 15,4 %	2683/2750 97,6 %	490 17,8 % 18,3 %
	Partiel		179 14,8 % 15,5 %		67 11,1 % 11,6 %		70 8,2 % 8,8 %		189 6,9 % 7 %
	Non		819 67,6 % 71 %		454 75,4 % 79 %		606 71,1 % 75,8 %		2004 72,9 % 74,7 %
	Ø (Élimination)		58 4,8 %		27 4,5 %		53 6,2 %		67 2,4 %
Connotation et intertextualité	Similaire	840 69,4 %	247 20,4 % 29,4 %	427 70,9 %	181 30,1 % 42,4 %	481 56,5 %	154 18,1 % 32 %	713 25,9 %	279 10,1 % 39,1 %
	Modifié		41 3,4 % 4,9 %		38 6,3 % 8,9 %		16 1,9 % 3,3 %		29 1,1 % 4,1 %
	Perte		552 45,6 % 65,7 %		208 34,5 % 48,7 %		311 36,5 % 64,7 %		405 14,7 % 56,8 %
	Ajout		8 0,6 %		7 1,2 %		13 1,5 %		57 2,1 %
	Ø		363 30 %		168 27,9 %		358 42 %		1980 72 %
Rythme	Conservé	497 41 %	107 8,8 % 21,5 %	195 32,4 %	64 10,6 % 32,8 %	182 21,4 %	39 4,6 % 21,4 %	279 10,1 %	66 2,4 % 23,7 %
	Modifié		390 32,2 % 78,5 %		131 21,8 % 67,2 %		143 16,8 % 78,6 %		213 7,7 % 76,3 %
	Ø		714 59 %		407 67,6 %		670 78,6 %		2471 89,9 %
Topicalisation et focalisation	Similaire	499 41,2 %	312 25,8 % 62,5 %	273 45,3 %	194 32,2 % 71,1 %	339 39,8 %	209 24,5 % 61,7 %	842/2750 30,6 %	398 14,5 % 47,3 %
	Modifié		187 15,4 % 37,5 %		79 13,1 % 28,9 %		130 15,3 % 38,3 %		444 16,1 % 52,7 %
	Ø		712 58,8 %		329 54,7 %		513 60,2 %		1908 69,4 %
Modulation	Oui		431 35,6 %		199 33,1 %		201 23,6 %		508 18,5 %
	Non		780 64,4 %		403 66,9 %		651 76,4 %		2242 81,5 %

Les nombres en rouge dans le volet droit de certains critères correspondent aux pourcentages calculés par rapport aux chiffres situés dans le volet gauche adjacent, alors que les nombres en noir équivalent aux pourcentages calculés par rapport au total des

chengyu comptabilisés dans chaque œuvre. Par exemple, dans *Le pays de l'alcool* de Mo Yan, 650 *chengyu* sur 1211 comportent un trope dans le texte source, soit un pourcentage de 53,7 % ; 361 d'entre eux sont traduits sans trope ni image, ce qui représente 55,6 % des *chengyu* avec trope (chiffre rouge) et 29,8 % de l'ensemble des 1211 *chengyu* détectés dans le roman (chiffre noir).

Le premier enseignement de ces statistiques se trouve dans le nombre de *chengyu* extraits et dans leur densité relative dans chaque roman considéré. On observe en effet une très nette disparité, sur un continuum, entre d'un côté Gao Xingjian, qui fait peu usage des phrasèmes quadrisyllabiques (une moyenne d'un *chengyu* tous les 382 caractères), et de l'autre Mo Yan et Yu Hua, qui y recourent à foison (un *chengyu* tous les 162 et 147 caractères, respectivement) ; Su Tong, quant à lui, se place dans une position médiane. Ce contraste entre les quatre auteurs de notre corpus correspond assez bien à notre présentation préliminaire : Gao Xingjian souhaite adopter un langage neutre, dénué de ce qu'on pourrait percevoir comme une « coquetterie » littéraire⁹⁰ ; Su Tong ne cherche ni à multiplier ni à éviter spécifiquement les effets stylistiques ; Mo Yan, dans la droite ligne de son écriture logorrhéique, foisonnante et truculente, exploite au mieux les *chengyu* en les détournant fréquemment ou les faisant entrer en résonance.⁹¹ Pour ce qui est de Yu Hua, nous avons expliqué plus haut que, depuis *Vivre !*, il avait tourné le dos à l'avant-gardisme pour proposer des histoires plus humaines et apaisées, écrites dans un style très accessible exempt de toute fioriture ; la surabondance de *chengyu* dans *Brothers*, qui semble contredire cette constatation, s'explique par le caractère ironique du roman, où slogans, idiomes imagés, tics de langage et autres sentences proverbiales (tous types de séquences pouvant s'exprimer par le biais de *chengyu*) sont allègrement détournés, répétés et mis en scène à des fins comiques et ludiques.

⁹⁰ Dans sa réponse à notre questionnaire, Noël Dutrait confirme que Gao Xingjian répugne à recourir aux *chengyu* et que ses œuvres en sont généralement peu fournies. Mabel Lee, quant à elle, insiste sur le fait que *La montagne de l'Âme* constitue « un projet à grande échelle qui cherchait à retrouver la musique interne de la langue parlée et à accroître le potentiel expressif du chinois écrit » et que le seul critère stylistique de Gao Xingjian y était que, « une fois écrites, les choses soient compréhensibles pour tout lecteur chinois, parce qu'il n'est pas dans son intention d'écrire dans un dialecte qui serait incompréhensible pour la majorité des lecteurs chinois » (Lee 2006 : 19). Yinde Zhang, de son côté, met cette simplicité en relation avec le concept de « littérature froide » promulguée par l'auteur, sans pathos, ni métaphore, « [débarrassée] de la pesanteur politique, idéologique et historique pour se limiter à l'expression des expériences individuelles » (Zhang 2003 : 308), pour lui seule garante de la vraisemblance : « Il [le style de Gao Xingjian, comparé à un "objectivisme à la Robbe-Grillet"] met en effet l'accent sur la valeur des descriptions extérieures des objets, de l'enregistrement du comportement observable des personnages. Il prône les purs effets visuels, provoqués par la précision scientifique et détaillée de la description, sans fioriture, ni emphase, sans "comparaison ni association d'idées" : "les descriptions calmes et précises sont susceptibles d'engendrer un vraisemblable palpable". [...] Contrairement à l'héroïsme révolutionnaire, fait de sensationnel et de légendaire, la sobriété et la mesure de l'expérience personnelle fondent la vérité du vécu. » (Zhang 2003 : 66) Annie Curien, enfin, citant les propos que Gao Xingjian avait tenus dans une interview, confirme qu'il aspire à une « langue simple, pure, chinoise », qui ne recourt pas à des « expressions toutes faites, [...] car elles sont inaptes à exprimer les sensations de la vie d'aujourd'hui » (Curien 2006 : 177). Vue sous cet angle, la pauvreté des *chengyu* prend ici tout son sens.

⁹¹ Noël Dutrait nous a toutefois affirmé être d'avis que cette exploitation des *chengyu* n'est pas plus représentative de l'écriture de Mo Yan que de celle d'auteurs comme Yan Lianke ou Jia Pingwa.

Le mode de traduction suivi pour rendre les *chengyu* en français varie quelque peu d'un roman à l'autre. La traduction indirecte, stratégie largement prédominante dans l'ensemble du corpus (au moins deux tiers des occurrences), ressort ainsi bien plus nettement chez Yu Hua (86,9 %) que chez Mo Yan (66,3 %) et Gao Xingjian (69,4 %) ; à l'inverse, calque et calque mitigé apparaissent beaucoup plus fréquemment chez Mo Yan et Gao Xingjian (28,9 % et 26,1 %, respectivement) que chez Yu Hua (10,7 %) ; Su Tong, une nouvelle fois, se situe dans un entredeux. La proximité des valeurs récoltées pour *La montagne de l'Âme* et *Le pays de l'alcool* s'expliquerait peut-être par le fait que les versions françaises de ces deux romans sont l'œuvre des mêmes traducteurs, en l'occurrence Noël et Liliane Dutrait.

Le critère de la longueur, pour lequel les résultats présentent une certaine homogénéité, n'apporte pas de réel éclairage. Environ la moitié des *chengyu* sont traduits sous la forme d'une séquence que nous n'avons jugée ni sensiblement plus courte ni résolument plus longue que l'original. Les 50 % restants se partagent partout entre 35-40 % de cas d'économie et 10-15 % de cas de dilution. Ces derniers chiffres semblent faire mentir la présupposition selon laquelle les *chengyu*, expressions concises et sémantiquement denses, tendraient à produire des traductions étoffées. *Le pays de l'alcool* se démarque modérément par un taux de dilution légèrement plus élevé que les autres romans.

Le sens des *chengyu* est globalement bien conservé dans nos quatre traductions, puisque les divergences sémantiques ne concernent au plus que 15 % des cas. *Brothers* se distingue ici par son faible score à 9,5 % de contresens et de faux-sens.

Le traitement des tropes en traduction appelle quelques commentaires. Tout d'abord, nous remarquons des différences de densité entre les œuvres du corpus original. *La montagne de l'Âme* s'avère le roman qui contient le moins de *chengyu* porteurs de tropes (33,9 %) ; *La berge* et *Brothers* se rejoignent à des taux à peine inférieurs à 50 % ; *Le pays de l'alcool* comporte comparativement le plus de *chengyu* imagés (53,7 %). Ces chiffres confirment les faits stylistiques que nous avons déjà pointés pour chaque auteur. Pour ce qui est de la traduction des tropes à proprement parler, signalons d'emblée que la disparition du procédé tropique est majoritaire dans les quatre romans, la palme étant détenue par *La berge* (près de sept cas sur dix, en comparaison avec *Le pays de l'alcool*, où seuls 55 % sont supprimés par la traduction). Le maintien du trope s'accompagne généralement d'une conservation intégrale de l'image (dans un cas sur deux), tandis que le changement d'image est peu fréquent. Yu Hua fait ici quelque peu exception, en ce sens que les valeurs relatives de conservation intégrale, de conservation partielle et de

modification de l'image sont assez voisines et que le changement d'image s'y manifeste plus couramment qu'ailleurs (au détriment du maintien intégral). *Brothers* se singularise également par sa proportion plus élevée de cas d'introduction de tropes inexistantes dans l'original (4,3 %, au lieu du seuil de ± 1 % observé dans les trois autres romans). Ces faits sont peut-être à mettre en relation avec la fréquence des jeux de mots dans cette œuvre.

L'analyse statistique des jeux de mots, précisément, confirme les tendances que nous avons pu déceler jusque-là. S'il est vrai que, dans les quatre romans étudiés, l'écrasante majorité des *chengyu* (plus de 95 %) ne fait intervenir aucun jeu de langue, *Le pays de l'alcool* et *Brothers* présente des taux significativement supérieurs d'occurrences de calembours et autres défigements. Le traitement en traduction des jeux de mots mettant en œuvre des *chengyu* révèle de grandes disparités : élimination totale dans *La montagne de l'Âme* et quasi intégrale (un seul cas fait exception) dans *La berge* ; résultats beaucoup plus partagés pour les opus de Mo Yan et Yu Hua, avec une légère prédominance de la suppression dans *Le pays de l'alcool*, contre une large conservation dans *Brothers*. De cela, il ressortirait que l'exploitation ludique des *chengyu* serait d'autant mieux rendue en français que le phénomène augmenterait en récurrence.

Le critère du registre de langue n'appelle pas de commentaire approfondi. Les *chengyu* sont traduits dans un registre analogue à l'original dans sept à huit cas sur dix, dans un registre abaissé dans 20-25 % des cas et dans un registre plus élevé dans moins de 5 % des occurrences. Comme de coutume, les romans de Mo Yan et Yu Hua émergent quelque peu du lot : *Brothers* est l'œuvre montrant le moins de changements registraux, tandis que *Le pays de l'alcool* exhibe nettement le plus de cas de rehaussement du registre (4,2 %, en comparaison à la moyenne de 1 % dans les trois autres romans).

En ce qui concerne la problématique du figement, les données récoltées présentent une assez grande homogénéité. Dans près de trois cas sur quatre, les *chengyu* sont traduits par des séquences non figées. Le roman où les phrasèmes quadrisyllabiques sont le plus traduits de manière intégralement « idiomatique » est *Brothers*. *La montagne de l'Âme* se démarque ici en présentant à la fois le plus grand taux de *chengyu* traduits en séquences libres et le plus faible taux de *chengyu* rendus par des séquences intégralement figées. On y verra peut-être le souhait conjoint de l'auteur-relecteur et du traducteur de construire une langue brute poétique qui se libère le plus possible du « carcan » phraséologique.

La connotation et l'intertextualité brouillent un peu les cartes. En termes de nombre d'occurrences, Gao Xingjian surprend avec son fort taux de jeux affectifs et allusifs (7 *chengyu* sur dix !), tandis que *Brothers* contredit toutes nos attentes avec ses 72 % de *chengyu* dénué de toute charge connotative ou référence intertextuelle. (Dans *La berge* et *Le pays de l'alcool*, connotation et pure dénotation sont plus ou moins à égalité, avec une légère avance de la connotation et de l'intertextualité chez Mo Yan.) Cette apparente contradiction avec tous les résultats qui précèdent pourrait s'expliquer de la manière suivante : Gao Xingjian, cherchant à limiter autant que possible l'emploi d'unités phraséologiques, sélectionne soigneusement celles qui résonneront le mieux dans le cotexte ; Yu Hua, à l'inverse, dans sa tentative de se rapprocher de la langue parlée, recourt plus volontiers aux para-*chengyu*, plus récents et de sens ordinairement purement compositionnel. Pour ce qui est du rendu de l'affect et de l'intertextualité des *chengyu* en traduction, l'aplanissement est le plus généralisé (plus de 55 %), suivi de la conservation (environ 30 % des cas) et de la modification. *La montagne de l'Âme* se détache une nouvelle fois en affichant une moindre disparition des connotations et des références (moins de 50 %) et, concurremment, de plus forts taux de similarité et de modification ; à l'inverse, c'est dans *Le pays de l'alcool* que l'affect et l'intertextualité sont le plus perdus et le moins conservés sans modification.

Élément définitoire des *chengyu*, le rythme fait apparaître des divergences intéressantes entre les quatre romans de notre corpus. De Yu Hua à Mo Yan, on observe ainsi une gradation dans la fréquence des jeux prosodiques mettant en œuvre des phrasèmes quadrisyllabiques : 10 % des occurrences dans *Brothers* contre plus de 40 % dans *Le pays de l'alcool*, Su Tong et Gao Xingjian se positionnant respectivement à 20 % et 30 %. Il semble donc que la multiplication des *chengyu* chez Yu Hua soit nettement plus anarchique et moins « poétisée », « cadencée » que chez Mo Yan. Les traductions n'entérinent pourtant pas cette différence, puisque le rythme n'est uniformément conservé que comme dans 20-25 % des cas. *La montagne de l'Âme* se distingue des autres par un plus strict respect des rythmes originaux (dans un cas sur trois), mais la très faible quantité de *chengyu* dans le texte source empêche d'en conclure une plus grande attention du traducteur.

Concernant les questions pragmatiques de la focalisation et de la topicalisation, on observe d'abord que, dans plus de la moitié des cas, les *chengyu* ne sont pas mis en évidence de manière particulière dans le discours. Le plus maigre score à cet égard est attribué à *Brothers*, où moins d'un *chengyu* sur trois est placé en position topique ou focale. C'est aussi dans le roman de Yu Hua que l'accentuation des unités

phraséologiques est la moins bien maintenue en traduction (conservation dans environ 40 % des cas, en comparaison aux taux de plus de 60 % observés dans les trois autres romans). *La montagne de l'Âme* comporte à la fois le plus grand nombre de topicalisations et de focalisations et qui conserve le mieux en traduction ces opérations pragmatiques (plus de 70 %), mais, comme pour les points précédents, la rareté des *chengyu* dans ce roman pourrait ôter toute signification à ce résultat.

Notre ultime critère, celui de la modulation, s'inscrit raisonnablement dans la continuité des dernières observations. Si l'absence de changement de point de vue atteint dans tous les cas des scores majoritaires, *Le pays de l'alcool* et *La montagne de l'Âme* se caractérisent par la plus forte survenue de modulations, dans un cas sur trois, à l'opposé de *Brothers*, où moins d'un *chengyu* sur cinq fait l'objet d'une modification de l'angle de vue. Nous ne pensons pas qu'il faille attribuer le rapprochement des deux premières œuvres à l'identité des traducteurs Noël et Liliane Dutrait. Comme pour plusieurs autres critères, le roman de Su Tong *La berge* occupe une position médiane.

L'analyse statistique que nous venons de mener, si elle ne bouleverse pas à priori les présuppositions que l'on aurait pu avoir pendant l'examen préliminaire, appelle néanmoins certaines conclusions provisoires dont la critique microscopique devra confirmer ou non la véracité. Alors que le sens et la longueur des *chengyu* sont globalement très bien respectés par les trois traducteurs, certaines caractéristiques extrasémantiques des phrasèmes quadrisyllabiques sont sérieusement mises à mal par la traduction et subissent une entropie certaine : tropes, figement, jeux de mots. Les versions présentant les valeurs les plus saillantes — que celles-ci soient « positives » ou « négatives » — sont quasi systématiquement celles du *Pays de l'alcool* de Mo Yan et celles de *Brothers* de Yu Hua ; à cet égard, le fait que ce sont précisément ces deux romans qui comptent le grand nombre de *chengyu* ne constitue sans doute pas un hasard. La conjecture selon laquelle les traductions du *Pays de l'alcool* et de *La montagne de l'Âme* présenteraient des résultats similaires du fait qu'elles sont le fruit de mêmes traducteurs n'est à ce stade ni validée (seuls le mode de traduction et le critère de la modulation recueillent des chiffres comparables entre les deux romans) ni tout à fait réfutée.

3. Sélection des passages pour l'analyse microscopique

Comme il a été expliqué plus haut, l'étude interprétative de la traduction des *chengyu* n'a pas été effectuée sur l'ensemble des unités recensées dans notre corpus,

mais, conformément à la méthode de Hewson (2011), dans une série de passages rigoureusement choisis, dont la représentativité a été évaluée sur la base des données et analyses critiques que nous avons pu récolter.

Étant donnée la disparité constatée dans le nombre de *chengyu* inventorié (4,5 fois plus dans *Brothers* que dans *La montagne de l'Âme*), nous avons décidé, afin de faciliter la comparaison, de rassembler pour chaque œuvre une quantité plus ou moins semblable de séquences, que nous avons fixée aux alentours de 120, nombre correspondant à 1/10 de la moyenne des *chengyu* dans les quatre romans ; toutefois, en raison du faible taux d'unités phraséologiques chez Gao Xingjian, nous y avons limité le seuil à 65, tout en veillant à multiplier les extraits pour assurer la représentativité des données analysées. En fin de compte, les chapitres collectés pour l'examen microscopique de chaque roman rassemblent les quantités d'items suivantes : 112 dans *La berge*, 65 dans *La montagne de l'Âme*, 127 dans *Le pays de l'alcool* et 125 dans *Brothers*.

a. La berge

Bien que figurant parmi les auteurs chinois les plus appréciés et les plus traduits dans notre langue, Su Tong semble paradoxalement n'avoir que peu recueilli l'intérêt des critiques littéraires. Si l'on excepte la nouvelle *Épouses et concubines*, que l'adaptation cinématographique de Zhang Yimou a mise sur le devant de la scène (bien qu'on puisse dire qu'elle a parfois éclipsé le roman original), les productions de Su Tong n'ont en effet, à notre connaissance, pas été analysées au-delà de la simple évaluation à visée publicitaire. Pour ce qui est de la Chine, si l'on excepte l'écho médiatique du prix Man Asian Literary Prize, le caractère relativement récent de *La berge* (écrit publié en 2009) explique que cet opus soit absent des principales rétrospectives de l'œuvre de Su Tong.⁹² L'analyse critique que nous avons menée sur ce roman en vue d'en sélectionner des passages représentatifs s'appuie donc sur un unique ouvrage de référence, à savoir *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua — Coming of Age in Troubled Times* par Hua Li (2011). Si une telle restriction des sources a bien entendu pu influencer notre interprétation (ou plutôt la pluralité d'interprétations) de *La berge*, nous nous sommes toutefois efforcé de ne pas nous y limiter et d'envisager d'autres pistes pour élaborer notre cadre critique.

L'ouvrage de Hua Li entend faire état d'un genre spécifique qui aurait été particulièrement prégnant dans la littérature chinoise moderne et contemporaine et

⁹² Une courte bibliographie sur l'analyse critique de l'œuvre de Su Tong en Chine est fournie par Hua Li (Li 2011 : 6, note 9).

duquel ressortirait *La berge* : le *Bildungsroman*, ou roman de formation (en chinois, 成长小说). Apparu dans l'Allemagne des Lumières au XVIII^e siècle — notamment avec *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe en 1795⁹³ —, le *Bildungsroman* occidental traditionnel suit le parcours semé d'embûches d'un jeune héros de l'enfance à la maturité, passant d'ordinaire d'un état d'égoïsme et d'irresponsabilité juvéniles à une pleine et harmonieuse intégration dans la société. Les principaux éléments du roman de formation sont les suivants : la jeunesse, l'absence de figure paternelle, le conflit de générations, la « provincialité » du héros, le voyage comme fuite de sa condition, l'autodidaxie, l'aliénation sociale, l'épreuve de l'amour, la recherche d'une vocation et d'une philosophie de vie, la tension entre potentialités et actualité (Li 2011 : 20sq). L'une des caractéristiques déterminantes de ce type de récit tient dans sa focalisation sur la subjectivité individuelle et sur le développement spirituel et psychologique, la maturation émotionnelle et cognitive du personnage principal. Dans la tradition chinoise du début du XX^e siècle jusqu'à l'avènement de la période maoïste, le *Bildungsroman*, changeant petit à petit de portée, tend petit à petit à dépeindre non plus un parcours formateur individuel teinté d'humanisme éclairé, mais plutôt une marche vers la victoire de l'esprit collectif et le salut de la nation : les protagonistes y réalisent leur éducation en fondant leur individualité dans un mouvement de masse et trouvent le sens de leur vie en se dévouant à des carrières révolutionnaires et finalement communistes. Le but, éminemment social, de ces écrits était d'offrir des modèles pour une « nouvelle jeunesse » progressiste apte à propulser la Chine dans la modernité (Li 2011 : 33sq).

L'argumentation de Hua Li s'articule autour de l'hypothèse que Su Tong et Yu Hua, renouant dans les années 1980 avec le roman de formation abandonné lors de la Révolution culturelle, n'en offrent pas moins des versions à la fois tragiques et parodiques, tant par rapport au modèle occidental traditionnel qu'à ses déclinaisons chinoises (Li 2011 : 189sq). Par comparaison aux *Bildungsroman* qui ont fleuri en Chine entre 1919 et 1966, les œuvres des deux auteurs sont parodiques en ce que, narrant le parcours initiatique de jeunes gens en pleine Révolution culturelle, à l'apogée du collectivisme, elles mettent l'accent sur la recherche d'autonomie et d'individualité de protagonistes qui, loin de se conformer au mouvement de l'Histoire, sont plutôt des lycéens désaxés en décrochage scolaire. Mais elles sont aussi tragiques parce que, au lieu de participer au « salut de la nation » ou de devenir de jeunes communistes modèles,

⁹³ Ce roman, bien qu'exemplaire, n'est toutefois pas le premier du genre. Selon les auteurs et leurs nationalités, cette qualité a été reconnue à *Tom Jones* de Henry Fielding (1749), *Candide* de Voltaire (1759) ou encore *l'Histoire d'Agathon* de Christoph Martin Wieland (1766).

les héros échouent à surmonter la violence quotidienne : au mieux ils sont incertains quant à leur avenir, au pire ils décèdent prématurément. Les romans de formation de Su Tong et de Yu Hua et diffèrent également des prototypes occidentaux en ce que les « héros » ne parviennent pas à s'intégrer sereinement dans la société ni à faire la paix avec leur réalité après avoir traversé toutes sortes d'épreuves ; c'est donc le caractère didactique du *Bildungsroman* qui est ici mis à mal.

Se penchant de plus près sur *La berge*, Hua Li (2011 : 122-129) indique qu'il s'agit du retour au roman d'apprentissage chez Su Tong quinze ans après 《城北地带》 *Chengbei didai* [Le nord de la ville] (1994, inédit en français), qui s'intègre dans la série des *Histoires de la rue des Cèdres* ; on peut aussi y voir la continuation du récit néohistorique dans la veine de *Riz* et *Je suis l'empereur de Chine*. La critique perçoit dans ce roman un certain nombre de thèmes courants dans les précédents *Bildungsroman* de Su Tong, comme la rébellion de jeunes en décrochage scolaire, l'opposition père-fils, l'amour non partagé, le chaos et la répression sociopolitiques durant la Révolution culturelle et l'ambiance d'une petite ville du sud de la Chine.

Deux chapitres de l'ouvrage ont été sélectionnés dans chacune des deux parties du roman pour procéder à l'analyse des *chengyu*. Le premier, titré 〈儿子〉 *L'enfant*, comme s'est souvent avec les incipits, campe les personnages et introduit les événements fondateurs qui éclairent la suite du récit. La première moitié, qui commence de manière significative par « Tout cela est lié au destin de mon père », relate le mythe de la martyre 邓少香 Deng Shaoxiang, dont 库文轩 Ku Wenxuan, père du héros, a longtemps été présumé le fils ; la seconde dépeint la chute du Ku Wenxuan, dont le caractère volage lui fera perdre sa femme, sa position sociale, sa réputation et même sa glorieuse ascendance. Entraîné dans la déchéance de son père qui à partir de là se détruira intérieurement dans sa quête perpétuelle de rédemption, 库东亮 Ku Dongliang gardera des relations orageuses avec ce dernier ; l'antagonisme avec le simplet 扁金 Bian Jin, nouveau fils désigné de la martyre, est aussi introduit à cet endroit. C'est donc le caractère inaugural de ce passage qui nous a incité à le retenir pour une analyse plus poussée. Le chapitre 5 de la deuxième partie, intitulé 〈理发〉 *La coupe de cheveux*, aborde l'une des épreuves fondamentales auxquelles Dongliang est confronté dans son parcours d'apprentissage : les souffrances de l'amour. Épris de l'orpheline 江慧仙 Jiang Huixian, le narrateur consacre en effet tout son temps, à chacun de ses rares et courts passages sur la berge, à épier l'objet de son désir adolescent à travers la vitrine du salon de coiffure où la belle s'est échouée après avoir connu brièvement la gloire. Inondé par un amour pas entièrement platonique (le roman est teinté d'une tension sexuelle

omniprésente), Dongliang finit par entreprendre une timide tentative pour approcher sa dulcinée, qu'il regrettera immédiatement en s'apercevant que Huixian ne se souvient plus que son surnom honteux 空屁 « Pet-en-l'air ». Le choix de ce passage s'explique donc par la confluence qui y est opérée des parcours initiatiques des deux adolescents.

b. La montagne de l'Âme

Premier écrivain sinophone à obtenir le prix Nobel, Gao Xingjian fait depuis lors l'objet de multiples et profondes études en critique littéraire et littérature comparée. En français, bon nombre de ces recherches sont le fait de Noël Dutrait, son traducteur attiré depuis *La montagne de l'Âme*. Les travaux sur lesquels nous nous sommes principalement appuyé pour opérer la sélection d'extraits représentatifs dans cette dernière œuvre sont au nombre de deux : l'ouvrage *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, qui rassemble les actes d'un colloque international organisé en 2003 (Dutrait 2006c) ; et la monographie de Yinde Zhang *Le monde romanesque chinois au XX^e siècle*, qui, outre le chapitre dédié « Gao Xingjian, une littérature déterritorialisée » (Zhang 2003 : 301-316), fait aussi référence à l'auteur à plusieurs reprises dans les autres articles.

Toutes les analyses de l'œuvre de Gao Xingjian mettent prioritairement en avant les jeux de pronoms auquel il recourt, où l'on passe allègrement du « je » au « tu » ou au « il » pour désigner en fin de compte plusieurs facettes d'un seul et même personnage dont on multiplie les points de vue. Ces modifications constantes des angles de perception s'inscrivent dans la tentative de l'auteur de réaliser un « flux de langue » propre à explorer les diverses facettes de la conscience personnelle. Yinde Zhang (2003 : 301-316) avance que cette manipulation des pronoms produit une « distanciation » typiquement brechtienne, en ceci que les constants jeux de miroirs objectivent en quelque sorte le vécu personnel et l'Histoire en instaurant un détachement et un questionnement identitaire perpétuels. Quoi qu'il en soit, il apparaissait essentiel que les extraits que nous choisissons comprennent à la fois des passages en *je* et des passages en *tu*. C'est pourquoi nous avons sélectionné les chapitres 1 et 2, qui inaugurent l'alternance pronomiale, mais aussi le chapitre 72, clé de voute du discours indirect libre qui explicite de manière autonymique et métafictionnelle les tenants et aboutissants de cette technique narrative. Ce dernier passage (dans sa première partie), de même que le chapitre 76, illustre aussi l'intense théâtralisation formelle des dialogues et des discours indirects (répétition incessante de *il dit*), également caractéristique du style de Gao Xingjian.

Un autre thème repéré communément dans *La montagne de l'Âme* est celui de la fuite, de l'écart par rapport à l'institution et la culture dominantes. L'évasion de la capitale (lieu léthal où d'ailleurs le narrateur a survécu de peu à un diagnostic fatal) apparaît à la fois comme résurrection et ressourcement, retour aux origines — en l'occurrence, aux croyances bouddhiques et taoïstes et aux cultures minoritaires. L'échappée permanente s'apparente finalement à une somme d'escapades solitaires sans fin, en quête d'un pays natal de plus en plus intangible et factice. Campant cette retraite et cette fugue délibérée de l'écrivain, les deux premiers chapitres devaient d'autant plus être retenus, comme le chapitre 76, où le narrateur se rend compte de la vanité et de l'infinitude de son voyage initiatique. La peur de la mort, surmontée après l'erreur de diagnostic et qui a poussé le protagoniste à entamer son périple rédempteur à travers la Chine, s'avère une autre ligne directrice du roman. Li Young-gu voit pourtant dans le chapitre 66 la meilleure verbalisation de cette terreur primale sous la forme d'une vision philosophico-fantasmagorique (Li Young-gu 2006 : 116). Raison qui nous a incité à intégrer ce passage dans notre analyse.

Parmi les extraits à priori plus anecdotiques mais porteurs de sens, tant Li Young-gu (Li Young-gu 2006 : 116) que Noël Dutrait (2006b : 78-80) mentionnent le chapitre 48, qui raconte une fable mettant en scène un général ambitieux et une mystérieuse nonne. Si le premier critique voit dans cette parabole une métaphore des changements de personnalité au sein de l'élite au pouvoir durant les événements de 1989, le traducteur y perçoit la révérence qu'a l'auteur envers la religion bouddhique et la capacité des moines et des nonnes à se détacher du monde, seule échappatoire au suicide. Par ce moyen détourné, Gao Xingjian manifeste sa quête de sérénité, qui selon lui ne peut passer que par l'exil et la renonciation. Toutes ces raisons nous ont convaincu d'inclure le chapitre 48 dans notre panel d'extraits.

c. Le pays de l'alcool

Écrivain contemporain chinois parmi les plus traduits en français (plus encore que dans les autres langues), Mo Yan est le sujet de nombreuses études critiques, particulièrement depuis son obtention du prix Nobel en 2012. Mais si de multiples articles ont été consacrés à cet auteur, les monographies exclusivement centrées sur son œuvre n'abondent pas. La première du genre en français, à laquelle nous nous sommes principalement référé pour comprendre *Le pays de l'alcool*, est celle intitulée *Mo Yan, le lieu de la fiction*, de Yinde Zhang — plus spécifiquement, la partie dédiée au roman en question, « *Le pays de l'alcool : chronique de l'abject* » (Zhang 2014 : 95-119). De

ce chercheur prolifique, nous avons aussi retenu le chapitre « Le grotesque chez Mo Yan » extrait de son ouvrage *Le monde romanesque chinois au XX^e siècle* (Zhang 2003 : 417-437). D'autres articles du traducteur Noël Dutrait (2000, 2004) et d'Isabelle Rabut (2000), publiés au moment de la parution en français du *Pays de l'alcool* ou lors de colloques de littérature comparée, ont également été pris en compte.

Comme le détaille Dutrait (2004 : 234sq), Mo Yan a conçu pour *Le pays de l'alcool* une structure complexe digne des *Faux-Monnayeurs* de Gide comprenant pas moins de quatre niveaux distincts qui s'entrecroisent au fil du roman : (1) pérégrinations de l'inspecteur 丁钩儿 Ding Gou'er à Jiuguo pour son enquête sur des faits supposés de cannibalisme infantile de la part de hauts cadres locaux corrompus ; (2) correspondance entre l'auteur Mo Yan et son disciple autoproclamé 李一斗 Li Yidou tournant autour des conceptions littéraires de ce dernier et des nouvelles qu'il envoie à son maître pour qu'il l'aide à les faire publier ; (3) récits rédigés par Li Yidou ; (4) ultime chapitre, où Mo Yan débarque effectivement à Jiuguo après la mort de Ding Gou'er. Hormis le final, chacun des dix chapitres est *grosso modo* divisé en trois parties (l'une d'entre elles étant généralement dédoublée pour accueillir une lettre de Li Yidou et la réponse de Mo Yan), distinguées typographiquement, correspondant aux trois premiers niveaux. Dans une interview accordée à son traducteur (Dutrait 2000 : 59-60), Mo Yan explique que ces mises en abyme et procédés métafictionnels étaient initialement destinées à éviter la censure : en présentant les scènes de cannibalisme dans les nouvelles de Li Yidou et en parsemant tout le roman d'une dose de fantastique, il brouillait les frontières entre réalité et fiction et empêchait ainsi que sa dénonciation de la corruption ne soit prise comme un témoignage. Quoiqu'il en soit, il apparaissait essentiel de tenir compte de cette architecture multicouche dans notre sélection de passages représentatifs. C'est pourquoi les trois extraits retenus, à savoir les parties II et III du chapitre 1, la partie IV du chapitre 5 et la partie IV du chapitre 9, correspondent chacun à un niveau de lecture différent, respectivement les niveaux (2), (3) et (1). Nous avons choisi de ne pas analyser le dernier chapitre introduisant Mo Yan dans son propre monde fictif pour deux raisons : premièrement, cette section comprend comparativement peu de *chengyu* ; ensuite, le fait que la traduction française ait été établie à partir d'une version originale antérieure à celle dont nous disposons (la première édition, à laquelle nous n'avons pu avoir accès) et que les principales modifications apportées par Mo Yan dans la nouvelle version chinoise concernent précisément le chapitre 10 aurait certainement faussé nos résultats.

Parmi les multiples lettres que s'envoient Li Yidou et son maître en littérature, nous avons choisi de conserver le premier échange épistolaire au chapitre 1. C'est en effet par l'intermédiaire de ces deux missives que la dialectique diabolique voulue par l'auteur se met en place. Le premier message de Li Yidou est en outre parfaitement caractéristique de son écriture alcoolisée et exaltée et de son style exubérant, hétéroclite, pour ne pas dire macaronique, n'hésitant pas à mêler allègrement des références au confucianisme, au bouddhisme, à la littérature chinoise classique ou au courant intellectuel de 4 mai 1919 (la plupart de ces références étant notamment véhiculées par des *chengyu*). La réponse de Mo Yan, quant à elle, inaugure (certes avec mesure) la posture d'autodérision qui sera conservée dans tout le roman.

Les nouvelles prétendument rédigées par Li Yidou concentrent, nous l'avons dit, le gros des scènes horribles qui font du *Pays de l'alcool* un plaidoyer contre la violence d'État dans une Chine rendue avide par le capitalisme débridé. Parmi les nombreux choix possibles — au rang desquels figuraient en particulier les récits cauchemardesques de la boucherie d'enfants et du cours de cuisine —, nous avons sélectionné la nouvelle consacrée à l'histoire fabuleuse du nain 余一尺 Yu Yichi, ploutocrate de Jiuguo propriétaire d'un luxueux restaurant de viande d'âne. Si ce récit paraît a priori éloigné du thème principal du roman, le personnage de Yu Yichi occupe pourtant une place tout à fait centrale. Yinde Zhang (2014 : 103sq) met en effet en évidence que ce Lilliputien se révèle en fait un « être hybride, oscillant entre dieu sauveur et génie malfaisant » qui « se confond avec le Léviathan », autrement dit l'incarnation de la monstruosité de Jiuguo dans son ambivalence délétère, contrée infernale se travestissant sous des apparences d'Arcadie. Petit Poucet rescapé des banquets cannibales, Yu Yichi, en profitant de la politique de réformes et d'ouverture et du modèle autoritaire de socialisme aux caractéristiques chinoises, réussit à s'ériger en « surhomme [nietzschéen] postsocialiste » tirant toutes les ficelles à Jiuguo. La monstruosité et la violence de ce personnage ambigu se traduisent par son animalisation, sous la forme notamment du « jeune homme couvert d'écailles » redresseur de torts. La nouvelle de Li Yidou 〈一尺英豪〉 *Le héros Yichi* met en outre en scène la nature « prométhéenne » ou « apostolique » du nain en lui donnant une origine mythique dans de fictives 《酒国奇事录》 *Notes sur les faits étranges de Jiuguo*, que nous voyons comme un pastiche en chinois classicisant des 《聊斋志异》 *Chroniques de l'étrange* de 蒲松龄 Pu Songling (1640-1715), source d'inspiration majeure des écrits de Mo Yan. Il s'agit là d'un exemple supplémentaire de l'imbrication des récits contenus dans *Le pays de l'alcool*.

Quant à l'« épopée » de Ding Gou'er dans les profondeurs effroyables de Jiuguo, nous avons sélectionné la dernière apparition de l'inspecteur, qui, tentant désespérément de fuir cette ville infernale, finit par se noyer dans une fosse d'aisances. Ce passage est emblématique de l'isotopie de l'abject qui traverse tout *Le pays de l'alcool*. Comme l'indique Yinde Zhang (2014 : 116-119), le roman est envahi par la puanteur, les miasmes et la scatologie. Les latrines dans lesquelles s'étouffe Ding Gou'er figurent le pourrissement et la déliquescence dans laquelle plonge la société. La récurrence des déjections, odeurs pestilentielles, vomissures et autres excréments matérialise la déchéance et l'avalissement de l'Homme assujéti à la violence, réduit aux plus basses fonctions corporelles. Ce délire nauséux et grand-guignolesque participe finalement d'une entreprise « purgative », cathartique qui, ôtant toute vraisemblance à un spectacle chthonien et chaotique, renforce paradoxalement le propos de l'auteur.

d. *Brothers*

Malgré la régularité des traductions en français de ses œuvres, Yu Hua, tout comme Su Tong et contrairement à Mo Yan et Gao Xingjian, n'a pas vraiment suscité de grandes études critiques dans notre langue. En outre, les analyses existantes, parues avant la sortie de *Brothers* (comme Zhang 2003), concernent généralement davantage la période avant-gardiste de l'écrivain dans les années 1980 et, dans une moindre mesure, son tournant néoréaliste de la décennie suivante. En Chine, en revanche, l'immense polémique qu'a suscitée le roman a incité bon nombre de critiques et spécialistes de la littérature à prendre la plume, qui pour le décrier, qui pour le porter aux nues. Nous avons choisi de nous fonder sur l'interprétation influente proposée par l'éminent 陈思和 Chen Sihe de l'Université Fudan (Chen Sihe 2007a, 2007b).⁹⁴ La revue de *Brothers* effectuée par Christopher Rea, spécialiste de littérature chinoise moderne et contemporaine à l'Université de Colombie-Britannique (Rea 2011), a aussi été exploitée pour déterminer les passages représentatifs à retenir pour notre analyse approfondie des *chengyu*.

S'appuyant sur les travaux menés par Bakhtine sur l'œuvre de Rabelais, Chen Sihe avance que *Brothers*, à rebours du courant dominant dans la littérature chinoise moderne et contemporaine (modélisée en grande partie sur des modèles occidentaux), procède d'un « réalisme grotesque » (怪诞现实主义) entendant décrire la réalité « carnavalesque » (狂欢) qu'aurait connue la Chine de la Révolution culturelle à

⁹⁴ Ce choix est d'autant plus justifié que Yu Hua, à de multiples reprises, a approuvé la vision de Chen Sihe, notamment sur l'influence rabelaisienne perceptible dans *Brothers*.

aujourd'hui. Par là même, le roman de Yu Hua aurait renoué avec une tradition populaire longtemps étouffée par la culture dominante. Ce mode d'écriture se caractérise par un renversement des valeurs : le sublime, le spirituel, l'idéal et l'abstrait sont remplacés par le vulgaire, le charnel, l'imperfection et le concret ; les fonctions corporelles primaires (manger, uriner, déféquer, s'accoupler) sont mises en exergue au détriment du pur intellectualisme. L'ambiguïté des organes du bas-ventre, vils et honnis mais pourtant sources de la vie, permet d'associer l'excès, la déchéance et la mort au renouveau et au progrès. Rea, quant à lui, parle d'une « farce » où la volonté de bousculer le statu quo moral s'allie à celle de choquer et d'offenser. Cette conception se rapproche de l'esthétique baroque et caricaturale, mais aussi cauchemardesque, que nous avons identifiée chez Mo Yan.

De manière analogue à Hua Li (2011), Chen Sihe voit dans *Brothers* une sorte de roman de formation parodique et tragique, qui prend toutefois ici des accents shakespeariens. Le futur nabab sans scrupule 李光头 Li Guangtou entreprendrait en effet, inconsciemment, de venger la mort de son père biologique 刘山峰 Liu Shanfeng, décédé accidentellement dans une fosse d'aisances par la faute de 宋凡平 Song Fanping, lequel épousera plus tard la mère du « héros », 李兰 Li Lan. Le fait que Li Guangtou ait involontairement causé le trépas de Song Fanping (en parlant trop vite, il donne une occasion aux gardes rouges de l'emprisonner), puis celle de son frère de cœur 宋钢 Song Gang — fils de Song Fanping — (qui se suicidera après avoir appris que Li Guangtou couchait honteusement avec sa femme) accrédite cette interprétation hamletienne. Dans cette optique, l'épisode des chapitres 1 et 2 où Li Guangtou, à l'âge de quatorze ans, lorgne le derrière des filles dans les toilettes publiques, est à plusieurs égards essentiel. D'un côté, il s'agit d'une réaffirmation de la filiation réelle du héros, dont le père est mort dans des circonstances identiques ; ensuite, la découverte du corps féminin sert de rite de passage, permettant à Li Guangtou de s'intégrer dans la communauté mâle adulte. Transition avortée, puisque le jeune garçon ne parviendra pas entièrement à son but. Outre le fait que ce chapitre constitue le premier exemple du comique de répétition exploité avec brio par Yu Hua, cet extrait met aussi en évidence la place du « collectif » dans *Brothers*, sur lequel insiste Rea. Ce dernier critique classe en effet parmi les meilleures trouvailles de l'auteur la multitude de personnages secondaires — 赵诗人 Zhao le Poète, 刘作家 Liu l'Écrivain, les divers artisans des rues avoisinantes (et, plus loin dans le roman, les quatorze « fidèles » de l'usine d'assistés sociaux) —, qui agissent, selon ses termes, comme un « chœur grec d'imbéciles, de brutes, d'aveugles et d'escrocs » (*the Greek chorus of fools, bullies, blind men, and con men*). Enfin, on peut

voir dans ce passage une esquisse embryonnaire de l'attitude des « masses » — dont semble faire partie le narrateur hétérodiégétique, qui parle toujours de « notre bourg des Liu » —, dont l'importance croitra tout au long du roman : assistant passivement aux aventures des personnages et les commentant de manière salace, elles incarnent une « hétéroglossie sociétale » (*societal heteroglossia*) concentrant tous les vices de la société chinoise contemporaine. Rea, de même que Chen Sihe (2007b), y voit une réminiscence de la foule apathique et impitoyable dans 《阿Q正传》 *La véridique histoire d'A Q* de Lu Xun. Toutes ces raisons justifient que nous retenions ce passage, dont nous avons sélectionné le chapitre 2 (la divulgation du « secret » de 林红 Lin Hong auprès des hommes du village), dans notre analyse.

L'évènement pivot dans *Brothers* se trouve toutefois dans le « Grand Concours national des miss vierges », compétition digne d'un vaudeville où l'on atteint le summum du carnavalesque — y compris dans son sens de fausseté. Devenu extrêmement riche, Li Guangtou n'est paradoxalement pas pleinement épanoui, car l'échec de sa juvénile tentative de voyeurisme et le mariage subséquent de Lin Hong, objet de son désir dont il avait déjà contemplé le postérieur lors de son acte de voyeurisme à quatorze ans, avec Song Gang (à l'issue duquel il s'est fait pratiquer une vasectomie) l'ont empêché, malgré ses innombrables aventures sexuelles, de connaître l'expérience du dépucelage. En organisant ce Grand Concours de miss vierges, il tente donc d'entrer pleinement dans la vie adulte. Ses efforts se solderont néanmoins une nouvelle fois par une déception, puisqu'aucune lauréate n'était effectivement vierge (toutes avaient recouru à la chirurgie et à des hymens artificiels) ! De plus, c'est à l'issue de cette « foire » que Song Gang, sans-emploi malade, partira à l'aventure avec l'escroc 周游 Zhou You, servant sa femme Lin Hong sur un plateau au vorace Li Guangtou (et préparant, sans le savoir, le terreau de sa propre mort). La dimension de ce passage, et du chapitre 38 de la partie II en particulier — où Li Guangtou entraîne dans son lit deux candidates avant de perdre ses illusions —, explique qu'il figure dans notre sélection.

4. Analyse microscopique de la traduction des *chengyu*

Maintenant que nous avons arrêté un panel d'extraits représentatifs pour chacun des quatre romans de notre corpus, nous allons passer à l'étape la plus cruciale, mais aussi la plus délicate, de notre étude : l'examen approfondi et minutieux des effets produits par la traduction des *chengyu* à l'échelle microscopique. Rappelons que ceux-ci, dans le

modèle que nous avons établi en nous inspirant de celui de Hewson, sont de deux ordres : d'une part, des effets de voix, qui touchent le dialogisme et la polyphonie nécessairement inscrits dans chaque récit ; et d'autre part, des effets interprétatifs, qui portent sur les faisceaux de sens potentiels qui émanent d'un texte. Les trois voies possibles pour chaque type d'effet ont été reprises et expliquées dans le Tableau 4, que nous reproduisons ci-dessous :

	EFFETS DE VOIX	EFFETS INTERPRÉTATIFS
+	<p>Accrétion = voix plus marquée, plus affirmée, embellie ou bien plus étoffée et plus volubile</p> <p><u>Choix traductifs typiques</u> : explicitation, restructuration syntaxique, addition, modification du registre, etc.</p>	<p>Expansion = enrichissement des interprétations potentielles</p> <p><u>Choix traductifs typiques</u> : Explicitation, addition</p>
-	<p>Réduction = voix moins affirmée, caractérisée par un appauvrissement, une rationalisation, une homogénéisation, moins d'articulation, un affaiblissement stylistique ou un certain laconisme</p> <p><u>Choix traductifs typiques</u> : implicitation, simplification des structures syntaxiques, élimination, choix lexicaux etc.</p>	<p>Contraction = réduction des interprétations potentielles</p> <p><u>Choix traductifs typiques</u> : implicitation, suppression</p>
≠	<p>Déformation = voix modifiée ; points de vue, récit, commentaires, descriptions altérés</p> <p><u>Choix traductifs typiques</u> : changement de focalisation, transformation du type de discours (direct, indirect, indirect libre), modification de l'aspect ou de la modalité, choix lexicaux</p>	<p>Transformation = absence de lien entre les lectures possibles des textes source et cible</p>

a. La berge

i. 1^{er} extrait

Le premier extrait que nous analyserons dans le roman de Su Tong est le chapitre inaugural (CH : pp. 3-18 ; FR : pp. 9-34), intitulé 〈儿子〉 « L'enfant » et divisé en deux parties. La première relate essentiellement le martyre mythique de la révolutionnaire Deng Shaoxiang, dont l'ombre et la mémoire pèseront à jamais sur la famille du narrateur Ku Dongliang. La seconde évoque (très brièvement) la grandeur, mais surtout la décadence du secrétaire du Parti Ku Wenxuan, père de Dongliang, qui perdra tout — son épouse, son statut, mais, plus que tout à ses yeux, son ascendance glorieuse — à cause de son existence dissolue. Cet épisode représente donc, dans le parcours initiatique inachevé que constitue *La berge*, le moment de rupture originaire, la chute de laquelle le jeune héros tentera de se relever pour s'épanouir dans le monde adulte.

《儿子》-1

一切都与我父亲有关。

别人都生活在土地上，生活在房屋里，我和父亲却生活在船上，这是我父亲十三年前作出的选择，他选择河流，我就只好离开土地，没什么可抱怨的。向阳船队**一年四季** [1] 来往于金雀河上，所以，我和父亲的生活方式更加接近鱼类，时而顺流而下，时而逆流而上，我们的世界是一条奔涌的河流，狭窄而绵长，一滴水机械地孕育另一滴水，一秒钟沉闷地复制另一秒钟。河上十三年，我经常在船队泊岸的时候回到岸上，去做陆地的客人，可是**众所周知** [2]，我父亲从岸上消失很久了，他以一种草率而固执的姿态，一步一步地逃离岸上的世界，他的逃逸相当成功，河流隐匿了父亲，也改变了父亲，十三年以后，我从父亲未老先衰的身体上发现了鱼类的某些特征。

我最早注意到的是父亲眼睛和口腔的变化，或许与衰老有关，或许无关，他的眼珠子萎缩了，越缩越小，周边蒙上了一层浓重的白翳，看上去酷似鱼的眼睛。无论白天还是黑夜，他都守在船舱里，消沉地观察着岸上的世界，后半夜他偶尔和衣而睡，舱里会弥漫起一股淡淡的鱼腥味，有时候闻起来像鲤鱼的土腥味，有时候那腥味显得异常浓重，几乎浓过垂死的白鲢。他的嘴巴用途广泛，除了悲伤的梦呓，还能一边发出痛苦的叹息，一边快乐地吹出透明的泡泡。我注意过父亲的睡姿，侧着身子，环抱双臂，两只脚互相交缠，这姿势也似乎有意模仿着一条鱼。我还观察过他**瘦骨嶙峋** [3] [R, C] 的脊背，他脊背处的皮肤粗糙多褶，布满了各种斑痕，少数斑痕是褐色或暗红色的，大多数则是银色的，闪闪发亮，这些亮晶晶的斑痕尤其令我忧虑，我怀疑父亲的身上迟早会长出一片一片的鱼鳞来。

为什么我总是担心父亲会变成一条鱼呢？这不是我的妄想，更不是我的诅咒，我父亲的一生不同寻常，我**笨嘴拙舌** [4] [T]，一时半会儿也说不清楚他与鱼类之间暧昧的关系，还是**追根溯源** [5]，从女烈士邓少香说起吧。

« L'enfant » - I

Tout cela est lié au destin de mon père.

Les gens vivent d'habitude sur la terre ferme, dans des maisons, mais mon père et moi vivons sur une barge. C'est le choix que mon père a fait il y a treize ans : il a choisi la rivière, et j'ai bien été obligé de quitter moi aussi la terre ferme, je n'ai rien eu à dire. La flottille du Tournesol navigue à **longueur d'année** [1] sur la rivière des Moineaux et, du coup, notre mode de vie, à mon père et à moi, s'est rapproché de celui des poissons, tantôt voguant au fil de l'eau, tantôt remontant le courant. Notre monde est une rivière impétueuse, étroite et longue, dans laquelle chaque goutte d'eau engendre mécaniquement une autre goutte d'eau, chaque seconde reproduit tristement une autre seconde. Pendant ces treize ans de rivière, je suis souvent revenu sur les berges comme visiteur, lors des escales, mais mon père, **comme chacun sait** [2], a disparu de la terre ferme voilà très longtemps. Il s'est retiré du monde des berges pas à pas, à sa manière à la fois désinvolte et obstinée. Sa fuite a plutôt réussi : la rivière le cache, et elle l'a changé. Treize ans plus tard, je découvre sur son corps, épuisé avant l'âge, certains traits propres aux poissons.

C'est la transformation de ses yeux et de sa bouche que j'ai remarquée en premier. Je ne sais si c'est lié à l'âge, mais ses prunelles se sont peu à peu rétrécies et la cornée s'est couverte d'un voile blanc, comme celui d'un poisson. De jour comme de nuit, il reste dans sa cabine, observant la berge, prostré. Parfois il s'endort, tout habillé, aux petites heures du matin. Alors, la pièce s'emplit d'une vague odeur de poisson qui rappelle le goût de vase des carpes, ou bien d'une puanteur étrangement forte, pire encore que celle des poissons moribonds. Sa bouche à usage multiple lui permet de parler tristement en rêvant, tout en poussant des soupirs de douleur et en émettant gaiement des bulles transparentes. Je l'ai observé durant son sommeil, couché sur le flanc, se tenant les épaules avec les bras, les jambes entrecroisées, comme s'il voulait imiter la posture d'un poisson. J'ai aussi examiné son dos **squelettique** [3], à la peau durcie et ridée, marbrée de taches, parfois brunes ou noirâtres, plus souvent argentées et luisantes. Elles m'inquiétaient au point que je ne pouvais m'empêcher de me demander si mon père n'allait pas, un jour ou l'autre, se couvrir d'écailles.

Pourquoi redoutais-je que mon père se transforme en poisson ? Il ne s'agissait pas d'un fantôme de ma part, encore moins d'une malédiction. La vie de mon père sort du commun. Mais je **m'exprime mal** [4], je n'arrive pas à décrire clairement sa relation ambiguë avec les poissons, alors mieux vaut **remonter à la source** [5]. Commençons par l'histoire du martyr de Deng Shaoxiang.

Tout le monde, du côté de la rivière des Moineaux, connaît le nom de Deng Shaoxiang. Sa

凡是居住在金雀河边的人都知道女烈士邓少香的名字，这个**家喻户晓** [6] [A, E] 的响亮的名字，始终是江南地区红色历史上最壮丽的一颗音符，我父亲的命运，恰好与这个女烈士的亡灵有关。库文轩，我父亲，曾经是邓少香的儿子——请注意，我说“曾经”，我必须说“曾经”这个文绉绉的极其虚无的词，恰好是解读我父亲一生的金钥匙。

邓少香的光荣事迹简明扼要地镌刻在一块花岗岩石碑上，石碑竖立在她当年遇难的油坊镇棋亭，供人瞻仰。每逢清明时节，整个金雀河地区的孩子们会到油坊镇来祭扫烈士英魂，近的步行，远的乘船或者搭乘拖拉机。一到码头，就看得见路边临时竖起的指示牌了，所有路标箭头都指向码头西南方向的六角棋亭，扫墓向前三百米。向前一百米。向前三十米。其实不看路标也行，清明时节棋亭的横檐会被一幅醒目的大标语包围：**隆重祭奠邓少香烈士的革命英魂**。纪念碑竖立在棋亭里，高两米，宽一米，正面碑文，与其他烈士陵园的**大同小异** [7]，孩子们必须把碑文记得**滚瓜烂熟** [8] [R]，因为回去要引用在作文里。真正令他们印象深刻的是纪念碑后背的一幅浮雕。浮雕洋溢着一股革命时代特有的尖利而浪漫的风情，一个年轻的女人迎风而立，**英姿飒爽** [9]，她肩背一只箩筐，侧转脸，凛然地怒视着东南方向。那只箩筐，是浮雕的一个焦点，吸引了大多数瞻仰者的目光，如果看得仔细，你会发现那箩筐里探出了一个婴孩的脑袋，圆鼓鼓的一个小脑袋，如果看得再仔细一点，你可以看见婴孩的眼睛，甚至可以看清那小脑袋上的一缕细柔的头发。

每个地方都有自己的传奇，邓少香的传奇**扑朔迷离** [10] [A, C]。关于她的身世，一个最流行的说法是其父在凤凰镇开棺材铺，她是家中唯一的女孩子，所以人称棺材小姐。棺材小姐邓少香是如何走上革命道路的？说法版本不一。她娘家凤凰镇的人说她从小**嫉恶如仇** [11]，追求进步。镇上别的女孩**嫌贫爱富** [12]，她却是**嫌富爱贫** [13] [D]，自己相貌出众，家境也殷实，偏偏爱上一个在学堂门口卖杨梅的泥腿子

renommée est **universelle** [6], c'est la plus jolie note de musique de l'histoire révolutionnaire du sud du fleuve Bleu. Il se trouve que, précisément, le destin de mon père est lié à son âme défunte. Ku Wenxuan, mon père, a été *jadis* le fils de Deng Shaoxiang. Attention, je dis bien *jadis*, parce que je ne puis m'exprimer autrement : ce terme un peu pédant et abstrait, c'est précisément la clef qui permet de déchiffrer sa vie.

L'histoire glorieuse de Deng Shaoxiang est gravée de façon concise, pour l'édification des masses, sur une stèle de granit placée dans le kiosque à échecs du jardin public du bourg de Youfang, où elle a trouvé la mort. Chaque année, à la Fête des morts, en avril, les enfants de tout le district viennent nettoyer le monument et déposer des offrandes à la martyre, à pied pour ceux qui n'habitent pas loin, en bateau ou en tracteur pour les autres. Au débarcadère, des panneaux installés pour la circonstance leur indiquent la direction du kiosque hexagonal, vers le sud-ouest : balayage de tombe à trois cents mètres, à cent mètres, à trente mètres. Mais ils sont inutiles : à cette période, le haut du kiosque est drapé d'un grand calicot, visible de loin, portant l'inscription COMMÉMORATION SOLENNELLE DE LA MARTYRE RÉVOLUTIONNAIRE DENG SHAOXIANG. La stèle, érigée dans le kiosque même, mesure deux mètres de haut et un de large ; le texte gravé sur la face **n'est guère différent** [7] de ceux qu'on peut lire sur d'autres stèles similaires. Les écoliers doivent l'apprendre **par cœur** [8], pour pouvoir le citer ensuite dans leurs rédactions. Mais c'est le bas-relief sculpté au dos qui leur laisse une impression vraiment forte ; il représente une scène romantique typique de la période révolutionnaire : une jeune femme face au vent, **le port altier et l'allure héroïque** [9], un panier dans le dos, le visage de profil, tournant vers le sud-est un regard implacable. Ce panier, point central de ce bas-relief, attire inmanquablement l'attention des visiteurs. Si vous regardez bien, vous y verrez pointer la tête d'un bébé, petite bosse arrondie. En observant de plus près encore, vous distinguerez ses yeux, et même une touffe de cheveux.

Chaque lieu a ses légendes, mais celle de Deng Shaoxiang est **complexe à souhait** [10]. Selon la version la plus répandue, son père vendait des cercueils dans le bourg de Fenghuang et, comme elle était fille unique, on l'appelait Mademoiselle Cercueil. Comment Mademoiselle Cercueil avait-elle emprunté les sentiers de la révolution ? Il y a plusieurs variantes. D'après les gens de Fenghuang, elle avait toujours, depuis l'enfance, **abhorré le mal et prisé le bien** [11] ; au contraire des autres filles du bourg, elle **préférerait la pauvreté à la richesse** [13]. Bien que d'une beauté peu commune et de famille aisée, elle était tombée amoureuse, envers et contre tout, d'un cul-terreux qui vendait des fruits à la sortie de l'école. Cette leçon correspond à peu près à celle de la propagande, selon laquelle elle aurait quitté Fenghuang par amour, par idéal. Certaines **rumeurs** [14] ont

果农。概括起来，这说法与宣传资料基本保持一致，她出走凤凰镇，是为了爱情，为了理想。而在她婆家九龙坡一带曾经流传过某些**闲言碎语** [14]，内容恰好与娘家的相反，说邓少香与果农私奔到九龙坡很快就后悔了，不甘心天天伺候几颗果树，更不甘心忍受满脑子浆糊的乡下人的奚落和白眼，先是跟男人闹，后来和公婆全家闹，闹得不可收拾，一把火烧了自家的房子，跺跺脚就出去革命了。这说法听上去是**家长里短** [15] 的庸俗，总结起来就有点阴暗了，邓少香是**好高骛远** [16] [T] 才去闹革命的？是放了火才去闹革命的？这别有用心的说法就像一阵阴风刮过，严重玷污了女烈士的光辉形象。有关方面及时在九龙坡乡派了一个工作组，严加追查，将其定性为反革命谣言，开了三次批判会，分别批斗了邓少香当年的小姑子，还有一个地主婆和两个老富农，很快肃清了流毒，后来就连九龙坡的贫农也没人去散布这种谣言了。

无论是娘家凤凰镇，还是婆家九龙坡，邓少香做出那么大的事，是两边的人都不敢想象的，谁想得到呢？战争年代金雀河地区**腥风血雨** [17] [R, T]，为金雀河游击队运送枪支弹药的任务，竟然落在这么一个**弱不禁风** [18] [R] 的小媳妇的肩上。游击队在河两岸**神出鬼没** [19] [A]，邓少香也必须**神出鬼没** [20] [T, R]，她恰好有这样的天赋，也有这个资本。凤凰镇上娘家的棺材铺，是一个**天造地设** [21] [R] 的根据地，死人和殡葬的消息总是最先传到棺材铺，每当运送任务繁重的时候，邓少香会设法回到娘家，把枪支弹药藏在死人的棺材板里，自己乔装成**披麻戴孝** [22] 的哭丧妇，一路哭到荒郊野外的坟地，看着棺材入土，她的任务就完成了，其他的事由游击队员来做。所以，有人说邓少香做出那么**惊天动地** [23] [R] 的事，主要是靠了三件宝，棺材，死人，还有坟地。

那次到油坊镇来，邓少香的任务其实很轻，只要把五枝驳壳枪交给一个绰号“棋王”的地下党员。所以，邓少香有点轻敌了。她没有事先打听油坊镇一带殡葬的消息，也没打听好油坊镇的坟地

toutefois circulé un temps dans la région de sa belle-famille, du côté de la colline aux Neuf Dragons, comme par hasard diamétralement opposées à la version de son village natal. Selon ces dires, elle avait vite regretté d'avoir fugué avec son cul-terreux. Elle n'aimait pas s'occuper du verger et ne supportait plus les railleries et le mépris des rustres incultes qui l'entouraient. Elle avait commencé à se disputer avec son mari, puis avec sa belle-mère, et enfin avec toute la famille, à tel point que cela devint invivable. Pour finir, elle avait mis le feu à la maison et était partie faire la révolution. Cette version-là se résumait à une sombre **histoire de famille** [15]. Deng Shaoxiang avait-elle rejoint la révolution **à cause d'un idéal élevé** [16], ou parce qu'elle avait incendié la ferme? Cette variante, non dénuée d'arrière-pensées, avait soufflé sur la région un vent de mauvais augure et considérablement terni l'image glorieuse de la martyre. Mais les autorités compétentes avaient dépêché sans tarder une mission d'enquête sur la colline des Neuf Dragons, laquelle, après des investigations poussées, déterminait qu'il s'agissait de rumeurs contre-révolutionnaires. Trois sessions de critique publique eurent lieu séparément, la première contre une belle-sœur de Deng Shaoxiang, la seconde contre la femme d'un propriétaire terrien et la troisième contre deux vieux paysans riches, ce qui mit un terme définitif à la propagation de ces funestes médisances. Par la suite, plus personne, y compris parmi les paysans pauvres des Neuf Dragons, ne colporta ce type de racontars.

Dans son village natal comme celui de sa belle-famille, qui aurait cru Deng Shaoxiang capable de si grandes choses? Qui aurait pu croire que, dans la région de la rivière des Moineaux, pendant cette période de guerre, **de fureur et de sang** [17], la tâche de transporter armes et munitions de la guérilla reposerait sur les épaules d'une jeune et **faible** [18] femme? Les combattants **se déplaçaient en permanence** des deux côtés de la rivière, **furtifs** [19], et Deng Shaoxiang devait **suivre leurs mouvements** [20]. Elle était à la fois douée et bien placée pour cela: l'échoppe familiale à Fenghuang fournissait une base **idéale** [21], les informations sur les morts et les funérailles lui parvenaient en primeur, et chaque fois qu'un convoiement était prévu, elle s'arrangeait pour rentrer chez ses parents et cacher armes et munitions dans le cercueil, près du corps. Puis, prenant elle-même l'apparence d'une pleureuse **en se couvrant d'une robe de bure** [22], elle accompagnait la bière jusqu'au cimetière à l'extérieur du bourg. Sa mission prenait fin à la mise en terre, les combattants s'occupaient du reste. L'on disait que si Deng Shaoxiang avait pu faire quelque chose d'aussi **extraordinaire** [23], c'était parce qu'elle avait trois atouts: les cercueils, les morts et les cimetières.

Le jour où elle vint au bourg de Youfang, sa mission était en fait très facile, elle n'avait qu'à remettre cinq pistolets Mauser à un membre clandestin du Parti dont le pseudonyme était le Roi

在什么地方，就确认了接头人和接头的地点。那是唯一的一次，她运枪没有依赖娘家的棺材，只动用了婴孩和箩筐，也许连她自己也没想到，离开了三件宝——棺材、死者和坟地保驾护航，她的油坊镇之行会变成一条不归路。

邓少香把五枝驳壳枪缝在婴孩的襁褓里，背着箩筐，搭乘一条运煤船来到油坊镇码头。在码头上她向人打听棋亭的方位，别人向西边的六角亭指了指，说，那是男人下棋的地方，你个妇道人家去干什么？难道你也会下棋吗？她拍拍背上的箩筐，说，我哪儿会下棋？是孩子他爹在那儿看“棋王”下棋呢，我要去找他。

邓少香背着箩筐进了棋亭，她不知道在棋亭里下棋的两个穿长袍马褂的男子，一个是换了便衣的宪兵队长，看上去**文质彬彬** [24]，貌似“棋王”，另一个面孔白皙，**东张西望** [25] [A]，戴着眼镜，镜片后的眼神非常犀利，也像一个“棋王”。她一时猜不出谁是“棋王”，就对着棋盘说了接头暗号：天要下雨了，该回家收玉米啦。

下棋的两个人，一个下意识地看看棋亭外面的天空，另一个很冷静地打量着邓少香，拿起一只棋子放到对方的棋盘上，说，玉米收过了，该将军了！

暗号对上了，邓少香并没有放下背上的箩筐，她注视着石桌上**乱七八糟** [26]的棋局，突然怀疑他们不会下棋，嘴里敏感地追问了一句，怎么将？

宪兵队长愣了一下，故作镇静地瞥一眼对手，问，你说呢，怎么将？

另一个人斜睨着邓少香，紧张地思考着什么，抽车将、跳马将，炮——炮怎么将？他嘴里**念念有词** [27]，目光下滑，眼神渐渐猥亵起来，突然他狂笑了一声，棺材小姐你很聪明嘛，你知道炮怎么将？炮往你那里将嘛！

邓少香的脸色变了，背着箩筐就往棋亭外面走，边走边说，好，不管你们了，怪我自己不好，你们男人下棋，我一个妇道人家插什么嘴？

她走晚了。对面的茶馆里突然站起来好多茶客，**如临大敌** [28] [A]地往棋亭奔来。邓少香走到棋亭的台阶上，看见那么多男人站在棋亭四周，就站住不

des échecs. Du coup, elle avait un peu sous-estimé l'ennemi. Elle ne s'était pas renseignée au préalable sur les nouvelles funéraires du bourg de Youfang ni sur l'emplacement exact du cimetière, elle s'était contentée de s'assurer du contact et du point de rendez-vous. Ce fut l'unique fois où elle transporta des armes sans les cacher dans un cercueil, elle s'était juste munie d'un couffin contenant un bébé. Sans doute n'avait-elle pas imaginé qu'en se privant de la protection de ses trois atouts (le cercueil, le mort et le cimetière), son voyage vers le bourg de Youfang serait sans retour.

Elle dissimula les pistolets dans les langes du bébé, chargea le panier sur son dos et prit une péniche à charbon à destination de Youfang. Au débarcadère, elle se renseigna sur la direction du kiosque à échecs : on lui indiqua le pavillon hexagonal, à l'ouest, en ajoutant que c'était l'endroit où les hommes jouaient aux échecs, et que les femmes n'avaient rien à y faire. D'ailleurs, savait-elle jouer ?

« Moi ? Non, avait-elle répondu, tapant de la main le panier dans son dos. Je ne joue pas. Je viens chercher le père du petit, qui est venu voir le Roi des échecs. »

Son panier dans le dos, elle entra dans le kiosque. Deux hommes, vêtus de la longue robe chinoise traditionnelle et d'une jaquette à col montant, disputaient une partie, mais elle ignorait lequel était son contact. L'un, en réalité un commandant de gendarmerie en civil, **très distingué** [24], pouvait fort bien passer pour un roi des échecs ; l'autre, le visage pâle, le regard pénétrant derrière ses lunettes, **balayant sans cesse la scène des yeux** [25], avait tout autant l'air d'un champion. Incapable de deviner lequel était le bon, elle prononça le mot de passe : « Il va pleuvoir, il est temps de rentrer le maïs. »

L'une des joueurs leva machinalement les yeux vers le ciel, l'autre la toisa, imperturbable, puis déplaça un pion sur l'échiquier et dit : « Le maïs est rentré, échec au roi ! »

C'était la bonne réponse, mais Deng Shaoxiang ne déposa pourtant pas son panier au sol. Elle regarda l'échiquier, les pions **en désordre** [26], et se demanda soudain s'ils savaient jouer. Méfiante, elle lui posa une question : « Comment ça, échec au roi ? »

Le commandant de gendarmerie, pris de court, se tourna calmement vers son adversaire et demanda : « C'est vrai, comment ça, échec au roi ? »

L'autre regardait Deng Shaoxiang du coin de l'œil. Il réfléchit quelques instants et **marmonna** [27] : « Je prends le char, je saute le cavalier, et avec le canon... comment le canon met-il en échec ? » Ses yeux glissèrent vers sa poitrine, son regard se fit salace, et il éclata de rire : « Mademoiselle Cercueil, toi qui es si fûtée, tu sais comment le canon fait échec ? Il est braqué sur toi ! »

Deng Shaoxiang blêmit et se dirigea vers la sortie, panier au dos, en disant : « Bon, je vous

动了，她说，真没出息，你们这么多男人来对付我一个女人，也不嫌丢人？邓少香的冷静令人惊讶，而她爱美的天性差点让她当场牺牲。宪兵们看她把手往蓝布褂子里伸，都紧张地掏出了枪，不许动，不许动！结果发现邓少香从怀里掏出一个粉色的胭脂盒，她打开盒子，盒子盖上嵌着一面小镜子，她竖起那面小镜子照着四周的人群，一个明亮刺眼的光斑在宪兵们的脸上跳跃，宪兵们纷纷躲避着那个光斑，不许照，不许照，放下镜子！有人慌张地冲上去，用刺刀顶住了她的身体。邓少香这才把镜子对准了自己，手指刮着胭脂，朝脸上扑脂粉。都是胆小鬼，一面小镜子，把你们吓成这样！她一边仔细地扑着粉，一边喷着嘴说，可惜呀可惜，才买了这么好的胭脂盒，都没机会用，也就能用这一次了。

宪兵队长不允许她扑粉，派人上去夺下了她的胭脂盒，邓少香又指着箩筐说筐里有一把木梳，让宪兵递给她，说不让扑粉就不扑了，她还要梳头发。宪兵队长不允许她梳头发，骂骂咧咧地说，你个十三点臭婆娘，死到临头还臭美，打扮得那么好有什么用？你要去阴间相亲吗？

两个宪兵过去拖着那只箩筐跑，箩筐里的婴孩这时候第一次啼哭起来，那婴孩的哭声很奇怪，气息微弱而有节制，听起来像一头小羊的叫声。邓少香**如梦初醒** [29] [T]，她追着箩筐跑，嘴里说，等等，我的孩子在筐里呢，你们等等呀，别吓着我的孩子。她拼命地撞开宪兵们的腿和胳膊，俯下身去在婴孩的小脸上亲了一口，婴孩的啼哭应声停止，她还要亲第二口，一个宪兵一把揪住她的头发，另一个宪兵反架着她的胳膊，把她推到了棋亭里。

邓少香面无惧色，她知道这一次**在劫难逃** [30] [R]，对于**劫难**的细节，她却并不清楚。为什么要到棋亭里来？她问宪兵队长，这是男人下棋的地方嘛，你们要让我在这里示众吗？

示众你还挑地方？轮不到你挑。宪兵队长说，算你聪明，还知道要示众。我们是要拿你示众，拿你的人头示众。

不是先要审问的吗？你们审也不审就

laisse tranquilles ! C'est ma faute, les échecs sont un jeu d'hommes, de quoi une femme comme moi se mêle-t-elle ? »

Il était trop tard. De nombreux clients assis à la terrasse de la maison de thé d'en face se levèrent soudain et se ruèrent sur le kiosque, **comme à l'assaut d'un bastion ennemi** [28]. Deng Shaoxiang, se voyant encerclée par tous ces hommes, s'immobilisa sur les marches et lança : « Incapables ! Tant d'hommes face à une femme seule ! Vous n'avez pas honte ? » Son calme les surprit, mais le souci qu'elle avait de sa beauté faillit lui coûter la vie sur-le-champ. Elle fit le geste de prendre quelque chose dans sa veste bleue, et les gendarmes dégainèrent leurs armes nerveusement : « Défense de bouger ! Défense de bouger ! » Elle exhuma un petit poudrier rose, qu'elle ouvrit et, jouant des reflets du soleil avec le miroir du couvercle, elle éblouit ses adversaires, semant la confusion dans leurs rangs. Ils tentèrent d'esquiver les rayons : « Arrête ! Pose ce miroir ! » L'un d'eux se précipita sur elle et l'immobilisa avec sa baïonnette. Alors seulement elle tourna la glace vers elle et commença à se poudrer le nez. « Bande de froussards, vous avez peur d'un tout petit miroir ! » Elle continua à se poudrer soigneusement : « Quel dommage, un poudrier tout neuf, je n'aurai pas d'autre occasion de m'en servir », soupira-t-elle, un regret dans la voix.

Le commandant de gendarmerie ne se laissa pas faire, il ordonna à un homme de lui prendre le poudrier des mains. Deng Shaoxiang montra alors son panier du doigt et demanda que le gendarme lui donne son peigne : « Vous ne voulez pas me laisser me poudrer, tant pis, mais il faut quand même que je me coiffe », dit-elle. Le commandant refusa et grommela : « Pauvre folle, tu vas mourir et tu fais la mijaurée ? À quoi bon te faire belle ? Tu espères trouver ton fiancé en enfer ? »

Deux gendarmes s'avancèrent et s'emparèrent du panier. À ce moment-là le bébé se mit à pleurer, pour la première fois, d'une voix bizarre, à la fois faible et retenue, comme le bêlement d'un agneau. Deng Shaoxiang **se ressaisit** [29] et courut derrière eux : « Attendez, mon enfant est dans le panier, attendez, vous allez lui faire peur. » Elle les écarta au péril de sa vie, se pencha sur le berceau et embrassa le bébé, qui s'arrêta de pleurer. Elle voulut lui donner un second baiser, puis un gendarme la tira par les cheveux, un autre lui tordit le bras dans le dos, et ils la poussèrent dans le kiosque.

Livide, elle savait qu'elle **ne s'en tirerait pas** [30], mais elle ignorait comment ils allaient procéder. Pourquoi la ramenaient-ils dans le kiosque ? Elle interrogea le commandant : « C'est un endroit où les hommes jouent aux échecs, vous voulez m'exhiber ici ?

— Tu voudrais choisir l'endroit ? Et puis quoi encore ? Tu n'es pas bête, tu as compris. Eh bien oui, on va te montrer en exemple.

— Vous n'allez pas m'interroger d'abord ? Vous allez me fusiller sans même me juger ? Vous

枪毙我？吓唬人嘛，我才不信。

审你？那多浪费时间，棺材小姐我告诉你，你还没有那个资格呢。宪兵队长阴险地盯着邓少香的眼睛，说，今天你是送死来了，抓住棺材小姐**格杀勿论** [31] [E]，这是上面的命令。你念过书喝过墨水，什么叫**格杀勿论** [32] [R]，你不会不知道吧？

一个宪兵紧紧地揪着邓少香的头发，防止她反抗。她的脸被迫地仰起，脸颊上闪烁出一片奇异的红晕，过了一会儿，她倔强地转过脸来，将目光投向远处箩筐里的婴孩。不行，要吓着孩子的！她突然尖声叫起来，你们要枪毙我，先派人把孩子送走，送到马桥镇的育婴堂去，送走我的孩子，你们再来枪毙我！

嘿，你把我们当你家佣人使唤呢？宪兵队长冷笑起来，送孩子到马桥镇去？你还跟我们谈条件？你想死个清爽？死个痛快？你以为我们要枪毙你？枪毙你这个棺材小姐，太便宜你了！他说着朝棋亭外面使个眼色，拍了拍手，有人拿着个晒衣服的杈杆跑过来，朝棋亭的梁上捅了一下，横梁上灰尘四起，掉下来一截麻绳，绳头上一个绳圈已经提前套好了，不大不小，正好容纳一个女人的头颅，见此景象，宪兵们先是一片惊呼，紧接着都鼓起掌来，对这个独特的仪式表示赞赏。

邓少香惊愕地仰望着棋亭的横梁，秋风吹动垂落的绳套，绳套左右摆动着，就像索命的钟摆。只是一瞬间的恐惧，她很快就平静下来了。不是枪毙，是绞死我呀？她说，绞就绞吧，反正怎样都是死，我就求你们一件事，你们千万别让我的舌头吐出来，丑死了。她的要求让宪兵们很犯难，有个宪兵冷酷地叫起来，绞死鬼都要吐舌头，不吐舌头叫什么绞死鬼？还有个宪兵对着邓少香举起了那根杈杆，说，我答应你，这儿不是有个杈杆么，要是你舌头吐出来了，我负责把你的舌头捅回去！人群里有人发出了哄笑，邓少香看看杈杆，看看那几个哄笑的人，她的嘴边掠过一丝自嘲的微笑，算了，算了，跟你们这些敌人，有什么好说的？她仰着脸朝绳套下走，边走边说，死了还计较什么呢，再美再

dites ça pour me faire peur, je n'y crois pas.

— Te juger ? Nous n'avons pas de temps à perdre, Mademoiselle Cercueil, tu ne mérites pas un procès. » Le commandant de gendarmerie la regarda froidement dans les yeux et dit : « Aujourd'hui, c'est toi qui as apporté la mort. Mes ordres sont formels : Si vous attrapez Mademoiselle Cercueil, vous l'**exécutez sur-le-champ, en toute impunité** [31]. Tu as appris à lire à écrire, tu sais ce que cela veut dire, bien sûr ? »

Un gendarme lui tira la tête en arrière par les cheveux, empêchant toute résistance. Une étrange lueur rouge enflamma les joues de la jeune femme. Après un moment, elle se tourna résolument vers le panier : « Non, ça ne peut pas se passer comme ça, vous allez faire peur au petit ! » Elle se mit à hurler : « Si vous voulez me fusiller, emmenez d'abord le petit ! Emmenez-le à l'orphelinat à Maqiao, vous reviendrez me fusiller après ! »

— Dis donc, tu nous prends pour tes domestiques ? ricana le commandant. Tu nous donnes des ordres, tu veux qu'on emmène ton enfant à Maqiao ? Tu veux peut-être poser des conditions ? Tu veux une belle mort, propre et nette ? Tu crois qu'on va te fusiller ? Mademoiselle Cercueil ne s'en tirera pas à si bon compte ! »

Il lança un regard vers l'extérieur du kiosque et frappa dans ses mains. Un soldat s'approcha avec une tige de bambou dont on se sert pour étendre le linge et donna de la pointe un coup sous la poutre transversale du kiosque, ce que souleva un nuage de poussière. Il en tomba une corde munie d'un nœud coulant, juste à la bonne dimension, parfait pour un cou de jeune femme. Les gendarmes alentour poussèrent un cri de surprise et applaudirent à la cérémonie exceptionnelle à laquelle ils allaient assister.

Glacée de peur, Deng Shaoxiang regarda la poutre puis le nœud coulant, qui oscillait dans la brise d'automne tel le balancier d'une horloge mortuaire. La frayeur passée, elle se calma. « Vous ne me fusillez pas, vous allez me pendre... Eh bien, pendez-moi, mourir pour mourir... Je ne vous demande qu'une chose : surtout ne laissez pas ma langue sortir, je serais affreuse ! » Cette requête plongea les gendarmes dans l'embarras. L'un d'eux fit remarquer froidement : « Les pendus ont tous la langue qui sort, sinon ce ne sont pas des pendus. » Un autre lui montra la tige et dit : « D'accord, je te promets que je la repousserai dedans avec ça ! » Tous les autres éclatèrent de rire. Deng Shaoxiang regarda la tige, puis les rieurs. Un sourire de dérision effleura ses lèvres : « Tant pis, on ne peut pas causer avec des ennemis comme vous. » Elle se dirigea vers le nœud coulant. « Si faut mourir, pas la peine de discuter, belle ou laide, qu'est-ce que cela peut faire ? »

Après le supplice de l'héroïne, les gendarmes avaient emporté les pistolets, naturellement, mais le bébé était encore dans le panier. Par quel mystère ? Quel gendarme l'y avait remis ? Qui l'avait emmené du kiosque jusqu'au bord de la rivière ? Nul ne le savait. C'était sûrement quelqu'un qui,

丑，都无所谓了。

邓少香牺牲后，五枝驳壳枪自然被取走了，婴孩却还在箩筐里，这是一个谜，不知道是哪个宪兵把婴孩又抱进了箩筐，更不知道是什么人把箩筐从棋亭搬到了河边，一定是听说河上的船民喜欢捡别人遗弃的男婴，那个人把箩筐连同孩子放到了河边码头的台阶上，船没来，拾孩子的船民也没来，是水来了，夜里河上涨起一大片晚潮，冲走了箩筐。

一只漂流的箩筐延续了邓少香的传奇，**随波逐流** [33] [R, C]，顺河而下，有人在河边追逐过那只八成新的箩筐，发现一堆茂密的水草像一个勤劳的纤夫，牵引着箩筐，在水上走走停停，停了又走，看上去躲躲闪闪，行踪诡秘，似乎对岸边的打捞者充满了戒心。最后，箩筐漂到河下游马桥镇附近，终于走累了，钻到渔民封老四的渔网里去，打了几个转转就不动了，封老四好奇地打捞起那只神奇的箩筐，发现箩筐里端坐着一个男婴，婴孩面如仙子，赤裸的身体披挂着几丛水草，黄色的皮肤上沾满了晶莹的水珠，封老四把婴孩抱起来，听见婴孩的身下发出泼刺刺的水声，他低头一看，在箩筐的底部，一条大鲤鱼用闪亮的脊背顶开了一堆水葫芦，跳起来，跳到河里不见了。

我父亲就是那个怀抱水草坐在鲤鱼背上的婴孩。从金雀河里打捞起箩筐的渔民封老四，解放后活了很多年，是他在马桥镇的孤儿院指认了我父亲。事隔多年，他无法从面孔上辨认那个神奇的婴孩，辨认的依据是男孩们屁股上的胎记。当时孤儿院有七个年龄相仿的男孩，育婴员把他们带到太阳地里，让他们都扒下裤子，撅着屁股，以便封老四明眼察看。封老四怀着高度的责任感，在男孩们的屁股前走来走去，他先淘汰了四个无关的屁股，留下三个，仔细地鉴别那三个小屁股上的青色胎记，他的手始终卖着关子，高举不落，举得周围的旁观者都紧张起来，育婴员从各自的感情出发，**七嘴八舌** [34] [C]地叫起来，左边，右边！拍左边的！拍右边的！最后封老四的手终于落下来，啪地一声，不是左边的，也不是右边的，他

ayant entendu dire que les bateliers recueillaient volontiers les bébés de sexe masculin abandonnés, était allé le déposer sur les marches de l'embarcadère. Hélas, aucun bateau ne vint, aucun batelier ne recueillit l'enfant, ce fut la rivière qui vint : cette nuit-là, l'eau monta et les flots emportèrent le panier.

C'est ce panier à la dérive sur la rivière des Moineaux qui devait perpétuer la légende de Deng Shaoxiang. Ceux qui, sur la berge, essayèrent de rattraper ce panier encore en bon état aperçurent un entrelacs d'algues, telle une corde de halage, qui semblait le tirer ; il s'avancait et s'arrêtait par intermittence, insaisissable, comme s'il se défiait de ceux qui voulaient le repêcher. Finalement, vers les environs du bourg de Maqiao, apparemment fatigué de voguer, il se prit dans les filets du pêcheur Feng le Quatrième, dans lesquels il fit quelques petits tours sur lui-même avant de s'immobiliser. Curieux, le vieux Feng repêcha ce mystérieux panier et découvrit un bébé au visage d'ange, dignement assis, le corps nu revêtu d'algues, la peau mate perlée de gouttes d'eau. Lorsqu'il le prit dans ses bras, il entendit un clapotis au fond du panier et eut juste le temps d'apercevoir le dos luisant d'une grande carpe, qui se dégagea en frétilant du lit de jacinthes d'eau qui en tapissait le fond, bondit et disparut dans la rivière.

Ce bébé à califourchon sur le dos d'une carpe, emmaillotté d'algues, c'était mon père. Le vieux Feng vécut de nombreuses années après la Libération, et c'est lui qui l'identifia à l'orphelinat de Maqiao. L'affaire remontait à si longtemps qu'il ne pouvait plus reconnaître le mystérieux enfant à son visage, il ne pouvait l'identifier que grâce à une tache de naissance sur les fesses. Il y avait alors à l'orphelinat sept garçons du même âge. Le personnel les emmena au soleil, leur fit baisser le pantalon et exposer leurs derrières, afin que le vieux Feng les examine. Conscient de sa lourde responsabilité, le pêcheur passa en revue la rangée de postérieurs et en écarta d'emblée quatre. Il scruta avec soin les différences entre les fesses des trois autres, la main en l'air, faisant durer le suspense parmi le public. Le personnel, tout excité, **donnait son avis** [34] : « Celui de gauche ! » « Celui de droite ! » En fin de compte, la main du vieux Feng s'abattit non sur celui de gauche, ni sur celui de droite, mais sur celui du milieu, le plus petit, le plus malingre et le plus foncé. Il déclara : C'est celle-là ! C'est la marque qui ressemble le plus à un poisson ! C'est lui, je suis sûr que c'est lui ! »

Les agents de l'orphelinat laissèrent échapper un soupir de déception. Le derrière que le vieux Feng venait de frapper était celui de mon père. La claque avait scellé l'affaire. Dès lors, tout le monde sut que le petit Xuan, le gamin le plus crasseux et le plus casse-pied de l'orphelinat de Maqiao, n'était en réalité autre que le fils de la martyre Deng Shaoxiang.

<p>拍了中间一只小屁股，那是最小最瘦也最黑的屁股。封老四说，是这个，胎记最像一条鱼，就是他，一定是他！</p> <p>育婴员们发出一片失望的嘘声。封老四拍的是我父亲的屁股。一拍定音。从此人们都知道了，马桥镇孤儿院里最脏最讨人嫌的男孩小轩，其实是烈士邓少香的儿子。</p>			
[1] : Compl. phrase [2] : Compl. énonciation [3] : Déterm. du nom [4] : Prédicat [5] : Prédicat [6] : Déterm. du nom [7] : Prédicat [8] : Compl. verbe [9] : Prédicat second	[10] : Prédicat [11] : Prédicat [12] : Prédicat [13] : Prédicat [14] : Sujet [15] : Déterm. du nom [16] : Prédicat focalisé [17] : Prédicat [18] : Déterm. du nom	[19] : Prédicat [20] : Objet de V modal [21] : Déterm. du nom [22] : Déterm. du nom [23] : Déterm. du nom [24] : Prédicat second [25] : Prédicat second [26] : Déterm. du nom	[27] : Prédicat [28] : Compl. phrase [29] : Prédicat [30] : Objet direct [31] : Prédicat [32] : Objet (métaling.) [33] : Prédicat second [34] : Compl. phrase

Le *chengyu* [1] 一年四季 {UNE-ANNÉE-QUATRE-SAISONS} met en avant la répétitivité de la vie de marinier, existence monotone dont le narrateur Ku Dongliang tentera de s'extraire au fil du récit. Sa construction limpide ne présente ni trope ni jeu de mots ni référence extratextuelle particulière ; le registre de langue est neutre. La traduction « à longueur d'année », ne modifiant en rien la pluralité des voix et ne biaisant en aucun cas les interprétations, ne produit aucun effet significatif.

Il en est de même pour le phrasème [2] 众所周知 {FOULE-Ø-TOUS-SAVOIR}, où la traduction « comme chacun sait », tout aussi idiomatique qu'en chinois, rend parfaitement le jeu narratif — l'inclusion du lecteur dans une communauté discursive — que met en place Su Tong dès l'abord. La seule différence réside dans le fait que la position topique en chinois est remplacée en français par une incise entre sujet et prédicat ; ce changement est toutefois tempéré par l'isolement emphatique entre virgules de la formule.

Des modifications apparaissent dès le *chengyu* [3] 瘦骨嶙峋. Si la traduction « squelettique » répond bien à la signification de la séquence quadrisyllabique originelle « *maigre à tel point que les os deviennent saillants* », on y observe pourtant à la fois des effets de réduction et de contraction. Ces impacts sont tous les deux liés au morphème 嶙峋 : cette suite rare peut en effet également qualifier un paysage accidenté. Le corps efflanqué et bossueux de Ku Wenxuan apparaît dès lors presque minéralisé. Puisque la vie de cet homme est tributaire d'une stèle commémorative — celle de la martyre Deng Shaoxiang, qu'il croit être sa mère — et qu'*in fine* il se suicidera en se jetant dans la rivière lesté par cette stèle, il serait tentant de voir dans le *chengyu* [3] une prémonition de ce lien fusionnel entre le secrétaire déchu et sa génitrice statufiée ; interprétation que

« squelettique » ne permet pas de tirer, d'où le constat de contraction. La rareté et le caractère formel du morphème ne se retrouvent pas non plus dans la traduction, ce qui explique notre diagnostic de réduction.

L'expression [4] 笨嘴拙舌 {STUPIDE-BOUCHE-MALADROIT-LANGUE}, rendue par la locution verbale « s'exprimer mal », subit une modulation et une particularisation, car l'on semble passer, dans le passage du chinois au français, d'un trait de personnalité général — manquer d'éloquence — à un événement contingent — le fait de ne pas pouvoir exprimer clairement ce que l'on souhaite dire *en ce moment précis*. Il y a donc en l'espèce un cas de transformation, car le portrait que le narrateur se fait de lui-même s'en trouve modifié.

La traduction « remonter à la source » de la séquence [5] 追根溯源, quant à elle, ne manifeste aucun effet. De fait, l'un des tropes contenus par le *chengyu*, qui signifie littéralement {POURSUIVRE-RACINE-REMONTER-SOURCE}, est repris intégralement, de même que — et surtout — l'isotopie essentielle de la rivière qui, comme le récit de la vie de Ku Wenxuan, doit être remontée à contrecourant pour en découvrir la source. Cette symbiose entre le parcours initiatique du héros et l'environnement dans lequel il évolue est d'autant mieux mise en exergue qu'elle est annoncée par une expression idiomatique, contrainte qu'a respectée le traducteur.

En rendant l'épithète [6] 家喻户晓, décomposable en {MAISON-CONNAITRE-FOYER-SAVOIR}, par l'attribut « universel », la version française opère quelques infléchissements. Elle produit en effet à la fois une accrétion et une expansion, car elle en dit plus que l'original (le chinois se borne à affirmer que « tout le monde était au courant » de l'histoire de Deng Shaoxiang) par le biais d'un terme excessivement marqué. On pourrait également arguer qu'il y ait aussi une réduction du fait de la non-répétition de 名字 *nom*, mais ce changement ne concerne pas directement l'emploi du *chengyu*.

Si la traduction de la séquence [7] compositionnelle 大同小异 {GRAND-SIMILAIRE-PETIT-DIFFÉRENT} par « guère différent » ne pose aucun problème particulier, celle du phrasème [8] 滚瓜烂熟 trahit une certaine réduction. Le chinois, en comparant la récitation « par cœur » à « *une courge mure qui boule* », introduit une métaphore qui disparaît totalement dans le français.

Le rendu quasi littéral du *chengyu* [9] 英姿飒爽 en « port altier et allure héroïque », quant à lui, ne produit aucun effet perceptible.

Le *chengyu* [10] 扑朔迷离, qui signifie aujourd'hui « *compliqué et embrouillé* » tire son origine de l'ultime strophe de 《木兰诗》 *La Ballade de Mulan*, chanson populaire

des IV^e-V^e siècles : “雄兔脚扑朔，雌兔眼迷离，雙兔傍地走，安能辨我是雄雌？” « Sire Lapin bondissant nez au vent, Dame Lapine au regard éperdu, Deux lapins côte à côte ventre à terre : Va savoir, mon ami, quel est mâle, quelle femelle ? »⁹⁵ La traduction ne faisant aucune référence à la légende de la femme soldat Mulan (à laquelle celle de l'héroïne révolutionnaire Deng Shaoxiang serait comparée?), il y a contraction des interprétations possibles. L'adjonction de la locution adverbiale « à souhait » octroie en outre une connotation ironique absente de l'original, ce qui crée un effet d'accrétion.

Les phrasèmes quadrisyllabiques [11] 嫉恶如仇, [12] 嫌贫爱富 et [13] 嫌富爱贫, se rapprochant par le sens et la forme, doivent être traités ensemble. Aucune de ces trois séquences, qui signifient littéralement, de manière respective, {HAÏR-MAL-COMME-ENNEMI}, {DÉTESTER-PAUVRE-AIMER-RICHE} et {DÉTESTER-RICHE-AIMER-PAUVRE}, n'est rendue strictement ; le *chengyu* [12] est tout bonnement passé à la trappe (implicité dans la locution prépositive *au contraire de...*), le [11] est traduit selon la structure initiale des deux autres en éludant toute comparaison (« abhorrer le mal et priser le bien »), tandis que le [13] lui-même abandonne son schéma originel (« préférer la pauvreté à la richesse »). La suppression du [12] s'accompagne de la disparition du jeu de mots et du défigement créés par le [13] (intersion des deux morphèmes clés 富 et 贫). Tous ces éléments concourent à générer une déformation dans le schéma polyphonique dessiné par les *chengyu*.

En comparaison, la traduction respective des phrasèmes [14] 闲言碎语 {OISIF-PAROLE-FRAGMENT-MOT} et [15] 家长里短 {MAISON-LONG-INTÉRIEUR-COURT} par « rumeurs » et « histoire de famille », malgré une réorganisation syntaxique inévitable, ne produit aucun effet notable en matière de voix ou de chemins interprétatifs.

Quant au *chengyu* [16] 好高骛远, dont le sens compositionnel signifie {AIMER-HAUT-SE RUER-LOIN}, il recèle ordinairement une connotation péjorative, en sous-entendant que le but poursuivi est trop ambitieux ; comme « à cause d'un idéal élevé » implique au contraire un jugement positif, il y a donc transformation dans la caractérisation de Deng Shaoxiang.

La région de la rivière des Moineaux pendant la guerre civile des années 1940 est qualifiée en chinois de 腥风血雨 {FÉTIDE-VENT-SANG-PLUIE}, formule qui dénote le climat violent et destructeur du conflit. Le traducteur français, en choisissant d'occulter l'image (en retenant toutefois le sang) avec la séquence « [de] fureur et [de] sang », atténue à notre sens quelque peu la vivacité de la description. De plus, ce n'est plus la

⁹⁵ Cette traduction est extraite du site de Bertrand Goujard, qui rassemble une anthologie de la poésie chinoise tardive (<http://www.ventdusoir-poesie.fr>, consulté en novembre 2015).

région de la rivière qui est déterminée ainsi, mais la « période » de la guerre. Ces éléments trahissent les effets de réduction et de transformation engendrés par la traduction du *chengyu* [17].

La future martyre, de son côté, est particularisée à l'aide de la séquence [18] 弱不禁风, c'est-à-dire « *de constitution si fragile qu'on ne résisterait pas à un coup de vent* ». Autant dire que « faible » n'est pas assez marqué pour décrire justement la menue Deng Shaoxiang, d'où notre constat de réduction.

Les phrasèmes [19] et [20] 神出鬼没 {ESPRIT-SORTIR-FANTÔME-DISPARAÎTRE} renvoient à une stratégie guerrière consistant à se déplacer furtivement. Si la première traduction « se déplacer en permanence, furtif » rend correctement ce sens, si ce n'est avec une légère explicitation — et donc une accréation —, la seconde supprime la répétition et rompt le parallélisme entre la guérilla et Deng Shaoxiang. Si l'on compte aussi le changement de sens occasionné par « suivre leurs mouvements », on ne peut conclure qu'à des effets de réduction et de transformation.

En poursuivant avec le *chengyu* [21] 天造地设 {CIEL-CRÉER-TERRE-FORMER}, on s'aperçoit que l'adjectif français « idéal » échoue à traduire l'hyperbole presque cosmogonique présente en chinois, ce qui nous incite à y voir un effet de réduction.

Avec l'expression « se couvrir d'une robe de bure » comme version semi-calquée de la séquence [22] 披麻戴孝 {DRAPER-CHANVRE-PORTER-DEUIL}, le traducteur laisse implicite la notion de deuil, déjà manifestée par la référence à une pleureuse ; nous estimons cependant que cette manœuvre ne nuit ni à la pluralité des voix ni à la variété des chemins interprétatifs.

Quant à l'expression [23] 惊天动地, tout comme pour le [21], le qualificatif « extraordinaire » ne réussit pas à véhiculer la grandiloquence du *chengyu* original, qui signifie littéralement « *stupéfier le ciel et ébranler la terre* », d'où notre diagnostic de réduction.

En rendant le phrasème [24] 文质彬彬 {URBANITÉ-CARACTÈRE-IDÉOPHONÉ^{x2}} par « très distingué », la version française, à notre sens, transpose justement l'apparence du personnage décrit (un terme de registre plus élevé aurait pu être plus approprié, mais la présente solution suffit pour caractériser une figure mineure du récit).

À l'inverse, la traduction « balayer sans cesse la scène des yeux » pour exprimer le *chengyu* [25] 东张西望 « *étendre son regard à gauche et scruter à droite* » paraît légèrement plus prononcée que le chinois, ce qui nous amène à y percevoir un effet d'accréation.

L'unité [26] 乱七八糟 {DÉSORDRE-SEPT-HUIT-ABIMÉ} est une séquence figée quadrisyllabique à structure partiellement opaque qui apparaît très couramment dans le discours informel ou oral. Dès lors, « en désordre » paraît un bon compromis dépourvu de tout effet collatéral.

Il en est de même pour l'item [27] 念念有词 « *marmonner comme si l'on psalmodiait* » : si la connotation religieuse est retranchée en français (ouvrant la voie à une expansion des sens possibles), le micropassage dans lequel s'insère le *chengyu* est trop anecdotique pour qu'une telle simplification ait des répercussions significatives.

L'occurrence [28] 如临大敌 {COMME-APPROCHER-GRAND-ENNEMI} est traduite sous la forme d'un calque aménagé « comme à l'assaut d'un bastion ennemi ». Vu le contexte guerrier dans lequel se déroule le mythe de Deng Shaoxiang, ce choix est le bienvenu, même s'il s'accompagne d'une légère accréation puisqu'il renforce la comparaison par des termes marqués absents du chinois.

La situation est différente avec le *chengyu* [29] 如梦初醒, qui signifie littéralement « *comme se réveiller d'un rêve* ». Selon nous, cette séquence symbolise le moment teinté d'une certaine ironie où Deng Shaoxiang vacille pour la première fois entre sa destinée de martyr et sa figure de mère aimante (après le « rêve » révolutionnaire, elle revient soudainement à la réalité de sa condition). Le verbe « se ressaisir » n'exprime absolument pas la terreur de cet entredeux, mais implique plutôt que Deng Shaoxiang retrouve son sang-froid. Sans aller jusqu'à dire qu'il y a là contresens, nous considérons donc que la traduction opère au moins une transformation des chemins interprétatifs.

Le sort funeste de l'héroïne se manifeste plus loin dans l'item [30] 在劫难逃 {SE TROUVER-CALAMITÉ-DIFFICILE-FUIR}. Ici, nous pensons que l'emploi de la construction pronominale figée « s'en tirer » abaisse quelque peu le registre de langue ; si l'on constate également que la répétition de 劫难 n'est pas transposée en français, on conclura à un effet de réduction.

Les séquences [31] et [32] 格杀勿论, qui font référence à une exécution indistincte sans poursuite judiciaire préalable, portent en eux une notion d'arbitraire et d'iniquité. Toutefois, en sélectionnant comme équivalent « exécuter sur-le-champ, en toute impunité », le traducteur insiste sur le fait que les assassins de Deng Shaoxiang ne recevront aucune sanction pour leur crime. Bien que ce soit vrai, il y a explicitation d'un sens pas nécessairement contenu dans l'original, ce qui nous incite à avancer l'expansion des interprétations. Dans le même temps, la répétition du *chengyu* est atténuée en français par son remplacement par le pronom anaphorique « cela », substitution qui produit un effet de réduction.

En recourant au phrasème [33] 随波逐流, Su Tong réussit habilement à véhiculer deux connotations primordiales. En premier lieu, cette expression résonne avec les autres formules 漂流 et 顺河而下, qui veulent toutes dire « *flotter au gré des flots, être à la dérive, se laisser porter par le courant* ». De la sorte, il insiste lourdement sur la thématique fluviale et sur l'importance de la rivière comme partie intégrante de l'errance initiatique des protagonistes. D'autre part, cette accumulation périsologique amène inévitablement le lecteur à comparer le fils de Deng Shaoxiang à la figure biblique de Moïse sauvé des eaux. Or la traduction condense la suite synonymique par la seule locution « à la dérive ». Il apparaît clairement qu'une telle option ne peut causer que des effets de réduction polyphonique et de contraction interprétative.

Le dernier *chengyu* de ce passage, la séquence [34] 七嘴八舌 {SEPT-BOUCHE-HUIT-LANGUE}, évoque le brouhaha et la cacophonie. Si « donner son avis » est effectivement l'un des sens de ce phrasème, il limite également les interprétations potentielles. On jugera donc que la traduction occasionne une contraction.

<p style="text-align: center;">〈儿子〉—2</p> <p>我父亲曾经是邓少香烈士的儿子。</p> <p>一块革命烈属的红牌子在我家门上挂了很多年,证明着我们一家光荣的血缘和显赫的门第。但是天有不测风云,有一年夏天从地区派来了一个神秘的工作组,从夏天工作到秋天,我父亲的命运被他们一天一天地改写。这个工作组来头不小,他们此行的任务秘而不宣 [35],油坊镇的领导班子只能配合,不能参与。四个工作组人员轮流与我父亲促膝谈心 [36],谈的都是邓少香烈士光辉的一生,还有他作为烈士之子的过去和历史,父亲不敢探听虚实 [37],他想入非非 [38]地揣测过他们的任务——考察干部,提拔干部,树标兵,立典型,抓特务,揪阶级敌人,他都想到了,独独没有猜到这其实是一个烈士遗孤鉴定小组。</p> <p>他们驻扎在油坊镇,征用了水上巡逻队的一艘汽艇,来往于金雀河两岸的城镇乡村,其行踪有时公开有时保密。到了八月,工作组开始顶着炎夏酷暑访问河两岸的古稀老人,详细调查封老四尘封的个人履历。对于这个死去多年的人,老人们普遍残存了一个共同的记忆,他们向工作组反映,封老四年轻时</p>	<p style="text-align: center;">« L'enfant » — II</p> <p>Voilà comment mon père fut, jadis, le fils de la martyre Deng Shaoxiang.</p> <p>Pendant de longues années, une plaque rouge FAMILLE DE MARTYR DE LA RÉVOLUTION resta accrochée à la porte de notre maison, attestant de notre glorieuse lignée et l'illustre statut de notre famille. Mais les voies du Ciel sont insondables. Un été, le district dépêcha une mystérieuse équipe de travail qui, jusqu'à l'automne, s'attela à récrire jour après jour le destin de mon père. Elle avait manifestement d'importants appuis, et sa mission était confidentielle [35] : les dirigeants de Youfang pouvaient collaborer mais en aucun cas participer à ses travaux. Les quatre membres de cette équipe s'entretinrent à tour de rôle en tête à tête [36] avec mon père, abordant la vie de la glorieuse martyre Deng Shaoxiang, mais également son passé et son histoire à lui, mon père, en tant que fils de martyre. Mon père n'osa pas s'informer de la situation réelle [37] de ces « enquêteurs » et, en se berçant d'illusions [38], pensait que leur tâche avait pour but d'évaluer ou de promouvoir un cadre, de citer l'un ou l'autre en modèle, d'attraper un agent secret, de démasquer un élément allogène ? Mon père avait tout envisagé, seulement il n'avait pas imaginé un seul instant qu'il s'agissait en réalité d'une équipe chargée d'évaluer la moralité politique d'un orphelin fils d'une héroïne martyre de la Révolution.</p> <p>Les quatre agents prirent leurs quartiers en ville, réquisitionnèrent un canot à moteur de la patrouille fluviale et sillonnèrent villages et hameaux des deux côtés de la rivière des Moineaux, se déplaçant de façon tantôt ouverte,</p>
---	--

做过河匪，后来**金盆洗手** [39] [R]，在河边搭了个棚屋捕鱼为生，再后来就捕到了那只著名的箩筐，救下了邓少香烈士的骨肉。这些情况工作组都清楚，所以没有什么价值，他们深入到马桥镇最偏僻的河湾村，寻访了封老四老家的族亲，河湾村的老人不知道为什么觉悟都很低，除了炫耀封老四神奇的渔网，谁也不愿意提及这个族人不光彩的往事，只有封老四的一个堂弟，小时候被封老四打瘸了一条腿，还记着仇，不给封老四护短，工作组从他嘴里得到了唯一重要的线索。那个堂弟说封老四风流成性，他的一生都是围着女人转，年轻时做河匪是为了女人，有船有枪，好跟金雀河上一个卖蒜头的风骚船娘厮混，后来他弃船上岸，也是为了女人。他看上了一个在岸边摘蚕豆的农家姑娘，人家姑娘在蚕豆地里把身子给了他，事后埋怨她的蚕豆快被人偷光了，他当场发誓看护她的蚕豆，不让人偷摘，封老四说到做到，他在蚕豆地边搭了个棚子住下来，没有人敢来偷摘姑娘的蚕豆了，可是，那姑娘自己也不来了，等到蚕豆掉了荚，他也没等到那农家姑娘。封老四后来干脆在河岸边住下，改行捕鱼，整天守着三架渔网，堂弟说他一边捕鱼一边捕人，他长相英俊性格彪悍，讨女人欢心，金雀河两岸的风骚女人，像鱼一样往他那里游，他捕到的女人，比渔网里的鱼还多，不知道是哪一个女人，把罕见的花柳病传染给他，彻底摧毁了封老四风流的裤裆，最终也送了他的命。听得出来，那个河湾村堂弟对封老四私生活的描述是**添油加醋** [40] 的，带着明显的主观情绪。工作组里有女同志，听得厌恶，急忙打断他的话，请他揭秘封老四一生最大的疑云，封老四为什么会死在精神病院里？他什么时候得了精神病？堂弟的回答**石破天惊** [41]，他哪儿有什么精神病？怪他得了那脏病，烂脸烂手烂鸡巴，见不得人了，他是让油坊镇的库书记关进去的！堂弟手指油坊镇的方向说，库书记派了好多民兵来河湾村呀，把他带到拖拉机上，骗他说去医院看病的，谁想得到呢，最后把他送进了精神病院！

八月里金雀河两岸悄悄流传着我父亲

tantôt confidentielle. Au mois d'août, ils affrontèrent la canicule pour interroger les rares vieux des villages des deux rives, menant une enquête serrée sur l'histoire poussiéreuse de Feng le Quatrième. Les vieux gardaient de cet homme décédé plusieurs années auparavant un souvenir commun, qu'ils confièrent à l'équipe d'identification : quand il était jeune, ce Feng avait été pirate, puis il **s'était acheté une conduite** [39], avait bâti une hutte au bord de la rivière, s'était fait pêcheur et, un jour, il avait repêché ce fameux panier et sauvé le fruit des entrailles de Deng Shaoxiang. Tout cela, les enquêteurs le savaient déjà, cela ne présentait aucun intérêt. Ils s'enfoncèrent dans les recoins de la région de Maqiao, jusqu'au hameau reculé de Hewan, pour retrouver des parents de Feng. Mais, pour une raison ou pour une autre, tous ces vieux manquaient de conscience politique et ne parlaient que de sa pêche miraculeuse, aucun ne voulait aborder les aspects sombres de son passé. Seul un de ses cousins raconta que, quand il était jeune, Feng le Quatrième lui avait estropié une jambe, et il lui en gardait encore assez de rancune pour ne pas vouloir prendre sa défense. C'est de lui que les enquêteurs obtinrent leur seule piste sérieuse. C'était un chaud lapin, expliqua-t-il, il avait passé sa vie à tourner autour des femmes. Jeune, il était devenu pirate pour une femme, il avait bateau et fusil et s'était acoquiné avec une batelière de petite vertu qui vendait de l'ail. S'il avait abandonné cette vie et s'était installé à terre, c'était également pour une femme : une jeune paysanne qui cueillait des fèves lui avait tapé dans l'œil, et elle s'était donnée à lui dans son champ. Après, elle s'était plainte qu'on lui volait toute sa récolte et il lui avait promis de la surveiller. Il avait tenu parole, il avait monté une tente au milieu et s'y était installé, et plus personne n'était venu voler les fèves de la fermière. Mais celle-ci n'était pas revenue le voir, et quand les cosses des fèves tombèrent des plants, il en eut assez de l'attendre. Il s'était alors carrément installé au bord de l'eau et reconverti en pêcheur, surveillant toute la journée ses trois filets. Le cousin expliqua qu'il pêchait à la fois des poissons et des femmes : il était beau gosse, audacieux, il plaisait aux filles, et les coquettes des deux rives de la rivière des Moineaux tombaient dans ses filets comme des petits poissons. Il pêchait plus des premières que des seconds. On ne savait laquelle lui avait refilé une maladie vénérienne rare qui l'avait contraint à reboutonner définitivement sa braguette, et avait fini par l'emporter. Manifestement, ce cousin **en rajoutait** [40] à propos de l'histoire de Feng le Quatrième, il était sans doute mû par des considérations subjectives. L'équipe d'enquêteurs comptait une femme qui, écoeuvée d'entendre de telles insanités, l'interrompit et lui demanda de leur dévoiler le plus grand mystère de sa vie, à savoir pourquoi il était mort dans un asile d'aliénés. Quand Feng était-il devenu fou ? La réponse du cousin **fut un coup de tonnerre** [41] : il n'était pas fou ! C'était à cause

和一个死人之间阴森恐怖的故事。我和母亲还蒙在鼓里，甚至我父亲也浑然不觉。直到有一天宣传科长赵春堂把一份批判稿直接送到了综合大楼的广播室里，我母亲拿过稿子一看，纸上虽有工作组的大红印章，稿子的内容却让她产生了疑问，批判封老四呀？为什么要批判这个人，一个普通群众，有什么可批的？人家死了好多年啦。赵春堂严肃地告诉我母亲，封老四的问题已经**水落石出** [42] [C]，他是一个阶级异己分子！我母亲第一次听说这个深奥的名词，她问赵春堂，什么叫阶级异己分子？赵春堂**语焉不详** [43] [R]，说，工作组以后会解释的，反正阶级异己分子是社会的毒瘤，人死了，**阴魂不散** [44] [R, C]，流毒还在，工作组说要批封老四，不仅要在广播里批，以后还要开大会，**大张旗鼓** [45] 地批！我母亲是个组织纪律严明的人，她不再质疑什么，当场打开麦克风，用充满激情的声音朗读了批判稿。也就是这一天，我父亲听到了高音喇叭里蹊跷的大批判文章，母亲的声音并没有让他感到亲切，“封老四”这个久违的名字在油坊镇上空回荡，带着阵阵阴风，**阶级异己分子，阶级异己分子**！父亲在他的办公室里**坐立不安** [46] [D]，一种模糊而不祥的预感终于变得清晰起来，他一路奔跑着来到广播室，**不顾一切** [47] 地关掉了我母亲的麦克风，别念了，别念了，你知道你在批谁呢？我母亲说，批封老四呀，工作组说他是阶级异己分子，你知道什么叫阶级异己分子吗？父亲脸色煞白，指着母亲说，你糊涂透顶，封老四他算什么阶级异己分子？这是**隔山打牛** [48] [E]，**隔山打牛** [49] [R] 啊！批封老四，就是批我库文轩，说他是阶级异己分子，就等于说我是阶级异己分子，他们是冲着我来

的！我父亲像一只热锅上的蚂蚁，他企图挽回局面，八月里他频频外出，去县城和地区找关系，他也向工作组发出过邀请，请他们到我们家来做客，可惜遭到了拒绝。一切都**无济于事** [50] [A] 了。父亲的历史像一块布满荆棘和沼泽的土地，悬疑丛生，工作组在这片土地

de sa sale maladie, il avait le visage pourri, les mains pourries, la queue pourrie, il n'était plus présentable. C'était le secrétaire du Parti du bourg de Youfang, M. Ku, qui l'avait fait enfermer ! Le cousin montra du doigt la direction du bourg : le secrétaire Ku, dit-il, avait envoyé un peloton de miliciens à Hewan, qui l'avaient mis sur un tracteur en lui faisant croire qu'ils l'emmenaient à l'hôpital pour le soigner, et qui en fait l'avaient fait enfermer à l'asile.

Au mois d'août, des deux côtés de la rivière des Moineaux, la sombre et terrifiante histoire de mon père et d'un mort commença à se répandre. Ma mère et moi étions dans le noir le plus complet, et même mon père n'était pas conscient de ce qui se tramait. Jusqu'au jour où le directeur de la propagande, Zhao Chuntang, apporta directement à la salle de diffusion du bâtiment administratif un texte de critique à lire. Ma mère y jeta un coup d'œil et, bien que le papier fût revêtu du tampon de l'équipe de travail, le contenu la laissa sceptique : critiquer le vieux Feng le Quatrième ? Pourquoi lui, un type ordinaire faisant partie des masses populaires, qu'avait-on contre lui ? Il était mort plusieurs années auparavant. Zhao Chuntang dit très sérieusement à ma mère : « Le problème du vieux Feng **a fini par transparaitre** [42], c'est un élément allogène ! » C'était la première fois que ma mère entendait cette expression abstruse, et elle interrogea Zhao Chuntang sur son sens. Celui-ci, **sans entrer dans les détails** [43], expliqua que l'équipe de travail donnerait les explications voulues, de toute façon un élément allogène était un chancre de la société, nuisible même après sa mort, et l'équipe avait dit qu'il fallait le critiquer non seulement au haut-parleur mais en séance publique, **avec tambours et trompettes** [45] ! Ma mère, en bonne employée disciplinée, ne posa plus de questions, elle prit son micro et commença à lire le dossier de critique d'une voix haute et claire. Ce jour-là, mon père entendit le haut-parleur diffuser cette grande diatribe insidieuse, et la voix de ma mère ne lui fut d'aucun réconfort. Il se dit, à l'écho du nom depuis longtemps oublié de Feng le Quatrième, que cela n'apportait rien de bon. Élément allogène ?! Élément allogène ! Son pressentiment confus devint subitement clair. **Incapable de rester en place** [46] dans son bureau, il se précipita dans la salle de diffusion, deux étages en dessous et, **sans autre forme de procès** [47], coupa le micro dans lequel parlait ma mère : « Arrête, arrête de lire ça, tu sais qui tu critiques ? » Ma mère répondit : « Le vieux Feng, l'équipe de travail a dit qu'il était un élément allogène. Tu sais ce que ça veut dire ? » Mon père blêmit et pointa le doigt sur elle : « Tu es complètement idiot, tu crois que le vieux Feng est un élément allogène ? C'est **un coup indirect** [48, 49] ! Critiquer le vieux Feng, c'est attaquer Ku Wenxuan ! Le traiter d'élément allogène, c'est me viser ! C'est contre moi que l'attaque est lancée ! »

Avec la fébrilité d'une fourmi au fond d'une poêle brûlante, mon père s'ingénia à retourner la

上挖地三尺，快刀斩乱麻，努力发掘所有的矿藏。进入九月，神秘的鉴定工作报告一段落了，尽管《鉴定报告》属于机密，不得外传，但油坊镇的人们多多少少听到了一些小道消息。工作组中有一个学历史的大学生小夏，他对历史知识活学活用，敢于发挥，敢于想象，他怀疑封老四用狸猫换太子的手段，蒙骗组织，让自己的私生子冒充了女烈士的后代。小夏的推测不免过于大胆，话一出口，其他小组成员都倒吸一口凉气，谁也不敢轻易反对，也不敢贸然地赞同，工作组组长老杨出于慎重的考虑，建议小夏保留个人意见。小夏的意见最后是否留在《鉴定报告》的“备注”栏里，**不得而知** [51] [R]，但那个惊人的观点还是在油坊镇悄悄地流传开了。

向广大群众普及宣传的是关于胎记的科学知识，鉴定工作小组利用街头的黑板橱窗，做了一次大规模的科普宣传，他们从科学的人种遗传角度，推翻了人们长期以来对鱼形胎记的盲目崇拜，浅显易懂地告知大家，凡是金雀河地区的居民都属于蒙古人种，每个人儿童时期的屁股上都有青色胎记，如果用唯心主义的角度看待胎记，它也许像一条鱼，如果用唯物主义的角度看，那不过是一滩淤血，即使淤血活脱活现酷似一条鱼，还是淤血，纯属巧合，没有任何科学意义。

油坊镇的居民偏偏热衷于没有科学意义的事情。那年秋天油坊镇上忽然流行胎记热，人们狂热地探究着**亲朋好友** [52] 的胎记，同时也从别人的嘴里探听自己胎记的大小形状，开始那股热潮局限在四十岁左右的中年男子圈子里，渐渐地胎记热蔓延开来，从男孩到老汉，凡是男性几乎都卷入了这股热潮。在油坊镇的公共厕所甚至僻静的街角，你可以看到这样的景象，男孩们褪下裤子，撅着屁股，认真地比较各自屁股上的胎记，而**热气腾腾** [53] 的公共浴室是胎记热的天堂，大家**一丝不挂** [54]，多么方便，人们的目光都**肆无忌惮** [55] [R]地追逐着别人的屁股，当场作出公正的评价。胎记是**良莠不齐** [56] [D, T]的，颜色深的，形状大的，人们不吝赞美之词；而颜色浅的若

situation. Dès le mois d'août, il alla voir ses relations aux chefs-lieux du district et de la préfecture, et invita l'équipe d'évaluation à venir dîner à la maison — il essuya malheureusement un refus. **Rien n'y fit** [50]. Le passé de mon père ressemblait à un marais infesté de ronces, plein de détails suspects, dans lequel l'équipe de travail creusait, tranchant dans le vif, exploitait chaque filon, chaque gisement. Début septembre, le mystérieux travail d'enquête fut suspendu et, bien que le « Rapport d'évaluation » fût confidentiel, les gens de Youfang en entendirent parler par la bande. L'un des membres de l'équipe de travail était un jeune étudiant en histoire du nom de Xia, qui, joignant l'imagination à sa science, soupçonnait le vieux Feng d'avoir interverti les bébés et trompé l'Organisation, afin que son propre fils illégitime usurpe la descendance de Feng Shaoxiang. Cette déduction un peu trop audacieuse coupa le souffle aux autres enquêteurs, mais ils n'osèrent ni la réfuter à la légère ni l'approuver de façon hâtive. Après mûre réflexion, le chef de l'équipe, M. Yang, décida finalement que le jeune Xia pourrait maintenir son opinion. **On ne sait** [51] si elle avait trouvé place dans la marge du « Rapport d'évaluation » réservée aux remarques, mais cette idée surprenante se répandit furtivement en ville.

Les données scientifiques concernant les marques de naissance furent, en revanche, largement diffusées aux masses. L'équipe d'évaluation et d'identification se servit des vitrines d'affichage dans les rues pour lancer une grande opération de propagande. Plaçant l'hérédité humaine dans une perspective scientifique, elle réfuta le culte aveugle que les gens entretenaient depuis longtemps sur les marques de naissance en forme de poisson, et expliqua avec des mots simples que, dans la mesure où tout le monde était mongoloïde dans la région de la rivière des Moineaux, tous les enfants avaient une tache bleue sur le postérieur ; d'un point de vue idéaliste, elle pouvait ressembler à un poisson, mais, d'un point de vue matérialiste, il s'agissait simplement d'un *nævus dû à du sang extravasé* qui, même s'il ressemblait de façon saisissante à un poisson, restait un *nævus* ; il n'y avait là que pure coïncidence ; scientifiquement parlant, cela n'avait aucune signification.

Mais les habitants de Youfang se passionnaient précisément pour les choses dépourvues de signification scientifique. Cet automne-là, le bourg fut pris de la fièvre des marques de naissance. Les gens scrutaient frénétiquement celles de leurs **parents et amis** [52], ils demandaient à autrui une description précise de la taille et de la forme de la leur. Au début, le phénomène se limita aux hommes d'environ quarante ans, puis il s'étendit peu à peu aux jeunes garçons et aux vieux, de sorte qu'à peu près tous les hommes furent atteints. Dans les toilettes publiques, dans les ruelles reculées, on pouvait voir ce curieux phénomène : des garçons baissaient leur pantalon, montraient leur derrière et comparaient le plus sérieusement du monde les

有若无的胎记，普遍地受到了公众的轻视。必须承认胎记热的愚昧和荒唐，但是这次热潮过后人们还是有所收获。人的后脑勺是不长眼睛的，原本看不见自己的屁股，幸亏胎记热，它让你借助别人的眼睛，认清了隐蔽的生命的徽章。好几个人活了大半辈子，第一次知道自己屁股上也有鱼形胎记，鱼形胎记其实品类繁多，有的像娇贵的金鱼，有的像野性的鲤鱼，还有的肥大笨拙，像一条海洋里的鲟鳊鱼。胎记热当然也惹了祸，个别人的屁股一下暴露了问题，或者黧黑或者白净的屁股**浑然天成** [57] [E]，不知道是胎记褪了色，还是根本就没有什么青色胎记。你可以想象这种异相带来的后果：有的主人很慌乱，立刻把屁股遮蔽起来，谁也不让看；有的主人如同遭受天谴，当场**面色如土** [58]；也有像五癞子这样的无赖，大家都说他是个没有胎记的人，他偏不承认。有一次我看见他在家门口痛打他弟弟七癞子，别人怎么劝他也不肯罢手，原来七癞子不懂家丑不可外扬的道理，他跑到哪儿都要告诉别人，我家五癞子的屁股，没有胎记的！

对于我们一家，那是山雨欲来风满楼的季节。我在学校里拒绝了很多同学**软硬兼施** [59] 的请求，在街上我也摆脱了很多大人无休止的纠缠，他们都为了同一件事，要看我的屁股。他们说，耳听为虚眼见为实，你爹的屁股我们看不见，我们要验证你的屁股，看看到底有没有一条鱼。我的屁股又不是展览馆，怎么能允许他们参观呢？我记住了父母的警告，束紧皮带，提高警惕，严防偷袭，我成功地保护了我的屁股，但我保得住屁股保不住我家的荣誉，一场酝酿已久的**狂风暴雨** [60] [R] 已经向我们家的门楣袭来了。

很不幸，我母亲恰好是那场暴风雨的预报者。有一天，镇上的高音喇叭里传来我母亲颤抖的故作镇静的声音，她在连续播放一个紧急通知，催促党员团员全体干部去综合大楼的会议室开会。那天放学回家的路上，我看见很多人朝着综合大楼的方向急匆匆地奔跑，有人事先知道了会议的内容，在路上就激动地喊叫起来，宣布了，总算宣布了，库文

nævus de leurs fessiers. Les bains publics **fumant de vapeur** [53] étaient l'endroit rêvé pour cet engouement. Tout le monde y était **nu comme un ver** [54], ce qui était bien commode pour inspecter **sans scrupule** [55] le derrière du voisin et en faire sur-le-champ une évaluation impartiale. Il était certes difficile de **séparer le bon grain de l'ivraie** [56], mais les gens ne tarissaient pas d'éloges pour les marques foncées ou de grande taille, alors que les marques claires ou indistinctes n'attiraient généralement que des commentaires méprisants. Il faut bien reconnaître que, même si cet engouement avait été à la fois absurde et extravagant, les gens en avaient retiré quelque chose. Les hommes, n'ayant pas d'yeux derrière la tête, ne peuvent pas voir leur postérieur, mais cette fièvre leur permit de prendre connaissance, grâce aux yeux d'autrui, du symbole caché de leur destin. Bon nombre d'entre eux s'aperçurent pour la première fois, arrivés au milieu de leur vie, qu'ils avaient une marque de naissance en forme de poisson sur la fesse. Il y en avait de toutes sortes, du délicat poisson rouge à la carpe sauvage, en passant par la brème de mer, grasse et empotée. Il y eut aussi des désastres, quelques derrières individuels se révélèrent d'un brun ou d'un blanc **immaculé** [57], soit que la tache ait déteint, soit qu'il n'y en ait jamais eu. On peut imaginer les conséquences d'une telle distinction : certains, paniqués, dissimulaient immédiatement leur postérieur, ne le laissant voir à personne ; d'autres prenaient **un teint terreux** [58], comme s'ils étaient victimes d'une malédiction céleste. Il y eut même le cas de cette fripouille de Pouilleux Cinq, dont tout le monde disait qu'il n'avait pas de marque, mais qui ne l'admettait pas. Une fois, je l'ai vu devant chez lui en train de rosser son frère Pouilleux Sept, sans que personne parvînt à l'arrêter, simplement parce que le garnement, ne sachant pas qu'il fallait taire les tares familiales, avait clamé partout où il allait : « Mon frère aîné n'a pas de marque à la fesse ! »

Pour notre famille, cette période fut le prélude à la tempête qui allait nous dévaster. À l'école, je refusais les demandes, **doucereuses ou menaçantes** [59], de mes camarades, dans la rue j'évitais les embrouilles, qui toutes visaient le même but : me faire baisser mon pantalon pour voir mon derrière. « On peut se fier à ses yeux mais non à ses oreilles, disaient-ils. On ne pas regarder le cul de ton père, on veut inspecter le tien pour voir s'il y a un poisson. » Mon cul n'était pas un hall d'expositions, il était hors de question que j'autorise quiconque à le visiter ! J'appliquais les instructions de mon père, je serrais ma ceinture et me tenais sur mes gardes pour parer à toute attaque sournoise. Je réussis à protéger mon postérieur, mais cela ne suffit pas à protéger l'honneur de la famille, et la **tempête** [60] qui couvait finit par s'engouffrer dans notre maison.

Pour notre malheur, ce fut ma mère qui l'annonça. Un jour, les haut-parleurs de la ville diffusèrent un communiqué urgent de sa voix tremblante, qu'elle s'efforçait de maîtriser,

轩不是邓少香的儿子啊，库文轩这个阶级异己分子，总算被揪出来啦！

有一天，我父亲被揪出来了。我不知道这是怎么回事。直到现在我还清楚地记得那个特殊的日子，是九月二十七日，恰逢邓少香烈士的纪念日，这一天我父亲本应去棋亭主持一年一度的祭奠仪式，这一天我应该代表少年儿童去棋亭献花，这一天我母亲会在广播室朗诵纪念邓少香烈士的诗篇，这一天，是我们一家最荣耀最忙碌的日子，偏偏在这一天，工作组宣布了他们的鉴定结论，我父亲不是邓少香的儿子了，我母亲不是邓少香的儿媳妇了，我也不是邓少香的孙子了。

我母亲**失魂落魄** [61] [C]。傍晚时分她从综合大楼的广播室出来，似乎是侥幸从地狱逃出，一条白丝巾被她临时改作了口罩，她把自己的脸蒙得严严实实，骑车穿越热闹的人民街，一路摇晃，一路哭泣，街上的人看见她的白丝巾都被眼泪打湿了。她骑着车撞进工农街，弄得左邻右舍鸡飞狗跳。在朱铁匠家门口，她跳下了自行车，问铁匠借了一把锤子，一个凿子，朱铁匠注意到她的两片嘴唇在白丝巾后面不停地蠕动，分不清她是在咒骂什么，还是在祈祷什么，他追问道，乔丽敏你借锤子凿子干什么？这是男人干活的工具嘛，你拿去干什么？我母亲拿了工具就走，边走边说，不干什么，我要回去打扫卫生。

九月二十七日傍晚，我听见有人在使用什么利器凿我家的院门，出去一看，是我母亲爬在凳子上，挥动锤子，叮叮当地凿门，她很快就把院门上“光荣烈士”的红牌牌凿下来了。我看见她把红牌牌拿在手上掂了一下，吹掉灰尘，顺手塞到了布袋子里，不容看热闹的邻居发问，她把自行车推进院子，撞上门，门一关她就瘫坐在地上了。

我母亲不停地拍着她的胸口，说她的肺气炸了。这并不夸张，看起来她的模样像一堆爆炸过后的废墟，面色灰白，额头和脸颊上却又脏又黑，是门楣上扬起的灰土落在了她脸上，她的眼角眉梢布满泪痕，新的眼泪正在扑簌簌地往下坠落。母亲对我说，去拿药箱来，我的肺气炸了，我要吃点药。我不知道肺气

appelant en boucle les membres du Parti, de la Ligue de la jeunesse et tous les cadres à venir à une réunion au bâtiment administratif. Ce jour-là, en rentrant de l'école, je vis une foule se hâter en direction de cet édifice ; certains savaient déjà l'objet de la réunion, et criaient, tout excités : « C'est officiel, c'est enfin officiel : Ku Wenxuan n'est pas le fils de Deng Shaoxiang, c'est un élément allogène, on l'a enfin débusqué ! »

Voilà comment, un jour, mon père fut débusqué. Je ne savais pas de quoi il retournait. Aujourd'hui encore, je me souviens très clairement de la date, le 27 septembre, celle de la commémoration de Deng Shaoxiang, précisément. Ce jour-là, chaque année, mon père présidait une cérémonie du souvenir dans le kiosque à échecs ; ce jour-là, j'aurais dû aller y déposer une gerbe au nom des jeunes du bourg, ce jour-là ma mère aurait dû lire dans l'appareil de diffusion municipale des poèmes à la gloire de Deng Shaoxiang ; ce jour-là, jour de gloire de notre famille, celui où nous étions le plus occupés, fut celui que choisit l'équipe de travail pour publier les conclusions de son évaluation : mon père n'était pas le fils de Deng Shaoxiang, ma mère n'était pas sa bru, et je n'étais pas son petit-fils.

Ma mère **paniqua** [61]. Le soir, lorsqu'elle sortit de la salle de diffusion du bâtiment administratif, on eût dit qu'elle venait de s'échapper de justesse de l'enfer. Le visage hermétique à demi masqué par un foulard de soie blanche, en pleurs, chancelante, elle descendit sur son vélo la rue du Peuple, très animée à cette heure-là. Les passants voyaient bien que son foulard était trempé de larmes. Elle prit la rue des Ouvriers et Paysans et tourna à gauche, écartant tout le monde sur son passage. Devant la porte du ferronnier Zhu elle sauta de son vélo et lui demanda de lui prêter un marteau et un burin. Ses lèvres frémissaient sous le foulard, il se demanda si elle jurait ou si elle priait. « Qiao Limin, pourquoi m'empruntez-vous un marteau et un burin ? Ce sont des outils pour un travail d'homme. Qu'allez-vous en faire ? » Ma mère les prit et répondit en repartant : « Rien du tout, juste un peu de nettoyage ! »

Le soir du 27 septembre, j'entendis des coups sur notre porte d'entrée. J'allai voir, c'était ma mère, debout sur un tabouret, en train de décrocher, au marteau et au burin, la plaque rouge FAMILLE DE MARTYR DE LA RÉVOLUTION. En un tournemain, elle l'avait démontée. Elle la soupsa, souffla la poussière, la fourra prestement dans un sac de toile puis, sans laisser les badauds poser la moindre question, elle poussa son vélo dans la cour, referma la porte et s'assit par terre.

Elle ne cessait de se frapper la poitrine, au bord de l'asphyxie. Je n'exagère pas, elle avait l'air totalement dévastée, le teint terreux, le front sali par la poussière tombée du linteau, les joues striées de larmes qui coulaient encore abondamment. Elle me dit : « Va chercher la boîte à pharmacie, mes poumons vont exploser, il faut que je prenne un

炸是怎么回事，也不知道该拿什么药，我问她，你为什么把烈属牌牌凿下来？她不回答。我又问，你到底要吃什么药？母亲突然叫起来，毒药，给我去拿毒药！我被她吓了一跳。过了一会儿，母亲站起来了，她拉下脸上的白丝巾，歪着身子在院子里来回踱步。我退到墙角，不知该怎么办，我没惹她，是一张小桌子绊了母亲的腿，惹恼了她，她瞪着那张小桌子，双唇气得不停地哆嗦。小桌上还摊开着象棋棋盘和一堆棋子，那是父亲好几天前和我下过的棋局，一直没有收拾。刹那间母亲的脸上掠过一道愤怒的白光，我看见她疾步上来，端起小桌子，凌空一扬，像是倒垃圾一样，她把桌子上的棋盘和棋子都扬到了院墙外面。还下什么棋？从今天开始，我们家不准下棋！她发出了这道命令后，看见窗台上放着我的口琴和乒乓球拍，趁胜追击 [62] [R, C] 地扑过去，把口琴和乒乓球拍也扫到地上去了，不许吹口琴，也不许打乒乓球，从今天开始，你给我夹着尾巴做人，取消一切娱乐活动！

我听得见院子外面杂乱的脚步声，夹杂着鹅群嘎嘎的叫声，翻上墙头，一眼看见好多邻居埋伏在下面，他们下意识地去追逐满地乱滚的象棋，有人弯腰捡起了马，有人捡到了兵和卒。傻子扁金不知怎么也带着他的鹅群来到了工农街，他傻笑着，黑糊糊的手里捏着那只“帅”，正炫耀地朝我晃动棋子。仿佛兵临城下 [63] [A]，我家的院墙摇摇欲坠 [64] [R]，外面的人们不知出于什么目的，聚集在墙下不肯散去，他们向我张望，表情有点诡秘，也有点愉快。金家媳妇与我母亲素来不睦，一直对我痴痴地笑，笑了一会儿，突然沉下脸厉声呵斥我，你这个孬孩子，还神气活现 [65] [R] 呢，你的好日子到头了，你知道你是谁的孙子？你是河匪封老四的孙子呀！我朝她吐了一口痰，没理睬她。我在墙头上观察着四周的动静，搜寻我父亲的踪影。我看不见父亲，看见的是整个小镇哗变的身影，小镇上空回荡着一股欢乐的气流，从油坊镇的腹部，从更远的地方，隐约听得见男女老少 [66] [R] 雷鸣般的欢呼，那

remède.» Je ne savais pas ce que cela signifiait, ni quel médicament apporter. Je l'interrogeai : « Pourquoi as-tu démonté la plaque de famille de martyr ? » Elle ne répondit pas, je lui demandai alors : « De quel remède as-tu besoin ? » Elle cria soudain : « De poison ! Va me chercher du poison ! » Elle me fit peur. Quelques instants après, elle se leva, ôta son foulard blanc et se mit à arpenter la cour, penchée de côté. Je me terrai dans un coin, ne sachant que faire. Ce n'est pas moi qui l'ai provoquée, c'est la petite table qui s'est fourrée toute seule dans ses pieds. Exaspérée, elle lui jeta un regard noir, les lèvres frémissantes. Dessus se trouvait un échiquier, les pions dans la position d'une partie que j'avais faite avec mon père plusieurs jours auparavant, et que nous n'avions pas encore rangés. Un éclair de rage traversa le regard de ma mère. Elle saisit la table, prit quelques pas rapides d'élan et d'un coup de reins lança l'échiquier et les pions par-dessus le mur d'enceinte, comme si c'étaient des ordures. « Fini, les échecs ! À partir d'aujourd'hui, interdit d'y jouer dans cette maison ! » Après avoir lancé cet ordre, elle avisa sur le bord de la fenêtre mon harmonica et ma raquette de ping-pong et les jeta par terre. « Interdit de jouer de l'harmonica, interdit de jouer au ping-pong ! À partir d'aujourd'hui, tu te tiens à carreau. Interdiction de s'amuser ! »

Dans la rue, un brouhaha de pas et de criaillements d'oies attira mon attention. Je grimpai sur le mur pour voir : de nombreux voisins ramassaient les pièces d'échecs par terre, qui un cavalier, qui un pion. Il y avait même Bian Jin le Simplet avec ses oies et son rire d'ahuri, qui tenait le « général » entre ses doigts sales et le brandissait fièrement dans ma direction. Notre maison avait l'air d'une forteresse assiégée [63] sur le point de tomber. [64] Que voulaient tous ces gens rassemblés devant chez nous, refusant de partir, qui me dévisageaient d'un air énigmatique et content à la fois ? La bru de la famille Jin, qui ne s'était jamais entendue avec ma mère, me sourit niaisement, puis reprit soudain l'air sérieux et se mit à m'invectiver : « Sale garnement, tu fais encore le malin [65], mais la roue a tourné ! Tu sais de qui tu es le petit-fils ? De ce pirate de Feng le Quatrième. » Je crachai un mollard dans sa direction sans daigner lui répondre. Du haut de mon mur, je balayai la scène du regard, cherchant mon père. Je ne l'aperçus pas, mais vis le bourg entier se mutiner, traversé par un courant de joie. Les gens [66] sortaient de ses entrailles, venaient des villages voisins, poussaient des cris de joie, de victoire, qui me donnèrent un sentiment de profond isolement. Dans ma courte vie, c'était la première fois que j'étais tenu à l'écart de l'allégresse du village.

Mon père, Ku Wenxuan, n'était pas le fils de Deng Shaoxiang. Mais si ce n'était pas lui, qui était-ce ? Qui était le fils de la martyre ? L'équipe d'évaluation ne l'avait pas révélé, apparemment seuls les résultats de la première phase de l'enquête avaient été publiés. Qui était le fils de Deng

种胜利的喧嚣声让我感到异样的孤单，从小到大，这是第一次，我被油坊镇的欢乐遗弃了。

我父亲库文轩不是邓少香的儿子了。他不是，谁是？谁是女烈士的儿子？工作组没有透露，据说目前宣布的只是第一阶段的鉴定成果。谁是邓少香的儿子？邓少香的儿子在哪里？党员团员干部们都不知道，群众更不知道，为此，我们家墙外的居民展开了**七嘴八舌** [67] [R, C] 的争论，那场争论持续了很久，我始终听不清邻居们各自心仪的人选，但是傻子扁金亢奋的叫喊声给我留下了深刻的印象。他一直在向众人嚷嚷，我是，我是，是我！我是邓少香的儿子！我的胎记是一条鲤鱼！

墙外的人们起初一片哄笑，后来不知是谁的提议，他们开始扒傻子扁金的裤子，要当场验证他屁股上的胎记，扒，扒，扒他裤子！这叫喊声响成一片。我对傻子扁金的胎记也感到好奇，墙下的人们追着傻子扁金跑，我在墙头上跑，可惜跑了没几步，一根捣衣捶从下面飞到了我的背上。我母亲站在下面，人一跳一跳的，她的愤怒已经完全发泄到我身上了，扔完了捣衣捶她又操起了一把火钳，向着空中不停地挥舞着，你下不下来？你这个**没心没肺** [68] [T] 的孩子，你要把我气死啦！

我不敢再惹母亲，跳下院墙，抱着脑袋逃进了屋里。

所以，那天傍晚很多人参观了傻子扁金的屁股，我却什么也没看见。

Shaoxiang ? Où se trouvait-il ? Ni les membres du Parti, ni ceux de la Ligue de la jeunesse, ni les cadres ne le savaient, les masses encore moins. Les gens, au pied de notre mur, commencèrent une discussion à ce sujet, qui dura longtemps. Je n'entendis pas clairement à qui nos voisins choisirent de rendre hommage, mais les cris de protestation que poussa Bian Jin le Simplet me laissèrent une profonde impression. Il n'arrêta pas de gémir : « C'est moi, c'est moi, c'est moi ! Je suis le fils de Deng Shaoxiang ! J'ai une marque de naissance en forme de carpe ! »

Les badauds réagirent d'abord en hurlant de rire, puis quelqu'un eut l'idée de baisser le pantalon de l'idiot pour vérifier ses dires séance tenante. Ils s'y mirent tous : « Allez ! Baissez-lui le pantalon ! » Curieux moi aussi de voir cela, je courus sur le faite du mur, suivant la foule qui pourchassait le Simplet. Soudain, une batte de lavandière m'atteignit dans le dos. Ma mère trépignait au pied du mur, elle déversait toute sa colère sur moi. Après avoir lancé la batte, elle brandissait maintenant un pique-feu en criant : « Tu vas descendre, oui ? Tu n'as donc **aucun amour-propre** [68] ? Tu veux me faire périr de rage ? »

De peur de l'exciter davantage, je sautai dans la cour et courus me réfugier dans la maison, protégeant ma tête de mes bras.

C'est ainsi que, ce soir-là, beaucoup contemplèrent le cul de Bian Jin le Simplet, mais moi, je ne vis rien.

[35] : Prédicat

[36] : Prédicat

[37] : Objet de V modal

[38] : Compl. phrase

[39] : Prédicat second

[40] : Prédicat focalisé

[41] : Prédicat

[42] : Prédicat

[43] : Prédicat second

[44] : Proposition

[45] : Compl. phrase

[46] : Prédicat

[47] : Compl. phrase

[48] : Prédicat

[49] : Prédicat

[50] : Prédicat

[51] : Prédicat

[52] : Déterm. du nom

[53] : Déterm. du nom

[54] : Prédicat

[55] : Prédicat

[56] : Prédicat

[57] : Prédicat

[58] : Prédicat

[59] : Déterm. du nom

[60] : Sujet

[61] : Prédicat

[62] : Compl. phrase

[63] : Objet direct

[64] : Prédicat

[65] : Prédicat

[66] : Déterm. du nom

[67] : Déterm. du nom

[68] : Déterm. du nom

La traduction des trois premiers *chengyu* de ce passage ne génère, à notre avis, aucun effet significatif. L'adjectif « confidentiel » résume parfaitement le contenu de l'item [35] 秘而不宣 {SECRET-ALORS-NON-ANNONCER} ; l'image idiomatique du « tête-à-tête » fait un pendant efficace au trope 促膝 dans la séquence [36] 促膝谈心 {SERRER-

GENOUX-DISCUETER-CŒUR} ; la locution « s'informer de la situation réelle » rend convenablement le phrasème [37] 探听虚实 {CHERCHER-ÉCOUTER-FAUX-VRAI}.

Quant à l'occurrence [38] 想入非非, le terme 非非 désigne originellement dans le vocabulaire bouddhique un monde inintelligible et inaccessible au commun des mortels ; puisque vouloir pénétrer par la pensée cet univers ésotérique (signification littérale du *chengyu*) n'est que chimère, la locution française « se bercer d'illusions » est ici employée adéquatement, car si certes elle est privée d'une connotation religieuse (quoique l'« illusion » peut très bien être prise comme un terme philosophique), le cotexte ne suggère aucune référence à une quelconque spiritualité et permet une telle implication.

Au paragraphe suivant, l'expression quadrisyllabique [39] 金盆洗手, mot pour mot « se laver les mains dans une vasque d'or », pourrait se référer à l'épisode évangélique où Ponce Pilate se serait lavé les mains pour signifier aux Juifs qu'il ne prenait pas la responsabilité du sort de Jésus. Plus vraisemblablement, le *chengyu* renvoie à la pratique selon laquelle des guerriers maîtres en arts martiaux, lorsqu'ils souhaitaient se retirer du monde, plongeaient les mains dans une vasque remplie d'eau fraîche en jurant de renoncer aux armes et au combat. Dans cette hypothèse, « s'acheter une conduite » est dépourvu de l'ironie qui fait comparer un pirate à un noble guerrier, et produit donc un effet de réduction par rapport à l'original.

En considérant la décomposition du phrasème [40] 添油加醋 {AJOUTER-HUILE-ADDITIONNER-VINAIGRE}, l'on pourrait arguer de même qu'« en rajouter » pâtit de la chute de l'allusion culinaire ; celle-ci n'est toutefois que de moindre importance dans le contexte immédiat et le registre familier de la locution française correspond bien à celui du para-*chengyu*.

Pour ce qui est de l'item [41] 石破天惊 {ROCHE-BRISER-CIEL-ÉBRANLÉ}, la dimension cosmique attribuée à des révélations fracassantes déterminantes pour l'avenir des protagonistes, bien que modifiée par une nouvelle image d'un « coup de tonnerre » perçant l'azur, demeure dans la traduction française.

L'occurrence [42] 水落石出 représente une vérité qui éclate au grand jour comme « une pierre qui émerge lorsque l'eau se retire ». Le renvoi à l'univers aquatique, une nouvelle fois, manifeste, est néanmoins occulté par la version française « finir par transparaître ». En masquant la référence contenue dans le sens compositionnel du *chengyu*, le traducteur prive le lecteur d'une interprétation possible, générant une contraction.

La séquence transparente [43] 语焉不详 {PAROLE-ALORS-NON-DÉTAIL}, de son côté, sonne de manière résolument plus formelle (en raison notamment du morphème rare 焉) que son homologue français pour autant parfaitement correct « sans entrer dans les détails », ce qui explique que nous y voyons un effet de réduction.

L’item [44] 阴魂不散 {NÉGATIF-ÂME-NON-DISPERSÉ}, qui implique que les actions mauvaises d’un homme ont des conséquences néfastes même après sa disparition, répercute la proposition “人死了 […] 流毒还在” « *l’homme est mort, mais son influence vénéneuse persiste* », reformulée dans la traduction par la locution « nuisible même après sa mort ». L’absence de redite pléonastique en français supprime la part de mystique insufflée dans un discours sinon éminemment politique, provoquant un effet double de réduction et de contraction.

Quant à l’expression [45] 大张旗鼓 {GRAND-ÉTENDRE-DRAPEAU-TROMPETTE}, nous n’y trouvons rien à redire étant donné que la traduction « avec tambours et trompettes » propose une image militaire semblable à celle du chinois ! On pourrait rétorquer que la position finale en français introduit une accentuation inexistante en chinois, mais cette technique renforce au contraire la confusion entre discours indirect et indirect libre que permet naturellement la flexibilité de la syntaxe chinoise.

Le *chengyu* [46] 坐立不安, littéralement « *trop mal à l’aise pour rester assis ou debout* », est valablement rendu par « incapable de rester en place ». Cependant, l’inversion des propositions « [il était] incapable de rester en place » et « son pressentiment confus devint subitement clair » modifie l’ordre des réactions de Ku Wenxuan lorsqu’il comprend sa déchéance annoncée. Comme cet épisode participe à la caractérisation du personnage, ce changement est suffisamment profond pour que l’on y perçoive une déformation du point de vue narratif.

Le *para-chengyu* [47] 不顾一切 « *faire fi de toutes considérations, envers et contre tout* » apparaît en français d’un niveau de langue légèrement plus élevé que dans l’original avec la formule « sans autre forme de procès », mais celle-ci s’intégrant parfaitement dans la proposition en conformité avec la syntaxe initiale du chinois, nous n’en tiendrons pas rigueur.

Tel n’est pas le cas avec le phrasème rédupliqué [48-49] 隔山打牛 {SÉPARER-MONTAGNE-FRAPPER-BŒUF}, peu représenté dans les dictionnaires généraux et les compilations de *chengyu*, qui renvoie à une technique traditionnelle des arts martiaux totalement fantaisiste (mais souvent invoquée dans les romans de *wuxia*) consistant à feindre de porter un coup de poing à son adversaire depuis une distance certaine en vue de le mettre à bas ; dans l’une de ses variantes, le coup est porté au travers d’un obstacle,

qui ne subit aucun dommage. Confronté à un terme si technique, le traducteur a dû se résoudre à un pis-aller en parlant de « coup indirect » ; par ce biais, la version française élargit en réalité les chemins interprétatifs, ce qui correspond à un effet d'expansion. Dans le même temps, la non-réitération de la séquence quadrisyllabique occasionne également un phénomène de réduction.

Fait assez rare pour être souligné, la traduction du *chengyu* [50] 无济于事 « être vain, sans utilité » par « rien n'y fit » réussit la gageüre d'être plus courte que le quadrisyllabe ! Syntactiquement parlant, la combinaison en chinois de 一切 *tout* avec une locution comportant une négation ne pouvait être validement rendue que par *rien*, circonstance qui annule toute présomption de modulation et donc d'effet de déformation. Malgré tout, la brièveté de la solution française souligne à contrario la fatalité qui accable Ku Wenxuan, nous incitant à établir un diagnostic d'accrétion.

À l'inverse, la position accentuée de l'item [51] 不得而知 {NON-RECEVOIR-ALORS-SAVOIR}, isolé entre virgules, n'est pas reproduite en français, raison pour laquelle nous notons un effet de réduction.

Alors que les traductions des séquences [52] 亲朋好友, [53] 热气腾腾 et [54] 一丝不挂 par « parents et amis », « fumant de vapeur » et « nu comme un ver » appellent peu de commentaires (dans les deux premiers cas, il s'agit presque d'un mot à mot, sinon d'un calque ; pour le [54], la comparaison à parangon se substitue à l'image « sans que ne pendre un seul fil de soie », mais sans porter préjudice ni à la polyphonie ni à la pluralité des sens dans le passage⁹⁶), la formule « sans scrupule » ne parvient pas à rendre avec suffisamment de vivacité l'aplomb, l'impudence et l'irrespect véhiculés par le très recherché *chengyu* [55] 肆无忌惮 {RELÂCHÉ-SANS-CRAINTE-PEUR}.

Concernant l'item [56] 良莠不齐 {BON-IVRAIE-NON-ALIGNÉ}, un lecteur occidental pourrait être tenté d'y percevoir une allusion biblique, ce que n'a pas manqué de faire le traducteur en optant pour « séparer le bon grain de l'ivraie ». Cette interprétation serait d'autant plus crédible que ce phrasème se retrouve dans les écrits de 洪秀全 Hong Xiuquan, un pseudo-chrétien illuminé autoproclamé souverain du « Royaume céleste de la Grande Paix » (太平天国 *Taiping Taiguó*, d'où vient le nom du mouvement Taiping) qui a mené au XIX^e siècle la plus grande révolte jamais entreprise contre le pouvoir impérial chinois. Notre jugement est toutefois plus nuancé. Tout d'abord, le rapprochement entre mauvaises gens et mauvaises herbes est attesté avant les Taiping dans des œuvres comme 《阅微草堂笔记》 *Les notes de la chaumière de la subtile*

⁹⁶ À l'extrême, l'on pourrait même affirmer que « ver [à soie] » et « fil [de soie] » participent d'une même isotopie.

perception de 纪昀 Ji Yun, un recueil de saynètes en rien teintées de christianisme. En outre, le traducteur opère un changement de point de vue : le lecteur français se voit indiquer qu'il était ardu de discriminer les marques de naissance de tous les hommes du village, tandis que le chinois affirme que ces nævus ressemblaient à « *du bon grain et des mauvaises herbes entremêlés* ». Dès lors, le passage du chinois au français, loin d'être sans conséquence, s'accompagne d'une transformation (pour cause d'explicitation d'une connotation pas nécessairement présente qui domine les autres) et d'une déformation (en raison de la modulation).

Le *chengyu* [57] 浑然天成 {ENTIER-NATURE-CIEL-FORMER}, servant habituellement à dénoter un état de perfection au naturel et en particulier la beauté brute et fluide d'une œuvre d'art, est ici moqueusement utilisé pour qualifier des postérieurs dépourvus de toute tache de naissance. Quand bien même « immaculé » répond à ce cahier des charges, le terme s'avère cependant trop connoté culturellement (l'Immaculée Conception traverse les esprits) pour ne pas produire d'effet secondaire, en l'occurrence une expansion des interprétations possibles.

À l'inverse, le « teint terreux » correspond en tous points à l'image véhiculée par l'unité [58] 面色如土 {VISAGE-TEINT-COMME-TERRE}; la seule différence avec le chinois réside dans la réorganisation syntaxique, qui annihile la position focale occupée par la séquence quadrisyllabique dans l'original. Cette moindre redistribution, qui dans d'autres circonstances serait passée pour une réduction, n'a ici qu'une faible incidence et n'a pas été prise en compte.

Alors que la formule [59] 软硬兼施 « *recourir à la fois à la douceur et à la violence* » est congruement rendue par l'épithète « doucereux et menaçant » (l'on pourrait argüer que l'incise entre virgules, innovation du français, accroît la prégnance de ces adjectifs, mais à notre sens ce stratagème sert plus la narration qu'il ne lui nuit), la « tempête » proposée par le traducteur apparaît bien faible à côté du cataclysme — symbolisé par le *chengyu* [60] 狂风暴雨 « *vent furieux et pluies torrentielles* » — qui s'abat sur la famille Ku. Sans conteste, la traduction produit donc à cet endroit une atténuation des voix narratives, soit une réduction.

Le phrasème [61] 失魂落魄 « *perdre contenance, être rongé par l'angoisse* » trouve son origine dans la religion traditionnelle chinoise, qui conçoit l'âme en une entité duelle, l'« âme spirituelle » 魂 *hún* et l'« âme sensorielle » 魄 *pò*. La perte des deux âmes (tel est le sens compositionnel du *chengyu*) engendre inmanquablement un grave dérèglement psychologique, que la « panique », terme retenu par le traducteur, exprime parfaitement. Malgré cette évaluation, la solution française est dépourvue d'une

dimension mystique potentiellement portée par la séquence quadrisyllabique, ce qui nous incite à noter un effet de contraction.

Les occurrences [62] 趁胜追击 et [63] 兵临城下, qui réfèrent toutes deux à des stratégies militaires, ont fait l'objet de traitements radicalement différents. La première, qui appelle les troupes à « *profiter d'une victoire pour poursuivre et frapper [l'ennemi en déroute]* », disparaît tout bonnement dans la traduction. Ce retrait, qui constitue déjà en soi une réduction, enlève au lecteur final un indice qui permettait de mieux cerner le caractère martial de la mère de Ku Dongliang, avec pour résultat une contraction des interprétations. Le deuxième item, qui signifie littéralement {SOLDAT-APPROCHER-VILLE-DESSOUS}, renvoie à la pratique bien connue du siège des places fortes. Collant à priori avec cette explication, la « forteresse assiégée » de la version française pêche néanmoins en ce qu'elle fait penser (à dessein ?) au roman satirique éponyme de Qian Zhongshu (《围城》), introduisant de ce fait un renvoi intertextuel « parasite », l'une des formes que peut prendre l'accrétion. À ce constat s'ajoute aussi celui de la réduction, qui se matérialise à la fois par la suppression de la position topique du *chengyu* [63] et par la faiblesse de la locution « sur le point de tomber » censée figurer, selon l'item [64] 摇摇欲坠, une muraille « *vacillante voulant tomber ruine* ».

Une conclusion analogue s'impose pour la traduction du phrasème [65] 神气活现 {ESPRIT-SOUFFLE-VIVANT-APPARAÎTRE}, qui veut dire « *prendre de grands airs, afficher un air prétentieux* ». Bien qu'il faille reconnaître que l'expression apparaît dans un discours direct (quoique Su Tong prenne un malin plaisir à brouiller les pistes en éludant la plupart des guillemets), « faire le malin » nous semble d'un niveau de langue plus familier qu'en chinois, symptôme d'une réduction.

Cet effet se retrouve à l'occurrence suivante [66] 男女老少 {HOMME-FEMME-VIEUX-JEUNE}, ramenée à de simples « gens », de même qu'au [67] 七嘴八舌 {SEPT-BOUCHE-HUIT-LANGUE}, dont l'implication dans le mot « discussion » engendre peut-être encore une contraction.

Quant à la dernière expression quadrisyllabique de l'extrait, l'item [68] 没心没肺 {SANS-CŒUR-SANS-POUMON}, la mère de Ku Dongliang l'emploie pour reprocher à son fils de manquer — au choix — de jugeote, de perspicacité, de reconnaissance ou de scrupules. Qu'elle traite l'enfant d'imbécile, d'ingrat ou d'inconscient, aucun de ces griefs ne s'apparente à l'absence d'« amour-propre » présentée par le traducteur. Comme la version française modifie la manière dont la mère de Ku Dongliang regarde son fils et donc les rapports de force entre les personnages, nous estimons que le *chengyu* a subi un effet de transformation.

ii. 2^e extrait

Le deuxième chapitre que nous avons choisi d'isoler dans le roman *La berge* est celui intitulé 〈理发〉 « Une coupe de cheveux » (CH : pp. 207-216 ; FR : pp. 329-344). Il relate principalement une tentative timide et infructueuse du narrateur Ku Dongliang d'aborder l'objet secret de son amour et de son désir, l'orpheline Jiang Huixian, laquelle, après avoir connu une gloire éphémère comme actrice de théâtre, remporte un succès d'estime auprès des villageois en travaillant dans un salon de coiffure.

〔理发〕

河上十三年，最后一年我的心留在了岸上。

我到人民理发店去，走到门边，看见理发店的两侧墙壁被打穿了，改造成两个玻璃橱窗，左边的一个摆放了三个塑料头模，都代表女人，分别披挂着波浪形的假发，三块小牌子，标示很清楚：长波浪，中波浪，短波浪。我搞不清楚，又不是金雀河的河水，又没有大风，为什么女人们都要把头发搞成各种波浪？我去看右边的橱窗，看见里面张贴了好多画报上撕下来的剧照，画质模糊，很多来历不明 [69] 的城市女郎顶着各种新奇古怪 [70] 的头发，在橱窗里争奇斗妍 [71]。有一张照片却是特别清晰熟悉的，那是慧仙自己，她举贤不避亲，把自己也陈列在里面了。照片上的慧仙侧着身子，明眸闪亮，注视着侧前方，她的头上顶着一堆古怪的发卷，像是顶着一堆油炸麻花。

我研究着她新奇的头发，没有觉得那发型好看，也没觉得丑陋，脑子里想起我在工作手册上抄下的格言：向日葵的脑袋偏离了太阳，花盆就低垂下来，没有未来了。我知道慧仙这朵向日葵已经偏离了太阳。她离开综合大楼，让我觉得亲近，可是这不代表我有了亲近她的机会——她做了女理发师，仍然有人对她众星捧月 [72] [R, C]，镇上那个时尚小圈子的人有机会亲近她，理发店的老崔和小陈天天和她一起吃饭一起工作，好多垂涎女色的大胆之徒没有机会创造机会去亲近她，我既没有那样的无耻，也没有那样的胆量，如果不剃头，我怎么也不敢走进理发店去。

我的头发不长，我的头发长得很慢，

« Une coupe de cheveux »

Au bout de treize ans de rivière, mon cœur demeura sur la berge.

J'allais au Salon de coiffure du peuple et, devant l'entrée, je découvris que les murs de chaque côté avaient été ouverts pour faire place à deux vitrines. Dans celle de gauche se trouvaient trois têtes de mannequins en plastique, des têtes de femmes, couvertes d'une perruque ondulée avec une étiquette indiquant clairement la longueur des ondes : longue, moyenne et courte. Je ne compris pas, ce n'était pas la rivière des Moineaux, il n'y avait pas de vent, pourquoi les femmes avaient-elle besoin d'avoir des ondes dans les cheveux ? J'allais voir la vitrine de droite, dans laquelle étaient collées des photographies de scène découpées dans des revues, de mauvaise qualité, où l'on voyait des citadines d'origine inconnue [69] arborer des coiffures nouvelles et étranges [70], rivalisant de mystère et de grâce [71]. Une photo me parut particulièrement familière : c'était Huixian qui, ne craignant pas de se faire valoir, s'était mise au milieu des autres. De profil, regardant devant elle, les yeux brillants, elle portait sur la tête une montagne de rouleaux bizarres qui ressemblaient à des beignets torsadés.

J'étudiai de près cette curieuse coiffure. Je ne la trouvai ni jolie ni vraiment laide. Une formule que j'avais notée dans mon calepin me vint à l'esprit : quand la fleur de tournesol se détourne du soleil, elle penche vers le sol, elle n'a plus d'avenir. Je savais que Huixian, ma Fleur de Tournesol, n'était plus tournée vers le soleil. Son départ du bâtiment administratif semblait me la rendre plus proche — ce qui ne signifiait pas que j'aurais l'occasion de l'approcher. Coiffeuse, elle avait encore une foule d'admirateurs [72] : le petit groupe des gens à la mode avait l'occasion de l'approcher, maître Cui et le petit Chen travaillaient et prenaient leur repas avec elle, et ces garçons audacieux qui bavaient devant les filles se créaient pour l'aborder les occasions qu'ils n'avaient pas. Je n'avais ni leur insolence ni leur audace, et je n'aurais jamais osé entrer dans le salon pour autre chose qu'une coupe de cheveux.

Hélas, mes cheveux ne poussaient pas, ou alors trop lentement, c'était l'un de mes soucis. Alors je

这是我的一个大烦恼。我坐在人民理发店的斜对面，坐在一家弹棉花的作坊门口。我必须坐着，把旅行包放在脚边，这是代表我在歇脚，坐得**光明磊落** [73] [R]。作坊里的工人弹棉花弹得很卖力，嘣，嘣，嘣，钢丝弦弹击棉花的噪音有点像我的心跳。我不能在理发店门口徘徊，徘徊容易引起注意，我更不能趴在理发店的玻璃门上向里面张望，白痴才做那样的傻事。我必须坐在斜对面，我坐着，看见人们从玻璃门里进进出出的，无论是熟人还是陌生人，我对他们都有一种本能的妒意。治安小组的王小改来得很勤，看得出来，他对慧仙**心怀鬼胎** [74]，可是王小改就有这样的本事，明明**心怀鬼胎** [75] [R]，却能**一本正经** [76] [C]地走进来，**谈笑风生** [77]地走出来 [R]。船队的船民中，数德盛女人最爱跑理发店，德盛女人爱美，德盛又宠她，别人都省钱，去街头摊子上剪头，她舍得花钱，要赶潮流，偏偏又与慧仙亲密，坐到理发店，既要和慧仙说话，又要做头发，还要**东张西望** [78] [R]观察镇上时髦女人的打扮，她**一心三用** [79] [D]，一时半会儿是不会走的。德盛女人一来，我就只好钻进棉花作坊里，去看工人弹棉花。

我坐在那里，心里怀着秘密，身体有时候发热，有时候却又冷又僵。理发店是公共场所，为什么我不能像别人一样大大方方地进出理发店呢？其实我自己也说不清楚。为了慧仙，我坐在那里，比所有人想象的更温柔，也比所有人想象的更阴冷。我被父亲监督了十三年，只有在岸上，我才能彻底摆脱父亲雷达般严酷而灵敏的目光，这是我最自由的时光，我却利用这宝贵的时光来监督慧仙——不，也许不是监督，是守护——也许不是守护，是监视。无论是守护还是监视，那都不是我的权利，我只是**莫名其妙** [80] [A]地养成了这个习惯。

进出理发店的男人很多，谁心里有鬼，我都看得出来。我心里有鬼吗？也许有。也许我心里有鬼。每次上岸我都穿上两条内裤，防止**不合时宜** [81]的勃起，害怕勃起，证明我心里有鬼，两条内裤就是罪证。我心里有鬼，这使我胆怯，也使我紧张不安。透过人民理发店的玻璃窗，

m'asseyais à la porte d'une échoppe de cardeurs de coton, de l'autre côté de la rue, pas tout à fait en face. J'étais obligé de m'asseoir, mon sac de voyage à mes pieds, comme cela j'avais **ouvertement** [73] l'air de me reposer. Les ouvriers de l'échoppe travaillaient dur et le vacarme des fils d'acier faisait écho aux battements de mon cœur. Je ne pouvais pas faire les cent pas devant le salon de coiffure, cela aurait attiré l'attention, et je pouvais encore moins me coller à la vitrine pour regarder à l'intérieur, il n'y a que les crétins pour faire ce genre de bêtise. J'étais donc obligé de m'asseoir de l'autre côté de la rue, pas tout à fait en face, pour observer les gens qui entraient et sortaient par la porte vitrée. J'étais instinctivement jaloux d'eux, que je les connusse ou non. Wang Xiaogai du Groupe de sécurité se montrait très assidu, il était clair qu'il **avait des visées malsaines** [74-75] sur Huixian. Mais il possédait cette capacité de **paraître sérieux** [76] malgré tout en entrant dans le salon, et d'en ressortir **en faisant de l'esprit** [77]. Parmi les mariniers, c'était la femme de Desheng qui venait le plus souvent : elle était coquette et son mari la gâtait. Les autres économisaient leur argent et se faisaient couper les cheveux par les coiffeurs de rue, mais elle ne regardait pas à la dépense, elle voulait être à la mode. Elle redevint ainsi intime de Huixian, elle s'installait et bavardait avec elle en se faisant coiffer, tout en **observant** [78] comment les femmes du bourg s'habillaient ; **tout cela l'occupait** [79], et elle ne partait jamais avant un bon bout de temps. Quand elle venait, j'entrais chez le cardeur regarder les ouvriers travailler : la femme de Desheng était bien sous tous rapports, sauf qu'elle aimait se mêler de ce qui ne la regardait pas et, si elle m'avait demandé pourquoi je me reposais chaque jour à cet endroit, j'aurais été bien en peine de lui répondre.

Je restais assis, mon secret tapi au fond du cœur, tantôt étouffant de chaleur, tantôt transi de froid. Le salon de coiffure était un lieu public : pourquoi ne pouvais-je pas y entrer naturellement, comme les autres, pour me faire couper les cheveux ? Je n'arrivais même pas à me l'expliquer clairement. J'étais assis là pour Huixian, plus tendre mais aussi plus mélancolique que n'importe qui pouvait l'imaginer. Cela faisait treize ans que mon père me surveillait, et il n'y avait qu'à terre que je pouvais échapper à son regard, aussi impitoyable et acéré qu'un radar. Pourtant, j'employais mes moments les plus libres à surveiller Huixian ; non, peut-être pas à la surveiller, mais à la protéger ; ou peut-être que si, je la surveillais plus que je ne la protégeais. Que ce soit l'un ou l'autre, je n'en avais pas le droit, c'était juste une habitude que j'avais prise, **sans raison apparente** [80].

De nombreux hommes entraient dans le salon, et je voyais très bien ceux qui avaient une idée derrière la tête. Quant à moi, avais-je une idée derrière la tête ? Peut-être. Peut-être bien. Chaque fois que je descendais à terre, je mettais deux slips

有时候能侥幸看见慧仙的身影固定在转椅边，更多的时候，她白色的身影是在晃动的，我离慧仙很近，也很远，那距离恰好在诱惑我想象慧仙，这是我最害怕的事，也是我最享受的事。隔着几米远的距离我想象慧仙。想象她和店堂里每一个人的谈话，想象她**一颦一笑** [82] 的起因，想象她为什么对张三亲热对李四冷淡。她保持静止，我想象她的内心，她偶尔走动，我想象她的腿和臀部的曲线，她的推子剪子在别人头上反复耕作，我想象她的手指如何灵巧地运动。我不允许自己想象她的身体，可有时候我控制不了自己，我把想象范围局限在她的脖颈以上膝盖以下，一旦越过界线，我会强迫自己去看路边的垃圾箱，不知什么人在垃圾箱上写了两个字：**空屁**。我怀疑那是对我发出的警告，对于我来说那是一种灵验的秘方，我对着垃圾箱连续念叨三遍，**空屁空屁空屁**，我性腺内的温度就降下来了，那种令人难堪的冲动便神奇地消失了。

五月里**春暖花开** [83] [A]，油坊镇上街边墙脚的月季花鸡冠花晚饭花都开了，人民理发店店堂门口的向日葵也开花了。我从店堂门口走过去，那硕大的金黄色花朵竟然在我的腿上撞了一下，就是那么轻轻一撞，让我想起了多少往事，是一朵向日葵在撞我。不是暗示就是邀请，我怎么能**无动于衷** [84]？勇气突然**从天而降** [85]，我提着旅行包推开了那扇玻璃门，走进去了。

店堂里坐满了人。我进去的时候并没有谁注意我。几个男理发师都在忙，没人招呼我，慧仙背对着门，正在给一个女顾客洗头。她的脸倒映在镜子里，我的目光在镜子里与她**不期而遇** [86]，她的眼睛一亮，只是一瞬间，又暗淡下去，身子侧过来一点，似乎要仔细看看我，又放弃了，慢慢地扭回去。她也许认出了我，也许错认了我。我不知道她是怎么回事。我注意到店堂里有一个报架，一份几天前的《人民日报》被翻阅得皱巴巴的，**精疲力竭** [87] 地从架子上垂下来，我立刻决定利用这份报纸做我的掩体。我坐在角落里，一直在调整我的脑袋与报纸的距离和落差，怎么调整也不稳妥。一定是我心虚的原因，我总觉得慧仙在镜子里看我，我越是想表现得坦荡，就越是**坐立不安**

pour contrecarrer toute érection **intempestive** [81], et le fait que je craignais ces érections montrait bien que j'avais une idée derrière la tête, ces deux slips en étaient la preuve. Et c'est cette idée derrière la tête qui me rendait craintif et nerveux. Parfois, j'apercevais à travers la vitrine sa silhouette, debout derrière un fauteuil à pivot, ou plus souvent je la voyais aller et venir dans sa blouse blanche. J'étais à la fois près d'elle et très loin, et cette distance précisément m'incitait à l'imaginer, ce que je redoutais par-dessus tout, mais dont je jouissais aussi par-dessus tout. À quelques mètres d'elle, je l'imaginai, j'imaginai ses conversations avec les clients, les raisons de **ses rires** ou de **ses bouderies** [82], de sa gentillesse avec Untel et de sa froideur avec tel autre. Quand elle était immobile, j'imaginai ses émotions ; dès qu'elle marchait, j'imaginai la courbe de ses jambes et de ses fesses. Quand elle tondait un client, j'imaginai ses doigts agiles actionnant la tondeuse. Je m'interdisais d'imaginer son corps, mais je n'arrivais pas toujours à me contrôler. Je limitais le champ de mon imagination au-dessus de son cou et au-dessous de ses genoux, et dès que je dépassais ces limites je me forçais à regarder une poubelle, au bord de la rue, sur laquelle quelqu'un avait écrit «Pet-en-l'Air». Je me demandais si c'était un avertissement à mon endroit. Pour moi c'était une formule merveilleuse : si je disais trois fois en regardant cette poubelle : «Pet-en-l'Air, Pet-en-l'Air, Pet-en-l'Air», la température de mes testicules chutait, et mes insupportables pulsions disparaissaient, comme par magie.

En mai, **le printemps arriva, avec les premières floraisons** [83]. Le long des murs, on voyait clore les fleurs de saison tels les rosiers de Chine, les amarantes crête-de-coq, les belles-de-nuit ; à l'entrée du salon de coiffure aussi, les fleurs de tournesol s'ouvraient. Un jour que je passai devant le magasin, une de ces grandes fleurs dorées heurta ma jambe, très légèrement, certes, mais assez pour me faire penser à une foule de choses passées. C'était une fleur de tournesol qui m'avait effleuré : c'était à tout le moins une allusion, sinon une invitation. Comment pouvais-je y **rester indifférent** [84] ? Soudain, le courage **me tomba dessus du ciel** [85]. Mon sac de voyage à la main, je poussai le battant de la porte vitrée et entrai dans le salon.

Il était bondé, il n'y avait plus de siège libre. Personne n'avait fait attention à mon entrée. Les coiffeurs étaient occupés, aucun ne m'avait salué. Huixian me tournait le dos, occupée à shampooiner une cliente. Son visage se reflétait dans le miroir, et nos regards **se croisèrent inopinément** [86]. Un éclair passa dans ses yeux, fugace, et son regard s'assombrit à nouveau. Elle se tourna légèrement de côté, comme pour mieux me voir, puis elle y renonça et reprit lentement sa position initiale. M'avait-elle reconnu ? M'avait-elle pris pour un autre ? Je n'en sais rien. Je remarquai un présentoir à journaux où pendouillait **misérablement** [87] un numéro du *Quotidien du peuple* tout froissé, datant

[88]。其实我不知如何与慧仙相处，过去不懂，现在还是不懂。我甚至不知道怎样跟她打招呼——以前在船队的时候，我从来不叫她的名字，也不敢叫她向日葵，我叫她“喂”，我一叫“喂”，她就过来了，知道我有零食给她吃。现在她变了，我也变了，更不知道该怎么和她说话了。我想来想去，还是决定听天由命 [89] [T] ——如果慧仙先跟我说话，算我走运，如果她不愿意搭理我，也没什么大不了的，说到底，我不是来跟她说话套近乎的，我是来监督她的。

女人饶舌，到理发店里来做头发的时尚女人更饶舌。她们对慧仙的手艺好奇，对她一落千丈 [90] 的现状更好奇。慧仙的打扮乍看像个医生，穿白大褂，戴一副医用橡胶手套，她倒提起女治安队员腊梅花的一把头发，搓羊毛似地搓她的头发。腊梅花的脑袋埋在水盆上，满头肥皂沫子，嘴不肯闲着，东一句西一句地盘问慧仙，你不是要去省里学习的嘛？大名鼎鼎 [91] [R] 的小铁梅呀，怎么到理发店来干这行？慧仙应付这样的问题，显然已经很老练了，她说，还小铁梅呢，早就是老铁梅了，理发店怎么啦，低人一等？到哪儿不都是为人民服务嘛。腊梅花摆出一副见多识广 [92] [C] 的样子，鼻孔里哼了一声，你们这些吃文艺饭的，嘴里就是没一句真话。我可是了解你们这些人的，整天跳啊唱啊化妆啊卸妆啊，你们是种过一株稻子还是造过一颗螺帽？什么为人民服务？是人民为你们服务！慧仙说，你这话去说别人去，跟我没关系，我早就不吃文艺饭了。现在是我给你洗头吧？是你坐着我站着吧？你自己说，我们谁在为谁服务？腊梅花一时语塞，过了一会儿突然抬起头，眼睛里闪闪烁烁地瞥一眼慧仙，小铁梅你别唱高调了，你不会甘心为我们这些人服务的，我知道你为什么在理发店啦，一定是在锻炼你的技术，要派你去给高级领导剃头理发吧？慧仙说，你还真能瞎编呢，高级领导我也不是没见过，人家有炊事员、有警卫员，还有秘书，没听说有女理发师的。腊梅花的鼻孔里又哼哼了一下，说，别以为你见过世面，你还嫩着呢，我告诉你一句话，女人靠自己的劳动吃饭，只能喝稀饭，女人凭姿色吃饭，凭靠山吃饭，才能吃香的喝辣的！慧仙说，

de quelques jours, qui avait été lu et relu. Je décidai de m'abriter derrière ce journal. Je m'assis dans un coin et tentai d'ajuster la distance et la hauteur entre le journal et ma tête, sans y parvenir. Je devais avoir mauvaise conscience, j'avais l'impression que Huixian me regardait tout le temps dans le miroir. Plus j'essayais d'avoir l'air naturel, plus je me tortillais [88]. La réalité était que je ne savais pas comment m'y prendre avec Huixian, je ne l'avais jamais su, et je ne le savais toujours pas. Je ne savais même pas comment l'aborder. Autrefois sur les barges, je ne l'appelais jamais par son prénom, ni même Tournesol, je disais juste « Hé ! Ho ! », cela suffisait pour qu'elle vienne, elle savait que j'aurais quelque bricole à grignoter pour elle. Maintenant elle avait changé, moi aussi, et je savais moins que jamais comment lui parler. Je me creusai les méninges, puis je décidai de laisser faire la nature [89] : si Huixian parlait en premier, tant mieux, et si elle ne voulait pas me parler, ce ne serait pas grave. Après tout, je n'étais pas là pour lui faire la causette et me faire valoir, mais pour la surveiller.

Les femmes ont naturellement la langue bien pendue, et les coquettes qui fréquentaient le salon de coiffure plus que toutes. Elles s'intéressaient certes à l'art de Huixian, mais plus encore à sa dégringolade [90]. Huixian, vêtue comme un docteur d'une blouse blanche et de gants en caoutchouc médicaux, frottait comme si c'était de la laine une mèche de cheveux de Prune d'Hiver, la femme du Groupe de sécurité. La tête dans l'évier, les cheveux pleins de mousse, elle continuait néanmoins à parler, à la bombarder de questions : « Huixian, je croyais que tu devais aller suivre des études à la capitale provinciale ? Comment notre célèbre [91] petite Tiemei a-t-elle pu devenir coiffeuse ? » Il était clair que Huixian avait l'habitude de ce genre de question et savait y répondre : « Encore la petite Tiemei ? Je suis déjà la vieille Tiemei ! Et puis coiffeuse, qu'est-ce que ça a de mal ? C'est descendre d'un cran ? C'est partout pareil, on sert le peuple, pas vrai ? » Prune d'Hiver prit l'air de celle à qui on ne le fait pas [92], et souffla par le nez : « Vous, les artistes professionnels, vous ne dites jamais la vérité. Je vous connais, vous dansez, vous chantez, vous vous maquillez et vous vous démaquillez, c'est tout ce que vous savez faire. As-tu déjà repiqué du riz ou fabriqué un écrou ? Toi, servir le peuple ? C'est le peuple qui te sert, oui ! »

— Je ne sais pas de qui tu parles, répondit Huixian, ce que tu dis n'a rien à voir avec moi, je ne suis plus dans la culture depuis longtemps. Qui te lave la tête en ce moment ? C'est toi qui es assise et moi debout, non ? À ton avis, qui de nous deux sert l'autre ? »

Cela cloua le bec à Prune d'Hiver un instant. Puis elle releva brusquement la tête, un éclair passa dans ses yeux : « Petite Tiemei, pas la peine de faire de beaux discours ! Ça ne peut pas te plaire de laver la tête à des gens comme nous. Je sais pourquoi tu es ici, c'est pour te former et apprendre

说得对呀，我没有姿色，也没有靠山，只能为你服务了。腊梅花嘴里啧啧地响了几下，思考着什么，突然说，也奇怪了，听说你有好多靠山的呀，镇上有赵春堂，县里有何书记，地区还有个柳部长，那么多靠山，怎么一下都不管你了呢？慧仙恼了，冷冷地说，你是来做头发还是来造谣呢，什么靠山靠水的？我连爹妈都没有，哪来的靠山？你们稀罕靠山，我不稀罕！腊梅花被抢白了一通，嘴巴安静了，脑子没停，过了一会儿她终于还是没管住自己的舌头，小铁梅呀，我知道你为什么在这里了，是“挂”基层吧？“挂”半年？一年两年？我劝你跟领导要个期限，听我这句话，再年轻的女孩子，也有**人老珠黄** [93] 的一天，老了丑了。就没有前途啦！这下慧仙不耐烦了，我看见她面露怒容双目含恨，两只手在腊梅花的头发上粗暴地揉了几下，随手从架子上抽了块毛巾，拍在腊梅花的头上，嘴里说，“挂”多久是多久，“挂”一辈子也不怕。要你操什么心？我从小就被“挂”惯了，不怕“挂”！

也不知道为什么，这时我的脑袋再也藏不住了，我收起报纸，忍不住朝腊梅花恶狠狠地瞪了一眼，茄子货，不说话会憋死你！我这么小声地嘀咕了一句，被骂的没听见，理发师小陈听见了我的声音，回头盯着我说，你骂谁茄子货呢，你要憋死谁？人家妇女拌嘴，你个大小伙子多什么嘴？

我一慌，连忙**矢口否认** [94] [R] 道，我什么都没说，我在看报纸。

小陈说，你会凑热闹呢，这么多人在店堂里，你还挤进来看报纸？这儿是理发店，又不是公共阅报栏。

小陈说话嗓门大，他嗓门一大我更慌乱，一乱就前言不搭后语了，我不是来看报纸的。我说，谁不知道这儿是理发店？我是来剃头的。

你到底是来看报还是剃头？小陈说，我看你不是来看报纸的，也不是来剃头的，你鬼鬼祟祟的像个美蒋特务，你什么人，是从哪儿来的？

这么一来，理发店里的人都注意到我了，我看见慧仙的目光投过来，余怒未消，懒懒的，很散漫的，突然双眸一亮，她似乎认出了我，用一把梳子指着我说，

le métier, pour pouvoir coiffer les dirigeants ensuite, pas vrai ?

— Tu inventes de ces trucs ! J'en ai vu, des dirigeants, ils ont leur cuisinier, leur garde du corps, leur secrétaire, mais je n'ai jamais entendu dire qu'ils avaient leur propre coiffeuse. »

Prune d'Hiver grogna encore : « Ne va pas croire que tu en as vu tant que ça ! Tu es encore un peu jeune ! Tiens, je te donne un conseil : une femme qui gagne son riz à la sueur de son front ne mange que du gruau, une femme qui s'appuie sur sa beauté et sur les puissants a toujours de quoi se régaler !

— Tu as raison ! Moi, je ne suis pas belle, je n'ai pas de puissant protecteur, tout ce que je peux faire, c'est te servir. »

Prune d'Hiver claqua la langue plusieurs fois, réfléchit un moment et dit soudain : « C'est bizarre, j'avais entendu dire que tu avais beaucoup d'appuis, Zhao Chuntang ici, le secrétaire He du district et le directeur Liu de la région ; tout d'un coup ils ne s'occuperaient plus de toi ? » Huixian, agacée, répondit sèchement : « Tu es là pour te faire coiffer ou pour colporter tes ragots ? Je n'ai pas d'appuis ni de bouée, je n'ai ni père ni mère, où pourrais-je trouver des appuis ? Les gens comme toi en ont peut-être besoin, mais moi je n'en ai rien à faire ! » Ce rabrouement fit taire Prune d'Hiver, mais son cerveau continuait à turbiner. Finalement, incapable de tenir sa langue, elle lâcha : « Petite Tiemei, je sais pourquoi tu es là, ils veulent te "suspendre" au bas de l'échelle. Pour combien de temps ? Six mois ? Un an ou deux ? Tu devrais faire mettre une limite par la hiérarchie. Je te le dis, les jeunes filles finissent toutes par **vieillir**, elles **deviennent laides comme les perles jaunissent** [93], et alors elles n'ont plus d'avenir ! » Excédée, Huixian perdit patience. La colère se lut sur son visage, la haine dans son regard. Elle frotta violemment la tête de Prune d'Hiver, prit sur l'étagère une serviette et la lui colla sur la tête : « Ça durera ce que ça durera, toute la vie s'il le faut, qu'est-ce que ça peut te faire ? J'ai l'habitude qu'on me suspende ici ou là depuis que je suis petite, ça ne me fait pas peur ! »

Je ne sais pourquoi mais cette fois je n'y tins plus, je ne pouvais plus me cacher derrière le journal. Je le pliai, foudroyai Prune d'Hiver du regard et marmonnai : « Ho ! l'aubergine, ça t'étoufferait de la fermer un peu ? » J'avais parlé à voix si basse qu'elle n'avait pu m'entendre, mais petit Chen m'avait entendu, lui. Il se retourna vers moi : « Qui tu traites d'aubergine ? Qui veux-tu étouffer ? De quoi te mêles-tu ? »

Désemparé, je m'empressai de **nier** [94] : « Je n'ai rien dit, je lis le journal.

— Tu choisis les bons endroits ! Le salon est plein, et tu trouves le moyen de t'y glisser pour lire le journal ! C'est un salon de coiffure, ici, pas une salle de lecture. »

Petit Chen avait parlé à voix haute, ce qui accrut mon embarras. Je ne savais plus ce que je disais : « Je ne suis pas venu lire le journal, je sais

是你呀，你是那个——那个什么亮嘛。

她对我莞尔一笑 [95] [R]，惊喜的表情中夹杂着困惑。我看着她绞尽脑汁 [96] 回忆我名字的样子，心里沮丧极了，怎么也没想到，她竟然记不起我的名字了，不管是库东亮，还是东亮哥哥，哪怕是她的绰号空屁，她至少应该说出来一个吧？她的兰花手指朝我翘了半天，终于放下来了，脸上流露出歉意来，看我这什么烂记性，我明明记得的，怎么说忘就忘了？什么亮？你是向阳船队七号船的？我记得的，你们家船舱里有一张沙发！你别那么怪里怪气 [97] [E] 地看着我嘛，不过是一时想不起你的名字来了。她一定是注意到了我失望的表情，内疚地笑着，转身环顾店堂里的人，他叫什么？你们谁快提醒我一下呀，说一个字就行，我肯定能记起来的。

店堂里有个穿花格子衬衫的青年，是码头上开吊机的小钱，他认识我，一直在那边怪笑，这时捏着嗓子说了一个字——空。

什么空，你少捣乱，哪儿有姓空的？慧仙说，他姓空，你姓满啊？

小钱说，你不是说只要一个字吗？我就知道他绰号，叫空屁嘛。

慧仙啊呀一声恍然大悟 [98] [D]，不知是出于羞愧，还是出于敏感，我注意到她的脸颊上风云变幻 [99] [R, C]，升起了两朵红晕，她卷起白围兜对着我肩膀打了一下，然后用白围兜蒙住脸痴痴地笑，看我这烂记性，你不是库东亮嘛，小时候我吃了你不少零食呢。说时迟那时快，我听见耳边刷的一声，一阵轻风袭来，带着光荣牌肥皂的清香，她已经把白围兜对准我抖开了，用一种命令般的口吻说，库东亮，来。我来给你剃头！

我本能地抱住了头，头发不长，今天不剃，我马上就回船上去了。

你怕我剃不好？我现在技术很好，不信你问他们。她的手朝店堂里潦草地一指，眼睛审视着我的头发，嘴里咿咿呀呀叫起来，你梳头用梳子还是用扫帚呀？这算什么头发，是个鸟窝嘛，留着它干什么，下蛋呀？来，剃了！

她挥动白围兜，啪啪地清扫着转椅上的碎发，坐上去，客气什么？快坐上去呀。我左右为难 [100]，看见她对准转

bien que c'est un salon de coiffure ici, je suis venu me faire raser la tête.

— Tu es là pour lire le journal ou pour te faire couper les cheveux ? Faudrait savoir ! continua Petit Chen. À mon avis ni l'un ni l'autre, tu as l'air sournois d'un espion de la clique de Chiang Kai-shek et des Américains ! Qui es-tu, d'où viens-tu ?

Tous les clients tournèrent leur attention vers moi. Huixian me lança un regard indolent et distrait, bien que la colère s'y lut encore. Soudain ses yeux s'illuminèrent, elle eut l'air de me reconnaître. Elle pointa un peigne sur moi : « C'est toi ? Dong quelque chose ? »

Elle me souriait [95], à la fois agréablement surprise et perplexe. Elle fouillait sa mémoire [96] pour se rappeler mon nom, et cela me déprima : je n'avais pas imaginé qu'elle l'aurait oublié. Que ce soit Ku Dongliang, ou Grand Frère, ou même mon surnom Pet-en-l'Air, arriverait-elle à en dire un, au moins un ? Ses doigts écartés en forme de fleur, sa main resta en l'air un moment, puis elle finit par baisser le bras. L'air de s'excuser, elle dit : « Quelle mauvaise mémoire, je l'ai sur le bout de la langue. Dong quoi ? Tu viens de la flottille du Tournesol, de la barge n° 7 ? Je sais, chez vous il y a un sofa ! Pas la peine de me regarder comme ça [97] ! Je n'arrive pas à me souvenir de ton nom, c'est tout, ça va me revenir. » Elle avait dû lire la déception dans mon regard. Elle souriait, un peu gênée. Elle regarda les clients du salon : « Comment s'appelle-t-il ? Aidez-moi, ça va me revenir, j'en suis sûre. »

Il y avait là un jeune avec une chemise à carreaux, du nom de Qian, un grutier des quais, qui me connaissait et qui souriait bizarrement dans son coin. Il prononça les mots « en l'air ».

« Quoi, en l'air ? Ne dis pas d'idioties, ce n'est pas un nom de famille, ça. S'il s'appelle en l'air, tu t'appelles par terre ?

— Tu as demandé un mot, non ? Je ne connais que son surnom, Pet-en-l'Air.

— Ah ! » Cela lui était revenu [98]. Embarras ou sensibilité, elle rougit jusqu'aux oreilles. Elle roula le tablier blanc de sa cliente, me donna un coup sur l'épaule, et se couvrit la bouche pour cacher un rire de bécasse : « Quelle mémoire d'oiseau ! C'est Ku Dongliang ! Quand on était petits, tu me donnais tout le temps des choses à grignoter. » Simultanément, je sentis un courant d'air et une odeur de savon de la marque Gloire : Huixian avait déplié un tablier devant moi, et me disait d'un ton qui se voulait autoritaire : « Ku Dongliang, viens, je vais te raser le crâne ! »

Je me protégeai instinctivement la tête des mains : « Pas aujourd'hui, mes cheveux ne sont pas assez longs. Et puis il faut que je retourne sur la flottille tout de suite.

— Tu as peur que je te rate ? J'ai la technique maintenant, tu peux leur demander », dit-elle, montrant la salle avec nonchalance. Elle inspecta mes cheveux : « Hou la la ! Tu te peignes avec une brosse ou avec un râteau ? Regardez cette coiffure, on dirait un nid d'oiseau, qu'est-ce que tu attends,

椅踢了一脚，转椅自动转了一圈，转出了风，风把她的白色大褂吹开了，我看见她里面穿的是一条齐膝的蓝裙子，裙子也扬起来了，露出了她的两个膝盖。膝盖，膝盖，两个馒头般可爱的膝盖，两个新鲜水果一样诱人的膝盖。一瞬间时光倒流。我条件反射，赶紧低下了头。我低下了头，耳边依然响起一声严厉的警告，小心，给我小心。好像是我父亲的声音，也好像是我自己的声音。我低着头，眼睛不知该往哪里看。目光是危险的，目光最容易泄露天机，每当这种危险降临的时候，我就提醒自己，脖颈以上，膝盖以下。可是我不敢看她的脖颈以上，也不敢看她的膝盖以下，我只能往店堂的水泥地上看。这样，我看见了地上一堆堆黑色的长长短短的碎发。慧仙的脚正踩在一堆碎发上，就像踩着一座不洁的黑色小岛。她穿一双白色的半高跟皮鞋，肉色的卡普龙丝袜，一缕黑头发不知是男客还是女客的，正悄悄地伏在她的丝袜上。

你怎么啦？看你**失魂落魄** [101] [A, T] 的，是刚偷过东西，还是刚杀过人？她狐疑地盯着我的脸，一边跟我打趣，几年不见了，你怎么还是**怪里怪气** [102] 的？不剃头，你跑理发店干什么？

我被她问得**哑口无言** [103] [C]。她不过是要给我剃个头而已，我为什么这么害怕呢？我到底在怕什么？我觉得自己心里有鬼，心里有鬼嘴里就支支吾吾起来，今天剃头来不及了，我爹身体不好，得回去给他做饭了。

她哦了一声，大概想起了我父亲和他著名的下半身故事，突然想笑，不好意思笑，赶紧捂住嘴，巧妙地打了个岔，我干爹我干妈怎么样？我让德盛婶婶捎了好几次口信了，让他们来理发，他们就是不肯来，是对我有意见吧？

她有时候无情有时候有义，全凭**心血来潮** [104] [E]，我知道这是问候孙志明夫妇了，就替他们打圆场，他们对你哪来的什么意见？是嫌你们这儿理发贵，他们节约惯了，舍不得钱吧。

贵什么？人民的理发店，能贵到哪儿去？回去告诉他们，他们一家来，洗剪吹烫，我都给他们免费，我现在就是为人民服务的。

qu'on y ponde des œufs? Viens, je vais te les couper!»

Elle balaya les chutes de cheveux du fauteuil en quelques coups de tablier et dit : « Assieds-toi, ne fais pas de manières. Dépêche-toi. » J'étais **incapable de me décider** [100]. Elle actionna une pédale qui fit tourner le fauteuil automatiquement, ce qui déclencha un courant d'air, lequel souleva sa blouse, et révéla sa jupe bleue qui lui arrivait aux genoux. La jupe se souleva aussi et dévoila ses genoux. Ah! Ces genoux, ces genoux tels deux petits pains blancs, ces genoux frais comme des fruits. D'un coup, le passé revint. Par un réflexe conditionné, je baissai la tête. Une voix, celle de mon père, ou la mienne peut-être, me soufflait à l'oreille : « Attention, gare à toi ! » La tête baissée, je ne savais pas où porter mon regard. Un regard, c'est dangereux, on peut aisément y lire votre nature. Chaque fois que ce danger se présentait, je me rappelais de ne regarder qu'au-dessus de son cou et au-dessous de ses genoux. Mais même cela, je n'en eus pas le courage, je ne pus que regarder le sol en béton. Je fixai ce parterre jonché de mèches de cheveux coupés, courtes et longues, Huixian en foulait justement un tas, elle avait l'air d'être juchée sur un îlot crasseux, avec ses souliers à petits talons et ses bas en nylon couleur chair. Une touffe de cheveux, d'homme ou de femme, était accrochée à ses bas.

« Qu'est-ce que tu as? Tu **baisses la tête comme un criminel** [101], tu viens de voler quelque chose, tu as tué quelqu'un? » Elle me regarda d'un air soupçonneux, tout en se moquant gentiment de moi : « Ça fait quelques années qu'on ne s'est pas vus, tu es toujours aussi **bizarre** [102]. Si tu ne veux pas qu'on te coupe les cheveux, pourquoi viens-tu chez le coiffeur? »

Je **ne trouvai rien à répondre** [103] à sa question. Elle voulait simplement me couper les cheveux, de quoi avais-je si peur? De quoi, au juste? Je trouvais que des idées malsaines me passaient par la tête, et du coup je bégayai : « Aujourd'hui je n'ai pas le temps, mon père ne va pas bien, il faut que j'aille lui faire à manger. »

Elle fit un petit « Oh ! », pensant sans doute au célèbre incident relatif au sexe tranché de mon père. Elle eut soudain envie de rire mais n'osa pas et se cacha la bouche de la main. Elle changea de sujet : « Et comment vont mes parents adoptifs? J'ai dit à Tante Desheng de les inviter à venir me voir, je leur ferai une coupe de cheveux, mais ils ne sont jamais venus. Ils m'en veulent? »

Elle pouvait aussi bien être sans cœur que sincère, cela dépendait de **son humeur** [104]. Je compris qu'elle me demandait de saluer le couple Sun Ximing de sa part, d'arrondir les angles avec eux. « Pourquoi t'en voudraient-ils? Ils trouvent que votre salon est trop cher, ils sont économes, ils regardent à la dépense.

— Cher? Le Salon de coiffure du peuple, ça ne peut pas être si cher que ça! Dis-leur de venir, toute la famille, je les coifferai tous, gratis, je suis au service du peuple maintenant. »

我嘴里应承着，到角落里去拿我的旅行包。店堂里的人都好奇地瞪着我，每个人的表情看上去不一样，但都**若有所思** [105]。这里的人明显是有门第观念的，慧仙对我的热络引起了几个人的反感，他们觉得我不配，尤其是花格子衬衫小钱，他坐在椅子上，一只脚挑衅地伸出来踢我的旅行包，空屁，你的包里到底藏了什么鬼东西？每次上岸都带着个包，鬼鬼祟祟的，我要是治安小组，一定要好好查一查你的包。我打开了旅行包的拉链，针锋相对地瞪着他，你要不要查我的包？我让你查，看你敢不敢查？小钱朝我包里扫了一眼，没来得及说什么，旁边的理发师小陈粗鲁地推起我肩膀，走吧走吧，都别在这里耍威风，以后不剃头的禁止进来，我们这儿是理发店，不是公园。

那小陈对待我的态度最恶劣，看在他是慧仙同事的份上，我不便发作。我拿起旅行包走到门口，慧仙跟过来为她的朋友们开脱，她说，别怪他们反感你，我们这里的人，都很时髦的，你看看你这行头，土八路进村。一个大小伙子上岸，也不知道拾掇一下自己。她拍着我的旅行包，手在包上东捏一下西捏一下。这个动作我熟悉，长这么大了，她居然还改不掉这个习惯，喜欢捏别人的包。我的包里装满了坛坛罐罐，她摸得出来，不感兴趣，手缩回去伸进自己的白大褂口袋，摸出一颗泡泡糖，举高了，**郑重其事** [106] [R, C]地交给我，你替我带给小福，我上次在街上碰到他，他跟我要泡泡糖吹呢，我答应送他一颗，说话一定要算话。

我刚把泡泡糖扔进包里，又听见她问，樱桃呢，她怎么样了，要嫁人了吧？

樱桃是她的冤家，我的名字她记不住，冤家的名字她倒不忘记。我有点生气了，你还惦着她？我不知道她的事，她嫁不嫁人，不关我什么事。

随便问问的，你紧张什么呀？她俏皮地指了指我鼻子，我又不给你们说媒，我让你给她捎话呢。看起来她与樱桃的嫌隙还在，我等着她捎的话，她斟酌了一下说，回去替我转告樱桃，让她别在背后说我闲话了，我现在什么也不是，一个女剃头的，没什么值得她嫉妒了，还说我什么闲话？

我走出理发店时心情复杂，这次相

Je lui promis de le faire, et allai prendre mon sac dans le coin, sous les regards curieux des clients. Chacun avait une expression différente, chacun **avait sa petite idée**. [105] Tous jugeaient manifestement les gens selon des critères sociaux, et la chaleur de Huixian avec moi les contrariait, ils trouvaient que nous n'allions pas ensemble. Surtout Qian, le type à la chemise à carreaux, assis dans un des fauteuils. Il tendit la jambe et donna un coup de pied à mon sac : « Pet-en-l'Air, que caches-tu dans ton sac ? Chaque fois que tu débarques tu te promènes avec ça, t'as pas l'air bien net ! Si je faisais partie du Groupe de sécurité, je le fouillerais de fond en comble, moi. » J'ouvris la fermeture éclair et lui lançai, du tac au tac : « Tu veux fouiller mon sac ? Vas-y, si tu l'oses ! » Il jeta un regard rapide dedans, mais, avant qu'il n'ait pu répondre, petit Chen me poussa brutalement l'épaule : « Allez, dégage, arrête de fanfaronner. Tu es interdit de salon à partir de maintenant, sauf pour une coupe de cheveux. C'est un salon de coiffure ici, pas un jardin public. »

Son comportement à mon égard était odieux, mais comme c'était un collègue de Huixian, il m'était difficile de me fâcher. Je pris mon sac et me dirigeai vers la porte. Huixian me suivit et dit, pour excuser ses collègues : « Faut pas leur en vouloir s'ils ne t'aiment pas ici. Ici, on est tous à la mode, regarde ton accoutrement, on dirait un fantassin de la 8^e armée de route ! Un grand gars comme toi, tu ne sais même pas t'arranger un peu quand tu viens en ville ! » Elle palpa mon sac. J'avais l'habitude, elle faisait ça depuis qu'elle était petite, et n'avait apparemment pas cessé en grandissant, il fallait qu'elle tâte le sac des gens. Le mien était plein de bricoles personnelles. Elle le sentit au toucher et perdit tout intérêt. Elle mit sa main dans la poche de sa blouse, en sortit un chewing-gum, qu'elle me tendit : « Tu peux le donner à Xiaofu ? Je l'ai croisé l'autre jour dans la rue, il m'en a demandé, je lui ai promis de lui en offrir un, chose dite chose due. »

Je le jetai dans mon sac. Elle me demanda encore : « Et Yingtao ? Qu'est-ce qu'elle devient ? Elle va se marier bientôt ? »

Yingtao était sa meilleure ennemie, mais elle n'avait pas oublié son nom, contrairement au mien. Un peu vexé, je répondis : « Tu penses encore à elle ? Je n'ai pas de ses nouvelles, je ne sais pas si elle va se marier, ça ne me regarde pas. »

— Je posais juste la question, pas de quoi se fâcher ! » Elle pointa mon nez du doigt, espiègle : « Je ne cherche pas à faire l'entremetteuse, je veux juste que tu lui transmettes un message. » Apparemment, elle était toujours en mauvais termes avec Yingtao. J'attendis le message. Elle réfléchit un moment et dit : « Dis-lui de ma part qu'elle arrête de dire du mal de moi dans mon dos, aujourd'hui je ne suis plus rien, qu'une coiffeuse de rien du tout, elle n'a pas besoin d'être jalouse, il n'y a rien à raconter sur moi. »

Je quittai le salon de coiffure l'esprit confus et je n'aurais su dire si cette rencontre avait été

遇，我不知道是幸运还是不幸。她对我的态度比想象中的热情，那热情坦坦荡荡的，让我感到三分温暖，却有七分不满。她为什么会忘了我的名字？她问这问那，为什么不问问我的情况？我站在街上，回头瞥见那只垃圾箱上的涂鸦，忽然感到一种深深的哀伤。空屁。我在她的眼里是空屁？空屁。我对她的思念是空屁？我思念慧仙思念了这么多年，记了这么多文字，吃了这么多苦，那一切都是空屁？

河上十三年，最后一年我频频上岸到油坊镇去。

我不知道着了什么魔，旅行包里明明装着父亲的信，必须尽早投进邮筒，可是经过邮局时我的腿迈向了人民理发店的方向。船上的柴米油盐 [107] 都是我负责采购，可是路过菜市场的时候我总是安慰自己，不急不急，排队的人这么多，等会儿再来没关系。我急着到人民理发店去。我的魂丢在人民理发店了。也许是为了让慧仙记住我，也许是为了强迫自己遗忘慧仙，我怀着一半爱意一半仇恨，枯坐在理发店的店堂里，一坐就是半天。我强行闯入那个时尚的小沙龙，有时候我像一个哑巴沉默不语 [108] [E]，只观察不说话，有时候我像一个盲人，坐在角落里闭着眼睛晒太阳，只倾听不抬眼。我的行为酷似侵略者的行为，起初是几个理发师想方设法 [109] 驱逐我，我自岿然不动 [110] [R, C]，后来连慧仙也讨厌我了，她讨厌我自己不好意思说，竟然绕个圈子让德盛女人来转告。

有一天德盛女人悄悄地把我喊到船尾，她站在八号船船头凝视着我，目光很古怪，你今天又去理发店了？我说，我又不是反革命，行动自由，我去理发店犯法吗？她冷笑一声说，不犯法，犯恶心，慧仙说你去监视她呢！然后德盛女人就劈头盖脸 [111] 谴责起我来，东亮，你究竟在动什么糊涂心思？慧仙是你什么人？你是她什么人？大老远的，你凭什么跑去监视她？你再这样监视她，我告诉你爹去！

监视。德盛女人一语道破天机 [112]。尽管嘴上不认账，我心里承认，她们没有冤枉我，我是在开始监视慧仙了。河上十三年，最后一年我成了慧仙的监视者。

heureuse ou malheureuse. Son attitude envers moi avait été plus chaleureuse que je ne l'avais anticipé, d'une chaleur sereine et franche, ce qui m'avait apporté un tiers de réconfort et deux tiers de frustration. Pourquoi avait-elle oublié mon nom ? Elle m'avait interrogé sur les uns et les autres, mais pas sur moi. Debout dans la rue, je me retournai et jetai un œil sur le graffiti de la poubelle. Je fus soudain accablé de tristesse. Pet-en-l'Air. N'étais-je à ses yeux qu'un pet en l'air ? Pet-en-l'Air. Pensait-elle à moi comme à un pet en l'air ? Moi qui pensais à elle depuis tant d'années, qui avais appris par cœur tant de mots, qui avais tant souffert, tout cela c'était du pet en l'air ?

Au bout de treize ans de rivière, je débarquais fréquemment à Youfang.

Je ne sais par quel enchantement, alors que mon sac de voyage contenait de toute évidence des lettres de mon père que je devais, tôt ou tard, poster, chaque fois que je passais devant la poste, mes jambes prenaient le chemin du Salon de coiffure du peuple. J'étais également chargé du ravitaillement [107] de notre barge, mais, quand je passais devant le marché, je me disais : Rien ne presse, rien ne presse, la queue est trop longue, je reviendrai plus tard, et je filais vers le salon de coiffure. C'est là que je perdis mon âme. Est-ce que je voulais que Huixian se souvienne de moi ? Est-ce que j'essayais de me forcer à l'oublier ? Le cœur partagé entre amour et haine, je restais assis dans le salon, longtemps, à me morfondre. J'y entrais par effraction, en quelque sorte, et soit je restais muet comme une carpe [108], me contentant d'observer sans parler, soit, tel un aveugle, je restais dans mon coin les yeux fermés, à prendre le soleil, à écouter sans lever les yeux. Je me comportais en intrus. Au début les coiffeurs avaient essayé [109] de me chasser, mais je ne bougeais pas [110]. À la fin, même Huixian me prit en grippe, sauf qu'elle n'osa pas me le dire en face, elle me le fit dire par la femme de Desheng.

Un jour, celle-ci m'appela discrètement à l'arrière de ma barge. Elle était à l'avant de la sienne, la n° 8 : « Tu es encore chez le coiffeur aujourd'hui ? — Ce n'est pas contre-révolutionnaire, dis-je, je suis libre de faire ce que je veux, ce n'est pas interdit, que je sache ? » Elle sourit, ironique : « Ce n'est pas interdit, mais c'est dégoûtant. Huixian me dit que tu la surveilles ! » Puis elle me lança en pleine figure [111] : « Dongliang, qu'est-ce que tu as derrière la tête ? Qu'est-ce que tu lui veux, à Huixian ? Qu'est-ce qu'elle te doit ? Pour qui tu te prends, d'aller la surveiller comme ça ? Si tu continues, je le dirai à ton père ! »

Surveiller. La femme de Desheng avait trouvé le mot juste [112]. Même si je ne voulais pas l'admettre, je devais reconnaître qu'elle avait mis le doigt sur la vérité : je surveillais Huixian. Treize ans de rivière et j'étais, au bout du compte, devenu le simple surveillant de Huixian.

[69] : Déterm. du nom	[80] : Compl. Phrase	[91] : Déterm. du nom	[102] : Prédicat focalisé
[70] : Déterm. du nom	[81] : Déterm. du nom	[92] : Déterm. du nom	[103] : Compl. verbe
[71] : Prédicat	[82] : Déterm. du nom	[93] : Déterm. du nom	[104] : Objet direct
[72] : Prédicat	[83] : Proposition	[94] : Compl. phrase	[105] : Prédicat
[73] : Compl. verbe	[84] : Objet de V modal	[95] : Prédicat	[106] : Compl. phrase
[74] : Prédicat	[85] : Prédicat	[96] : Prédicat	[107] : Sujet
[75] : Prédicat	[86] : Prédicat	[97] : Compl. phrase	[108] : Prédicat second
[76] : Compl. phrase	[87] : Compl. phrase	[98] : Prédicat second	[109] : Prédicat
[77] : Compl. phrase	[88] : Prédicat	[99] : Prédicat second	[110] : Prédicat
[78] : Compl. phrase	[89] : Objet direct	[100] : Prédicat second	[111] : Compl. phrase
[79] : Prédicat	[90] : Déterm. du nom	[101] : Prédicat	[112] : Prédicat

Aucune des trois premières occurrences de cet extrait ne produit d'effet notable. Le *chengyu* [69] 来历不明 {VENIR-HISTOIRE-NON-CLAIR}, qui apparaît à plusieurs reprises dans le récit pour caractériser le personnage de Huixian, s'applique ici à des femmes sur des publicités ; dans ce cadre, la traduction « d'origine inconnue » convient amplement. De même, « nouvelles et étranges » décrit exactement comme l'item [70] 新奇古怪 les coiffures fabuleuses des mannequins. Enfin, le concept de compétition contenu dans la séquence [71] 争奇斗妍 {DISPUTER-MYSTÈRE-COMBATTRE-GRÂCE} ressort exactement de la formulation française « rivalisant de mystère et de grâce ».

La situation croît tangiblement en complexité avec le phrasème quadrisyllabique [72] 众星捧月. Voulant dire mot pour mot « une foule d'étoiles embrasse la lune », ce *chengyu* condenserait et adapterait, selon de nombreux dictionnaires, un aphorisme de Confucius : “為德以政，譬如北辰，居其所而眾星共之” « Celui qui gouverne un peuple par la Vertu est comme l'étoile Polaire qui demeure immobile, pendant que toutes les autres étoiles se meuvent autour d'elle » (《论语·为政》 *Entretiens* II.1, traduction de Sébastien Couvreur [*Si Shu* 1895], disponible sur le site Wengu). Aujourd'hui, l'expression a pour sens « jouir d'un grand prestige, gagner tous les cœurs ». La traduction « avoir une foule d'admirateurs », reprenant l'idée d'un rassemblement autour d'un point central, oblitère tout repère cosmologique de même que toute allusion intertextuelle, carences qui causent un certain effet de réduction et de contraction.

La séquence [73] 光明磊落, signifiant littéralement « droit et magnanime, en pleine lumière », s'emploie pour dénoter franchise, honnêteté et absence de dissimulation. Bien que le français « ouvertement » réponde à cette définition, l'adverbe manque de puissance pour égaler le lyrisme de l'original, qui est dès lors soumis à un effet de réduction.

En optant, dans une solution du même ordre, pour « avoir des visées malsaines » pour remplacer les items [74] et [75] 心怀鬼胎 {CŒUR-GIRON-DÉMON-EMBRYON}, le traducteur fait abstraction de toute image ; ce choix s'avère toutefois ici un moindre mal, car le *chengyu* en question peut être pris comme un phrasème semi-figé qui allie le

verbe 心怀 « *nourrir, entretenir, éprouver un sentiment* » et le nom composé lexicalisé 鬼胎 « *dessein inavouable* ». Par contre, la non-répétition de la locution en français engendre *de facto* une réduction.

Restant dans une même veine philosophico-religieuse, la formule [76] 一本正经 réfère sans conteste aux Classiques confucéens (经 *jīng*, caractère qui incidemment désigne aussi les soutras bouddhiques) et à l'orthodoxie (正 *zhèng* « droit, juste »); le français n'incluant pas ces renvois, on y observe un phénomène de contraction des chemins interprétatifs.

Pour ce qui est du *chengyu* [77] 谈笑风生 {DISCUTER-RIRE-NOUVELLE-NAITRE}, la conjonction du rire et de la causerie transparait bien dans la version française « faire de l'esprit »; malheureusement, la dissolution d'un parallélisme éclatant en chinois (“ [...] , 却能一本正经地走出去, 谈笑风生地走出来 ” [*chengyu* complément de phrase + 走出 + directionnel]) nous oblige à mettre en avant l'effet de réduction occasionné par la traduction.

S'il l'on comprend aisément que le petit verbe « observer » échoue à reproduire l'intensité de l'item [78] 东张西望 « *regarder à gauche et à droite* » — cas typique de réduction —, notre critique de la séquence [79] 一心三用 est moins directe. Abstraction faite de la disparition d'un trope sans grande implication (mot pour mot, {1-CŒUR-3-USAGE}), le point de vue connaît une modification, puisqu'au lieu de suivre le chinois et de dire quelque chose comme « *elle passait ainsi le temps* », le français préfère « tout cela l'occupait ». Cette modulation, en accentuant la passivité du sujet, entraîne une déformation du schéma narratif.

L'occurrence [80] 莫名其妙 {IMPOSSIBLE-NOMMER-PROPRE-MERVEILLEUX}, quant à elle, constitue l'un de ces phrasèmes très fréquents, y compris dans la langue parlée, rendus difficiles à traduire par la multiplicité des significations qu'il peut revêtir. Dans le cas présent, « sans raison apparente » est une version acceptable. L'unique altération provient de la position focale, isolée après virgule, source d'accrétion.

Nous ne nous étendons pas plus que de mesure sur les traductions (condensée pour l'une, calque pour l'autre) « intempestif » et « rires et bouderies » apportées aux *chengyu* [81] 不合时宜 {NON-CORRESPONDRE-TEMPS-APPROPRIÉ} et [82] 一颦一笑 {1-FRONCER LES SOURCILS-1-RIRE}, qui ne soulèvent aucun problème particulier.

Le rendu français de la séquence [83] 春暖花开, en revanche, s'il est parfaitement fidèle au sens (chose normale, puisqu'il s'agit d'un calque mitigé de {PRINTEMPS-CHALEUR-FLEUR-ÉCLORE}), attire l'attention sur lui par sa longueur et son isolation par la ponctuation, signes patents d'une accrétion.

Notre souhait de sobriété est exaucé par l’item [84] 无动于衷 {SANS-BOUGER-DANS-CŒUR}, où le préfixe négatif d’« indifférent » rejoint élégamment le 无 de l’original.

Pour ce qui est du [85] 从天而降 « *tomber du ciel* », la traduction fluide et sans heurt a été facilitée par l’existence d’une expression idiomatique française en tous points identique.

Si nous accueillons avec enthousiasme la version « se croiser inopinément » du *chengyu* [86] 不期而遇 « *se rencontrer sans que ce ne soit prévu* », la traduction de la locution [87] 精疲力竭 {ÉNERGIE-FATIGUÉ-FORCE-CONSOMÉ} nous a laissé d’abord un peu plus sceptique. En effet, « misérablement » introduit une notion de pitié ou de mépris, alors que le chinois insiste plutôt sur le manque d’énergie et de force. L’impact s’amenuise cependant lorsque l’on constate que l’on parle d’un journal qui pend de son présentoir. Précisément, l’emploi du péjoratif « pendouiller » insère une notion de mollesse propre à lever nos réserves sur l’adverbe de manière.

Notre réflexion fut la même pour « se tortiller », qui dessine à première vue un mouvement plus précis que la séquence [88] 坐立不安 « *être mal à l’aise aussi bien debout qu’assis, ne pas tenir en place* ». Dans ce contexte, toutefois, ce verbe pronominal exprime avec vivacité l’état d’esprit d’un Dongliang tout timide et honteux.

Concernant l’item [89] 听天由命 {ÉCOUTER-CIEL-SUIVRE-DESTIN}, le narrateur chinois, en se soumettant à la volonté de Ciel et à la Providence, adopte une attitude bien plus fataliste qu’en français, où il explique avoir « laissé fait la nature » ; la traduction s’adjoint donc d’une transformation.

Par le truchement du *chengyu* [90] 一落千丈 {1-TOMBER-1000-TOISE}, Su Tong dépeint avec couleur la chute vertigineuse qu’a connue la jeune Huixian, de protégée du secrétaire du Parti à petite coiffeuse. Le substantif français « dégringolade », même s’il peut être perçu comme un peu familier, exprime bien la brutalité et la rapidité de ce déclin, d’autant qu’il est mis en évidence en fin de proposition — positionnement qui a aussi l’avantage de compenser la perte du parallélisme initial en chinois.

Contrairement à ce succès, nous sommes d’avis que le bien terne « célèbre » échoue à traduire la grandiloquence (y compris sur la plan rythmique, avec le reduplication idéophonique *dà míng-dǐngdǐng*) de la formule [91] 大名鼎鼎, que restitueraient mieux « *renommé* », « *illustre* », sinon « *glorieux* ». Nous voyons dans cette entropie un cas de réduction.

S’agissant de l’item [92] 见多识广 {VOIR-BEAUCOUP-CONNAÎTRE-LARGE}, l’examen est plus délicat. Dans le dialogue où il s’inscrit, une cliente de Huixian, Prune d’Hiver, la raille sur sa régression sociale, ce à quoi la jeune fille répond que la coiffure n’est pas

un métier dégradant, mais au contraire un service rendu au peuple. L'interlocutrice rétorque que les artistes (comme Huixian par le passé) sont des oisifs qui vivent aux crochets de la société. Su Tong accentue la méchanceté de ce persiflage en spécifiant que Prune d'Hiver «*prend un air expérimenté*» (si l'on réexprime ainsi le sens du *chengyu*, par ailleurs transparent). Or, le français avance qu'elle prend plutôt «*l'air de celle à qui on ne le fait pas*». Cette formulation sous-entend que la cliente de Huixian croit que cette dernière veut la tromper sur ses sentiments. Bien que cette interprétation soit implicitement présente en chinois, la traduction proposée souligne excessivement la prétendue duplicité de Huixian (*prétendue*, car la coiffeuse est véritablement satisfaite de sa condition), contractant ainsi la pluralité des sens possibles.

Toujours pour dénigrer jalousement la jeune orpheline, Prune d'Hiver recourt au phrasème [93] 人老珠黄 {HUMAIN-VIEUX-PERLE-JAUNE} pour la menacer du flétrissement inexorable qu'elle connaîtra avec l'âge — sort d'autant plus clairement annoncé que la comparaison entre les vieilles gens et les perles jaunies est immédiatement élucidée : la vieillesse apporte la laideur. Par le biais d'un calque mitigé explicitant, le traducteur remplit parfaitement son contrat.

Plus encore que l'occurrence [94] 矢口否认, la locution quadrisyllabique représente une version plus soutenue d'un lexème simple non connoté, en l'occurrence 否认 «*contester, rejeter comme faux*». À tout le moins, le français «*nier*» manque d'intensité, d'où un constat de réduction. Même analyse plus loin pour «*sourire*», où font défaut la grâce et la douceur véhiculées par le *chengyu* [95] 莞尔一笑 (en comparaison aux verbes neutres 笑 ou 微笑).

Pour ce qui est de la séquence [96] 绞尽脑汁 {TORDRE-COMPLÈTEMENT-CERVEAU-JUS}, la traduction «*fouiller sa mémoire*» atténue quelque peu la saveur du trope originel (tout en conservant une expression imagée), sans que cette opération ne porte fondamentalement atteinte à la stylistique du passage.

Quant à l'item [97] 怪里怪气 {ÉTRANGE-INTÉRIEUR-ÉTRANGE-SOUFFLE}, le français «*comme ça*» reste flou sur la manière dont Ku Dongliang observe Huixian, alors que le chinois affirme clairement que son regard est «*bizarre*», «*étrange*» ou encore «*tout drôle*». Comme les réactions d'un personnage construisent l'opinion que le lecteur s'en fera (y compris, comme c'est le cas ici, lorsque ces réactions sont vues à travers les yeux d'un autre protagoniste), cette stratégie de généralisation engendre une expansion des interprétations.

Le drame que décrit le narrateur dans cet extrait fut de s'apercevoir avec déception que l'objet de son amour, après quelques années d'éloignement, a complètement oublié

son nom. Ce n'est en effet qu'après une profonde réflexion (voir l'item [96]) que Huixian a « *une illumination soudaine* », comme le dénote la séquence [98] 恍然大悟. Le caractère constitutif 悟 *wù* revêt une forte connotation spirituelle, puisqu'il désigne l'expérience de l'« éveil » dans le vocabulaire bouddhique. La version française, dénuée de toute allusion de genre, trahirait ainsi une réduction. Néanmoins, « cela lui était revenu » comporte aussi une modulation, car là où le chinois dit « *Huixian soudain reçoit l'illumination* », le français fait du souvenir (sous la forme du pronom *cela*) le sujet de la proposition, appuyant sur la passivité de la jeune fille. Plus qu'une réduction, la traduction occasionne donc bien une déformation.

Autre qualificatif que l'auteur attribue à cet instant à Huixian — ou, plus spécifiquement, à son visage —, le phrasème [99] 风云变幻 {VENT-NUAGE-CHANGER-SE TRANSFORMER} emprunte au lexique de la météorologie pour décrire la rapidité avec laquelle la petite coiffeuse change d'expression. En supprimant cette précision, la traduction engendre un double effet de réduction et de contraction.

Tandis que la version française « incapable de se décider » du *chengyu* [100] 左右为难 (littéralement « *difficile de choisir entre la gauche et la droite* »), n'appelle aucune remarque particulière, le traitement de l'occurrence suivante suscite plusieurs commentaires. Nous avons vu plus haut (à l'item [61]) que l'expression [101] 失魂落魄 {PERDRE-ÂME-TOMBER-ÂME}, qui tire son origine dans la croyance traditionnelle de la dualité de l'âme humaine (魂 = âme spirituelle, 魄 = âme sensible), indique l'angoisse, le désarroi, la perte de contenance. « Baisser la tête comme un criminel », à l'inverse, est plus un mouvement qui traduit la honte et l'humilité que la panique ou l'anxiété. Ce choix est d'autant plus étrange que Huixian, dans sa question, ne fait aucune mention de la *posture* de Ku Dongliang (même s'il est spécifié dans le paragraphe immédiatement précédent que le jeune homme fixe effectivement le sol). Dans tous les cas, les détails introduits par la traduction dans le présent passage provoquent des effets d'accrétion et de transformation. Rien de tel avec la transposition du *chengyu* [102] 怪里怪气 {ÉTRANGE-INTÉRIEUR-ÉTRANGE-SOUFFLE} par l'adjectif « bizarre », auquel nous ne trouvons rien à redire.

Autre figure contribuant à décrire l'éventail des émotions à travers lesquelles passent les protagonistes, la séquence [103] 哑口无言 {MUT-BOUCHE-SANS-PAROLE} formule l'hébétude dans laquelle les soupçons de Huixian plongent Ku Dongliang. La version française « ne rien trouver à répondre » insiste quant à elle davantage sur l'hésitation de l'adolescent que sur sa surprise et sa mutité. Si l'on considère que l'aphasie temporaire du narrateur face aux questions de celle qu'il aime secrètement

tient à la fois de l'effacement et de l'indécision, la traduction, en privilégiant la deuxième option, limite les interprétations possibles — définition de la contraction.

De nouveau concernant Huixian, le phrasème [104] 心血来潮 {CŒUR-SANG-VENIR-MARÉE} exprime de manière imagée son caractère passionné, impulsif, versatile, voire capricieux. À la lecture du substantif «humeur», le critique peine à percevoir pleinement cette inconstance. Ce choix traductif simplificateur produit à contrario une expansion des interprétations, dans la mesure où la personnalité de la jeune coiffeuse apparaît plus vague que ne le suggère l'original.

Alors que l'item [105] 若有所思 «avoir sa propre pensée» est rendu, avec fruit, presque mot à mot, la version française de ce chapitre, en supprimant toute trace du *chengyu* [106] 郑重其事 «avec sérieux et solennité» engendre une nouvelle fois des altérations tant dans le récit narratif (réduction) que dans le portrait de l'une des protagonistes (contraction).

Plus loin, le substantif simple «ravitaillement» résume élégamment également la suite quadrisyllabique [107] 柴米油盐 {FAGOT-RIZ-HUILE-SEL}, qui désigne de manière générale toutes les denrées de première nécessité.

Contrairement à plusieurs occurrences précédentes caractérisant les héros du roman, le phrasème [108] 沉默不语 {LOURD-SILENCE-NON-PARLER}, nouvelle expression du mutisme habituel de Ku Dongliang, est correctement rendue par la formule «muet comme une carpe»; notre seule réserve se situe dans la comparaison avec le poisson d'eau douce, qui introduit une expansion (justifiée ici par la symbolique du fleuve comme véhicule d'un parcours initiatique).

Le *chengyu* [110] 岿然不动, quant à lui, décrit la constance inébranlable avec laquelle le jeune garçon s'assied «immobile, tel un roc» (c'est le sens de 岿然) dans le salon de coiffure pour contempler l'objet de son amour. En se contentant d'un «ne pas bouger», la version française oblitère cette persévérance, suscitant de la sorte un effet conjoint de réduction et de contraction.

À l'inverse de deux critiques précédentes, la restitution de la séquence [109] 想方设法 {PENSER-MOYEN-CONCEVOIR-MANIÈRE} dans le même paragraphe à l'aide du verbe «essayer» nous semble adéquate.

Adjointe, comme ici, d'un verbe comme *frapper* ou *lancer*, la locution «en pleine figure» met l'accent sur la soudaineté et l'intensité d'une attaque (que celle-ci soit physique ou verbale); en cela, elle constitue un parfait correspondant de la formule [111] 劈头盖脸 {FRAPPER-TÊTE-PRESSER-VISAGE}, qui s'emploie dans les mêmes circonstances. L'occurrence ne soulève par conséquent aucun problème conséquent.

Pour ce qui est de l'ultime *chengyu* de cet extrait, l'expression [112] 一语道破 {1-PAROLE-CHEMIN-BRISÉ}, la traduction « trouver le mot juste », même si, de registre neutre, elle est moins imagée que « *mettre dans le mille* », « *frapper juste* » ou « *mettre le doigt dessus* », rend correctement le sens véhiculé dans le texte d'origine sans porter atteinte ni au potentiel interprétatif ni à la polyphonie du récit.

b. La montagne de l'Âme

i. 1^{er} extrait

Le premier extrait du roman de Gao Xingjian où nous examinerons la traduction des *chengyu* est le chapitre d'ouverture (CH : pp. 1-11 ; FR : pp. 9-21), où le personnage « Tu » rencontre dans un train son alter ego qui l'incite à chercher la mystérieuse Lingshan, la montagne de l'Âme du titre. Sa significativité se trouve donc dans l'explication qui est donnée de l'origine du périple du narrateur, dans la description des ses premières errances solitaires dans des contrées reculées et pittoresques de la Chine, voire dans le dévoilement de la nature spirituelle de la quête d'un lieu mythique.

第一章	Chapitre 1
<p>你坐的是长途公共汽车，那破旧的车子，城市里淘汰下来的，在保养的极差的山区公路上，路面到处坑坑洼洼，从早起颠簸了十二个小时，来到这座南方山区的小县城。</p> <p>你背着旅行袋，手里拎个挎包，站在满是冰棍纸和甘蔗屑子的停车场上环顾。</p> <p>从车上下来的，或是从停车场走过来的人，男的是扛着大包小包，女的抱着孩子。那空手什么包袱和篮子也不带的一帮子年轻人从口袋里掏出葵花籽，一个接一个扔进嘴里，又立即用嘴皮子把壳儿吐出来，吃得干净利落，还哧剥作响，那分悠闲，那种洒脱，自然是本地作风。这里是人家的故乡，活得没法不自在，祖祖辈辈根就扎在这块土地上，用不着你远道再来寻找。而早先从此地出走的，那时候当然还没有这汽车站，甚至未必有汽车，水路得坐乌篷船，旱路可雇独轮车，实在没钱则靠两张脚底</p>	<p>Tu es monté dans un autobus long courrier. Et, depuis le matin, le vieux bus réformé pour la ville a cahoté douze heures d'affilée sur les routes de montagne, mal entretenues, pleines de bosses et de trous, avant d'arriver dans ce petit bourg du Sud.</p> <p>Sac sur le dos, une sacoche à la main, tu balaies du regard le parking jonché de papiers de bâtonnets glacés et déchets de canne à sucre.</p> <p>Des hommes chargés de sacs de toutes tailles, des femmes, bébé dans les bras, descendent du bus ou traversent le parking tandis qu'une bande de jeunes, sans sacs ni paniers, sortent d'un sachet des graines de tournesol qu'ils s'envoient une à une dans la bouche et dont ils recrachent immédiatement la peau. Ils mangent avec élégance en émettant un sifflement, avec une distinction, un air dégagé typiques du style local. Ici, c'est leur pays natal, ils n'ont aucune raison de ne pas vivre en toute liberté, leurs racines se sont enfoncées dans ce sol de génération en génération. Inutile que tu viennes de loin y chercher des racines à leur place. Mais, pour ceux qui ont quitté ce lieu depuis longtemps, il n'existait évidemment pas encore cette gare routière et encore moins ces cars. Sur la rivière, il fallait prendre un bateau couvert de nattes de bambou et sur terre louer une brouette. Si l'on n'avait vraiment pas le sou, on ne pouvait compter que sur ses deux semelles. À présent, tous ceux qui sont encore en vie rentrent à qui mieux mieux, même depuis l'autre rive de l'océan Pacifique, soit</p>

板。如今，只要还有口气在，那怕从太平洋的彼岸，又都纷纷回来了。坐的不是小卧车，就是带空调的大轿车。有发财了的，有出了名的，也有什么都不是，只因为老了，就又都往这里赶，到头来，谁又不怀念这片故土？压根儿也没有动过念头死也不离开这片土地的，更理所当然 [1]，甩着手臂，来去都大声说笑，全无遮拦，语词还又那么软款，亲昵得动人心肠。熟人相见，也不学城里人那套虚礼，点个头，握个手。他们不是张口直呼其名，便从背后在对方的肩上猛击一掌，也还作兴往怀里一搂，不光是女人家同女人家，而女人家倒反不这样。冲洗汽车的水泥槽边上，就有一对年纪轻轻的女人，她们只手拉着手，叽叽喳喳个不停。这里的女人说话就更加细软，叫你听了止不住还瞟上一眼，那背朝你的扎着一块蓝印花布头巾，这头巾和头巾的扎法也世代相传 [2] [C]，如今看来，分外别致。你不觉走了过去，那头巾在下巴颏上一系，对角尖尖翘起，面孔果真标致。五官也都小巧，恰如那一抹身腰。你挨近她们身边走过，始终绞在一起的那两双手都一样红，一样糙，指节也都一样粗壮。她们该是走亲友或回娘家的新鲜媳妇，可这里人媳妇专指的是儿子的老婆，要照北方老俚那样通称已婚的年轻妇女，立刻会招来一顿臭骂。做了老婆的女人又把丈夫叫做老公，你老公，我老公，这里人有这里人的语调，虽然都是炎黄子孙 [3] [A, R]，同文同种。

你自己也说不清楚你为什么到这里来，你只是偶然在火车上，闲谈中听人说起这么个叫灵山的山的地方。这人就坐在你对面，你的茶杯挨着他的茶杯，随着行车的震荡，两只茶杯的盖子也时不时碰得铮铮直响。要是一直响下去或是响一下便不再出声倒也罢了。巧就巧在这两个茶杯盖铮铮作响的时候，你和他正想把茶杯挪开，便都不响了。可大家刚移开视线，两只盖子竟又碰响起来。他和你都一齐伸手，却又都不响了。你们于是 不约而同 [4] 笑了笑，把茶杯都

en petite voiture particulière, soit en grosse voiture à air conditionné. Certains ont fait fortune, quelques-uns sont devenus célèbres, d'autres ne sont rien du tout, mais tous viennent là en raison de leur âge avancé. Parvenu au terme de sa vie, qui peut échapper à cette nostalgie? Ceux qui n'ont jamais nourri la moindre envie de quitter ce lieu déambulent avec davantage de naturel [1], les bras ballants, riant et parlant à haute voix, sans aucune entrave. Leur intonation est douce et familière, presque émouvante. Quand deux connaissances se rencontrent, elles n'échangent pas comme en ville des paroles creuses de politesse en hochant la tête ou en se serrant la main. Tantôt elles s'interpellent par leurs noms, tantôt elles s'envoient une bourrade sur l'épaule, adorant se serrer mutuellement contre leur poitrine, non seulement les femmes entre elles, mais peut-être plus encore les hommes. Près du bassin en ciment pour le lavage des cars, se tiennent justement deux toutes jeunes femmes. Elles babillent sans fin, main dans la main. Le langage des femmes de ce pays a l'air tellement précieux que tu ne peux t'empêcher de leur jeter un coup d'œil. Vu de dos, leur turban confectionné dans un tissu bleu à motifs transmis de génération en génération [2], et la manière dont il est attaché, semblent d'une extraordinaire originalité. Tu t'approches involontairement. Le turban est noué sous le menton, en triangle, soulignant de jolis visages aux traits fins s'accordant à leurs gracieuses silhouettes. Tu passes tout près d'elles. Leurs deux mains toujours liées ensemble sont de la même couleur rouge, aussi grossières, avec de fortes articulations. Ce sont sans doute de nouvelles mariées en visite chez des amis ou bien de retour chez leurs parents. Ici, pourtant, le terme de « jeune mariée » ne désigne que la femme de son propre fils. Si l'on utilisait ce terme à la manière des rustaards du Nord pour désigner n'importe quelle jeune femme venant de se mettre en ménage, on s'attirerait aussitôt une bordée d'injures. Une fois mariée, la jeune femme appelle l'époux « le vieux », aussi bien pour dire « mon mari » que « ton mari ». Ici, les gens ont leur propre vocabulaire, bien qu'ils soient tous Chinois descendant des empereurs fondateurs [3], appartenant à la même ethnie et possédant la même culture.

Toi-même, tu ne sais pas clairement pourquoi tu es venu ici. C'est par hasard que dans le train tu as entendu quelqu'un parler d'un lieu nommé Lingshan, la Montagne de l'Âme. Cet homme était assis en face de toi, ta tasse à thé était posée à côté de la sienne et les vibrations du train faisaient tinter l'un contre l'autre les couvercles de vos tasses. Les choses en seraient restées là s'ils avaient continué à tinter ou s'étaient arrêtés au bout d'un instant, mais le hasard a voulu qu'au moment où les deux couvercles se sont entrechoqués, tu as eu, en même temps que lui, l'intention de les déplacer et, qu'à cet instant-là, ils se sont tus. Mais, à peine aviez-vous détourné votre regard, qu'ils ont recommencé à résonner. Vous avez tendu le doigt ensemble et ils se sont arrêtés. Sans vous être donné le mot

索性往后挪了一下，便攀谈上了。你问他哪里去？

“灵山。”

“什么？”

“灵山，灵魂的灵，山水的山。”

你也是走南闯北 [5] [C] 的人，到过的名山多了，竟未听说过这么个去处。

你对面的这位朋友微眯眼睛，正在养神。你有一种人通常难免的好奇心，自然想知道你去过的那许多名胜之外还有什么遗漏。你也有一种好强心，不能容忍还有什么去处你竟一无所闻 [6]。你于是向他打听这灵山在哪里。

“在尤水的源头，”他睁开了眼睛。

这尤水在何处你也不知道，又不好再问。你只点了点头，这点头也可以有两种解释：好的，谢谢，或是，噢，这地方，知道。这可以满足你的好胜心，却满足不了你的好奇。隔了一会，你才又问怎么个走法，从哪里能进山去。

“可以坐车先到乌伊那个小镇，再沿尤水坐小船逆水而上 [7] [C]。”

“那里有什么？看山水？有寺庙？还是有什么古迹？”你问得似乎漫不经心 [8]。

“那里一切都是原生态的。”

“有原始森林？”

“当然，不只是原始森林。”

“还有野人？”你调笑道。

他笑了，并不带揶揄，也不像自嘲，倒更刺激了你，你必须弄明白你对面的这位朋友是哪路人物。

“你是研究生态的？生物学家？古人类学家？考古学家？”

他一一摇头，只是说：“我对活人更有兴趣。”

“那么你是搞民俗调查？社会学家？民族学家？人种学家？要不是记者？冒险家？”

“都是业余的。”

你们都笑了。

“都是玩主！”

你们笑得就更加开心。他于是点起一支烟，便打开了话匣子，讲起有关灵山的种种神奇。随后，又应你的要求，拆

[4], vous avez ri. Vous avez alors simplement déplacé un peu les couvercles et entamé la conversation. Tu lui as demandé où il allait.

— À Lingshan.

— Quoi ?

— Lingshan, la Montagne de l'Âme.

Toi aussi, tu as parcouru la Chine du nord au sud [5] et tu es allé dans de nombreuses montagnes réputées, pourtant, tu n'as jamais entendu parler de ce lieu.

En face de toi, ton compagnon a un peu fermé les yeux, il se repose. Animé d'une curiosité compréhensible, tu voudrais savoir quelle lacune subsiste dans ta connaissance des sites célèbres. Dans ta vanité, tu ne peux supporter qu'il existe encore un endroit dont tu n'as jamais entendu parler [6]. Alors, tu lui demandes où se trouve Lingshan.

— À la source de la You, répond-il en ouvrant les yeux.

Où se trouve cette rivière You, tu n'en sais rien, mais tu n'oses le lui demander. Tu te contentes de hocher la tête, ce qui peut se comprendre de deux manières : « Oui, merci », ou bien : « Ah oui, je connais. » Ton amour-propre est satisfait, mais sûrement pas ta curiosité. Un moment plus tard, tu finis par lui demander comment on s'y rend et par où l'on pénètre dans cette montagne.

— On peut prendre le car jusqu'au petit bourg de Wuyi, puis remonter [7] la You en barque.

— Qu'y a-t-il là-bas ? On peut voir des paysages, des temples ? Des vestiges ? demandes-tu en prenant un ton indifférent [8].

— Tout est à l'état originel là-bas.

— Y a-t-il des forêts vierges ?

— Bien sûr, mais pas seulement ça.

— Des hommes sauvages aussi ? dis-tu en plaisantant.

Il rit, mais sans moquerie, ce qui t'excite encore plus. Tu dois savoir qui est cet ami en face de toi.

— Vous étudiez l'écologie ? Vous êtes biologiste ? Paléanthropologue ? Archéologue ?

— Je m'intéresse davantage aux vivants, dit-il en faisant de la tête à chacune de tes propositions.

— Vous faites des enquêtes sur les traditions populaires ? Vous êtes sociologue ? Spécialiste du folklore ? Ethnologue ? Ou alors journaliste ? Aventurier ?

— Je suis tout cela, en amateur.

Vous avez ri tous les deux.

— Ça n'empêche pas de s'amuser !

Vous avez ri encore plus franchement. Il a allumé une cigarette et a mis en route son moulin à paroles, racontant toutes sortes de merveilles sur Lingshan. Puis, sur ton invitation, il a déchiré un paquet de cigarettes vide et dessiné une carte indiquant la route à suivre pour s'y rendre.

Dans le Nord, c'est déjà le plein automne. Ici, les chaleurs d'été n'ont pas du tout faibli. Avant de disparaître derrière les montagnes, le soleil garde toute sa force et, quand il tape sur le corps, la sueur coule le long du dos. Tu sors de la gare routière,

开空香烟盒子，画了个图，去灵山的路线。

北方，这季节，已经是深秋。这里，暑热却并未退尽。太阳在落山之前，依然很有热力，照在身上，脊背也有些冒汗。你走出车站，环顾了一下，对面只有一家小客栈，那是种老式的带一层楼的木板铺面，在楼上走动楼板便格吱直响，更要命的是那乌黑油亮的枕席。再说，洗澡也只能等到天黑，在那窄小潮湿的天井里，拉开裤裆，用脸盆往身上倒水。那是农村里出来跑买卖做手艺的落脚的地方。

离天黑还早，完全可以找个干净的旅店。你背着旅行袋，在街上晃荡，顺便逛逛这座小县城，也还想找到一点提示，一块招牌，一张广告招贴，那怕是一个名字，也就是说只要能见到灵山这两个字，便说明你没有弄错，这番长途跋涉，并没有上当。你到处张望，竟然找不到一点迹象。你一同下车的，也没有一个像你这样的旅游者。当然，你不是那种游客，只说的是你这一身装束。你穿的一双轻便结实专用于登山的旅游鞋，肩上挂的是带背带的旅行包，这街上往来的也没有你这种打扮。这里自然不是新婚夫妇和退休养老通常去的旅游胜地。那种地方一切都旅游化了，到处都停的旅游专车，到处都有导游图可卖，所有的小店铺里都摆满印有字样的旅游帽、旅游汗衫、旅游背心、旅游手帕，连接待外国人专收外汇券的宾馆和只凭介绍信接待内宾的招待所和疗养院，更别说那些相争拉客的私人小客店，都以这块宝地的名字为标榜。你不是到那种地方去凑那分热闹，在人看人，人挨着人、人挤人的山阳道上，再抛些瓜果皮、汽水瓶子、罐头盒子、面包纸和香烟屁股。这里想必早晚也逃不脱这种盛况。你总算乘那些**鲜艳夺目** [9] [R] 的**亭台楼阁** [10] 尚未修建，赶在记者的照相机和名人题字之前，你不免暗自庆幸，同时，又有些疑惑。这街上竟无一点招来游客的迹象，会不会**以讹传讹** [11] [D]？你只凭揣在上衣口袋里的香烟盒子上画的那么

inspectes les environs. En face, il n'y a qu'une petite auberge à un étage, de style ancien, à la devanture en bois. Les planches grincent quand on marche à l'étage, mais le plus terrible, ce sont les oreillers et les nattes d'un noir gras. Pour se laver, il faut attendre la nuit pour ôter son pantalon et s'asperger d'eau avec une cuvette dans la petite cour exigüe et humide. C'est une halte pour ceux qui parcourent la campagne, commerçants et artisans.

Il est encore tôt avant la nuit, tu as tout le temps de trouver un hôtel plus propre. Tu erres dans les rues, sac au dos, pensant découvrir dans cette bourgade un signe, une enseigne, ne serait-ce qu'un nom composé des deux caractères de Lingshan qui te prouveraient que tu ne t'es pas trompé, que tu n'as pas fait ce long trajet pour rien. Tu as beau regarder partout, tu n'en trouves aucune trace. Parmi les gens qui sont descendus du car en même temps que toi, aucun n'a l'air d'un touriste. Toi non plus bien sûr, mais aucun n'a la même tenue que toi : une paire de légères mais solides chaussures de montagne, un sac à dos. Bien sûr, ici ce n'est pas le genre de site touristique célèbre où se rendent jeunes mariés et retraités, où tout est fait pour le tourisme, où partout sont stationnés des cars, où l'on peut acheter des plans touristiques à tous les coins de rue et où sont exposés dans toutes les boutiques casquettes, maillots de corps, tee-shirts, mouchoirs portant le nom du lieu, avec des hôtels où descendent les étrangers qui paient en devises, des centres d'accueil ou des centres de repos où l'on ne peut entrer que munis d'une lettre de recommandation, sans oublier les petits hôtels privés qui se disputent le client, portant tous comme enseigne ce nom sacré. Tu n'es pas venu dans ce genre d'endroit pour te distraire en groupe sur le sentier d'une colline où les gens s'observent, se bousculent, se pressent et jettent par terre peaux de pastèque, bouteilles d'eau gazeuse, boîtes de conserve, papiers sales et mégots. Ici aussi, un jour ou l'autre, il en sera de même. Tu croyais venir avant que de **charmants** [9] **pavillons, kiosques, terrasses ou tourelles** [10] ne soient construits, te presser devant l'épigraphe d'un homme célèbre ou l'appareil photo d'un journaliste. En toi-même, tu te réjouis tout en nourrissant certains doutes. Dans cette rue, pas le moindre signal pour attirer les touristes, as-tu **été berné** [11] ? Tu ne t'es fié qu'à un itinéraire griffonné sur un paquet de cigarettes caché dans ta veste et à ce compagnon rencontré par hasard dans le train. Rien ne te prouve qu'il **disait vrai** [12-13]. Tu n'as pas vu de récit de voyage authentique, et même le grand recueil de sites touristiques publié récemment ne comporte pas d'entrée à ce nom. Bien entendu, on trouve facilement des sites du nom de Lingtai, Lingqiu, Lingyan et même Lingshan, en feuilletant l'atlas de Chine par provinces. Tu n'ignores pas que dans les innombrables livres et textes historiques anciens, depuis le *Classique des mers et des montagnes*, ouvrage de divination et de magie antique, jusqu'au vieux traité de géographie intitulé *Annotations au*

个路线，在火车上偶然碰到那么个玩主，更何况他也是道听途说 [12] [R, D]，你还无法证实是不是信口开河 [13] [D, T]。你没有见到一则确凿的游记，连最新出版的旅游大全也没有收进这样的条目。当然，灵台、灵丘、灵岩，乃至灵山这类地名，你翻阅分省地图册的时候，并不难找到。你也还应该知道，那浩瀚的史书典籍中，从远古巫卜的《山海经》到古老的地理志《水经注》，这灵山并不是真没有出处，佛祖就在这灵山点悟过摩诃迦叶尊者。你并非愚钝之辈，以你的敏慧，你得先找到那画在香烟盒子上的乌伊小镇，进入这个灵山必经的通道。

你回到车站，进了候车室，这小山城最繁忙的地方，这时候已经空空荡荡。售票处和小件寄存的窗口都被背后的木板堵个严实，你再敲打也纹丝不动 [14] [D]。无处可以问讯，你只好仰头去数售票窗口上方一行行的站名：张村、沙铺、水泥厂、老窑、金马、大年、涨水、龙湾、桃花坞……越来越加美好，可都不是你要找的地方。别看这小小的县城，线路和班次可真不少。有一天多至五、六趟班车的，可去水泥厂绝非旅游的路线。最少的则只有一趟班车，想必是最偏僻的去处。而乌伊居然出现在这路线的终点，毫不显眼，像任何一个普通的地名，没有丝毫灵气。可你就像从一团无望解开的乱麻中居然找到了个线头，不说高兴得要死，也总算吃了颗定心丸。你必须在明早开车前一个小时先买好票。经验告诉你，这种一天只有一趟的山区班车，上车就如同打架一样，你要不准备拼命的话，就得赶早站队。

此刻，你有的是时间，只不过肩上的旅行袋稍嫌累赘。你信步走着，装满木材的卡车连连掀着高音喇叭，从你身边驶过。你进而注意到穿县城而过的狭窄的公路上，往来的车辆，带挂斗的和不带挂斗的，都一律掀起刺耳的高音喇叭，而客车上的售票员，还把手伸出窗口，使劲拍打车帮子上的铁皮，更为热闹。也只有这样，行人才能让道。

Classique des rivières, le site de Lingshan est bien mentionné. Le Bouddha y a même donné l'éveil au vénérable Mahakasyapa. Tu n'es pas stupide, tu dois faire appel à ton intelligence, rechercher d'abord ce petit bourg du nom de Wuyi mentionné sur le paquet de cigarettes et la voie qui pénètre dans Lingshan, la Montagne de l'Âme.

Tu retournes à la gare routière et tu entres dans la salle d'attente, l'endroit le plus animé de cette petite ville de montagne, qui est déjà complètement vide à cette heure. Les guichets de vente de billets et de consigne sont obstrués par une planche. Tu frappes, **sans obtenir le moindre résultat** [14]. Il ne te reste qu'à lever la tête pour compter les noms des gares, plus jolis les uns que les autres, alignés au-dessus du guichet : le Village des Zhang, la Boutique de Sable, l'Usine de Ciment, le Vieux Four, Cheval d'Or, Bonne Année, Inondation, La Baie du Dragon, le Bassin des Fleurs de Pêcher... mais aucun ne correspond à l'endroit que tu cherches. Malgré la taille de ce bourg, les destinations et les autocars sont nombreux. Pour une seule journée, il y a jusqu'à cinq ou six cars, mais la destination pour l'Usine de Ciment n'est certainement pas touristique. La ligne la moins fréquentée n'est desservie que par un car quotidien. Ce doit être le lieu le plus perdu, mais Wuyi se trouve bien tout au bout. Elle n'attire pas le regard, semblable à tous les autres noms de localité, sans « âme » particulière. Mais toi, comme si tu avais enfin l'extrémité du fil d'un écheveau embrouillé que tu n'avais plus l'espoir de démêler, si tu n'es pas fou de joie, tu es au moins rassuré. Tu devras acheter ton billet une heure avant le départ du car. L'expérience te dit que sur ces lignes de montagne d'une seule desserte par jour, il faut se battre pour monter dans le car, et que, si tu ne t'y prépares pas à l'avance, tu devras faire la queue très tôt.

À ce moment, tu as du temps devant toi, mais le sac de voyage commence à peser sur tes épaules. Tu flânes et les camions chargés de bois te frôlent, klaxons hurlants. Tu remarques que sur la route étroite qui traverse la bourgade, les camions, de tous gabarits, ne cessent de faire hurler leurs avertisseurs. Dans les autocars, les receveurs gardent le bras sorti par la fenêtre et frappent sans cesse sur la carrosserie, augmentant le brouhaha qui règne dans la rue. Et c'est le seul moyen pour que les piétons finissent par s'écarter.

Les vieilles maisons situées de chaque côté de la rue présentent toutes des façades en bois. Au rez-de-chaussée on fait du commerce, et à l'étage on fait sécher les vêtements : des couches de bébés aux soutiens-gorge, des culottes rapiécées aux draps à fleurs, ils flottent dans la poussière et le bruit des voitures, comme autant de bannières du monde entier. Au bord de la route, sur les poteaux en ciment, à hauteur des yeux, sont affichées **toutes sortes de** [15] publicités. L'une d'elles, qui vante un produit contre les mauvaises odeurs des aisselles, retient particulièrement ton attention. Non pas que tu souffres de cette maladie, mais tu es attiré par l'originalité de son écriture. Après le

两旁贴街的老房子一律是木板的铺面，楼下做的生意，楼上晒着衣服，从小儿的尿布到女人的乳罩，补了裆的短裤到印花的床单，像万国的旗帜，在车辆的喧闹声和扬起的灰尘中招展。路旁水泥电线杆子上，齐目高的地方，贴满了**各式各样** [15] 的广告。有一张治疗狐臭的特别引起你的兴趣，并不是因为你有狐臭，而是那广告的文字来的花梢，在狐臭之后还打了个括号：“狐臭（又名仙人臭）是一种讨厌的疾病，其味难闻，令人欲吐。为此影响朋友交往耽误婚姻大事的**不乏其人** [16]。青年男女还屡屡遭到从业参军的限制，无限痛苦，不胜烦恼。现我处采用新式综合疗法，能立即完全彻底干净根除臭味，疗效高达 97.5%。为您生活愉快，未来幸福，欢迎前来治疗……”

之后，你到了一座石桥上，没有狐臭。清风徐来，凉爽而适意，石桥架在宽阔的河面上，桥上虽然是柏油路面，两边斑驳的石柱子上刻的猴子还依稀可辨，肯定很有一番年代了。你倚着水泥加固了的石栏杆，俯视由石桥连接的这座县城，两岸都是黑色的瓦顶，**鳞次栉比** [17] [R]，让人总也看不尽望不透。两山之间，一条展开的河谷，金黄的稻田上方镶的绿色的竹林。河水蓝澄澄的，悠悠缓缓，在河床的沙滩间流淌，到了分水的青麻石桥基下，变得墨绿而幽深，一过桥拱，便搅起一片哗哗的水声，湍急的漩涡上飘出白色的泡沫。石条砌的河堤总有上十米高，留着一道道水渍，最新的一层灰黄的印子当是刚过的夏天洪水留下的痕迹。这就是尤水？它的源头则来之灵山？

太阳就要落下去了，橙红的团团如盖，通体光明却不刺眼。你眺望两旁山谷收拢的地方，**层峦叠嶂** [18] 之处，如烟如雾，那虚幻的景象又黑悠悠得真真切切，将那轮通明的像在旋转的太阳，从下端边缘一点一点吞食。落日就越加殷红，越加柔和，并且将金灿灿的倒影投射到一湾河水里，幽蓝的水色同闪烁的日光便连接一起，一气波动跳跃。坐入山谷的那赤红的一轮越发安

terme « bromidrose », figure une explication entre crochets :

*[La bromidrose (appelée aussi Odeurs des immortels) est une maladie désagréable produisant une odeur nauséabonde. À cause d'elle, **nombreux sont ceux qui** [16] ont dû retarder leur mariage ou qui ont eu des difficultés à se faire des amis. Souvent, des jeunes gens et des jeunes filles, empêchés de trouver un travail ou d'entrer à l'armée, en ont terriblement souffert sans arriver à venir à bout de leurs tracas. À présent, grâce à un nouveau procédé synthétique, on peut totalement supprimer la mauvaise odeur. L'efficacité est de 97,5 %. Pour votre plaisir dans la vie et votre bonheur futur, venez vous faire soigner chez nous...]*

Puis tu arrives à un pont de pierre. Aucune mauvaise odeur. Un vent frais souffle doucement, rafraîchissant et plaisant. Le pont de pierre enjambe une large rivière. Bien que la rue soit asphaltée, on distingue encore vaguement des lions sculptés sur les colonnes rainurées. Il doit sûrement être très ancien. Appuyé sur la balustrade en pierre renforcée par du béton, tu contemples les deux parties de cette bourgade reliées par le pont. De chaque côté, d'innombrables toits en tuiles noires **disposés en rangs serrés** [17] s'étendent à perte de vue. Entre les montagnes s'ouvre une vallée dont les champs de riz jaune d'or sont incrustés de forêts de bambous verts. L'eau de la rivière d'un bleu pur s'écoule tranquillement entre les plages de sable de son lit, puis, arrivée sur les piles du pont en pierre taillée qui la partage, elle devient plus profonde et vire au vert sombre. Dès qu'elle a passé l'arche du pont, elle émet un grondement, et une écume blanche se forme au-dessus de ses violents tourbillons. L'eau a laissé sa marque à différents niveaux de la digue de pierre haute de plus de dix mètres. La plus récente, d'un jaune grisâtre, date de la dernière inondation de l'été. Est-ce la You ? Prend-elle sa source à Lingshan ?

Le soleil va se coucher. Sa demi-sphère ressemble à un couvercle de couleur orangée. Il reste brillant, mais n'éblouit plus. Tu portes ton regard vers l'endroit où les deux versants de la vallée se rejoignent, là où **les cimes s'enchevêtrent** [18] dans la brume et les nuages. Ce tableau illusoire d'un noir bien vivant grignote peu à peu par le bas l'astre étincelant qui semble tourbillonner. Plus le soleil couchant se teinte de rouge, plus il est doux, il lance des reflets d'or dans l'eau du fleuve. Le bleu sombre et les rayons dorés se mêlent dans les ondulations et les jaillissements de l'eau. La boule pourpre dégage plus encore de sérénité, mais, en descendant au creux du vallon, elle porte une certaine séduction dans sa gravité. Et puis il y a les sons. Tu en entends un, **difficile à saisir** [19], qui se met à résonner au fond de ton cœur et se répand progressivement, tressaille un peu, comme sur la pointe des pieds, s'échappe et disparaît dans le paysage noir de la montagne, emplissant les cieux de la brume du crépuscule. Le vent du soir siffle à tes oreilles ainsi que le son

祥，端庄中又带点妩媚，还有声响。你就听见了一种声音，难以捉摸 [19]，却又分明从你心底响起，弥漫开来，竟跳动了一下，像踮起脚尖，颠了一下，便落进黝黑的山影里去了，将霞光洒满了天空。晚风从你耳边响了起来，也还有驶过的汽车，照样不断掀出刺耳的喇叭声。你过了桥，发现桥头有块新镶嵌的石板，用红漆描在笔划的刻道里：永宁桥，始建于宋开元三年，一九六二年重修，一九八三年立。这该是开始旅游业的信号。

桥头摆着两趟小吃摊子。你在左边吃一碗豆腐脑，那种细嫩可口作料齐全走街串巷到处叫卖一度绝迹如今又父业子传的豆腐脑；你在右边又吃了两个从炉膛里现夹出来热呼呼香喷喷的芝麻葱油烧饼，你还又在，在哪一边已经弄不清楚了，吃了一颗颗比珍珠大不了许多甜滋滋的酒酿元宵。你当然不像游西湖的马二先生那样迂腐，却也有不坏的胃口。你品尝祖先的这些吃食，听吃主和小贩们搭讪，他们大都是本地的熟人，你也想用这温款的乡音同他们套点交情，也想同他们融成一片。你长久生活在都市里，需要有种故乡的感觉，你希望有个故乡，给你点寄托，好回到孩提时代，捡回漫失了的记忆。

你终于在桥这边还铺着青石板的老街上找到一家旅店，楼板都拖洗过了，还算干净。你要了个小单间，里面放了张铺板，铺了一张竹席子。一床灰棉线毯子，不知是洗不干净还就是它本色，你压在竹席子底下，扔开了油腻的枕头，好在天热，你不必铺盖。你此刻需要的是搁下变得沉重的旅行袋，洗一洗满身的尘土和汗味，赤膊在铺上仰面躺下，又开两脚。你隔壁在吆三喝四 [20]，有人玩牌，摸牌和甩牌都听得一清二楚 [21]。只一板之隔，从捅破了的糊墙纸缝里，可以看见虚虚晃晃几个赤膊的汉子。你也并不疲倦得就能入睡，敲了敲板壁，隔壁却哄了起来。他们哄的并不是你，是他们自己，有赢家和输家，总是输的在赖帐。他们在旅馆里公然聚赌，房里板壁上就贴着县公安局的通

in cessant des klaxons de voitures. En traversant le pont, tu découvres à son extrémité une plaque récemment gravée aux caractères rehaussés de rouge : *Pont Yongning, construit pendant la troisième année de l'ère Kaiyuan des Song, restauré en 1962. Plaque posée en 1983.* Voilà un signe annonçant l'arrivée de tourisme.

Au bout du pont se trouvent deux rangées de gargotes. Dans celle de gauche, tu manges un bol de fromage de soja en gelée, ce genre de fromage de soja tendre et délicieux, bien assaisonné, que l'on vendait à travers rues et venelles et qui, pendant un temps, avait disparu, mais qui est aujourd'hui de nouveau fabriqué grâce à une recette transmise de père en fils. Puis, dans celle de droite, tu manges deux galettes au sésame et à l'oignon sortant de la poêle, chaudes et odorantes ; enfin, tu manges encore — où ? tu ne t'en souviens plus — des boulettes de riz glutineux fermenté, à peine plus grosses que des perles, sucrées à souhait. Bien sûr, tu n'as pas été aussi pédant que M. Ma le Deuxième voyageant au lac de l'Ouest, mais tu as un assez bon appétit. En dégustant ces mets de nos ancêtres, tu écoutes les conversations des clients et des patrons qui connaissent bien le lieu. Tu voudrais te rapprocher et te mêler à eux en utilisant leur doux langage à l'accent campagnard. Tu as vécu longtemps en ville et tu as besoin d'entretenir en toi une grande nostalgie du pays natal, tu voudrais qu'il te procure un peu de réconfort, pour que tu puisses retourner à l'époque de ton enfance et retrouver tes souvenirs perdus.

Tu finis pas trouver un hôtel de ce côté du pont, dans une vieille rue dallée de pierres. Les planchers ont été à peu près lavés. Dans la chambre simple que tu as louée, est étendue une planche recouverte d'une natte de bambou et d'une couverture de coton gris dont on ne sait si elle est sale ou s'il s'agit de sa couleur d'origine. Tu la glisses sous la natte, écarter l'oreiller graisseux. Heureusement qu'il fait chaud, la literie est inutile. À ce moment, tu éprouves le besoin de poser ton sac à dos qui est devenu très lourd et de te débarrasser de toute la poussière et la transpiration qui collent à ton corps. Tu t'allonges torse nu sur le lit, jambes écartées. Dans la chambre à côté, on s'interpelle [20]. On joue aux cartes. Tu entends distinctement [21] le bruit des cartes que l'on abat sur la table. Seule une planche vous sépare et, par les fentes de la tapisserie déchirée, tu peux apercevoir vaguement quelques gaillards torse nu. Tu n'es pas fatigué au point de sombrer tout de suite dans le sommeil et tu frappes à la cloison. Un grondement s'élève à côté. Ce n'est pas contre toi, mais contre eux-mêmes qu'ils grondent. Il y a les gagnants et les perdants, et les perdants tardent à honorer leurs dettes. Dans cet hôtel on joue ouvertement de l'argent malgré l'avis de la police du district placardé dans les chambres, qui stipule l'interdiction du jeu et de la prostitution. Tu as vraiment envie d'aller voir si ce règlement est respecté. Tu t'habilles, sors dans le couloir et frappes à la porte entrouverte de la chambre. Le brouhaha continue, personne ne te

告，明令禁止一是赌博，二是卖淫。你倒想看看法令在这里究竟起不起效应。你穿上衣服，到走廊上，敲了敲半掩的房门。敲与不敲都一个样，里面照样吆喝，并没有人答理。你干脆推门进去，围坐在当中的一块铺板上的四条汉子都转身望你，吃惊的并不是他们，恰恰是你自己。四个人四张怪相，脸上都贴的纸条，有横贴在眉头上的，也有贴在嘴唇鼻子和面颊上的，看上去又可恶又可笑。可他们没有笑，只望着你，是你打扰了他们，显然有些恼怒。

“啊，你们在玩牌呢，”你只好表示歉意。

他们便继续甩着牌。这是一种长长的纸牌，印着像麻将一样的红黑点子，还有天门和地牢。输的由赢家来罚，撕一角报纸贴在对方指定的部位。这纯粹是一种恶作剧，一种发泄，抑或是输赢结帐时的记号，赌家约定，外人无从知晓。

你退了出来，回到房里，重新躺下，望着天花板上电灯泡四周密密麻麻的斑点，竟是无以计数的蚊子，就等电灯一灭好来吸血，你赶紧放下蚊帐，网罗在窄小的圆锤形的空间里，顶上有一个竹蔑做的蚊帐圈。你好久没有睡在这样的帐顶下了，你也早过了望着帐项可以睁眼遐想或是做梦的年纪，今天不知道明天会有什么冲动，该见识的你都一一领教了，你还要找寻什么？人到中年，该安安稳稳过日子，混上一个不忙的差事，有个不高不低的职位，做妻子的丈夫，孩子的父亲，安一个舒适的小窝，银行里存上一笔款子，月月积累，除去养老，再留点遗产？

prête attention. Tu entres carrément en poussant la porte. Les quatre gaillards assis autour d'un lit placé au milieu de la pièce se retournent pour te regarder. Ils ne sont pas du tout surpris, c'est toi le plus étonné. Quatre visages étranges avec des morceaux de papier collés sur les sourcils, sur les lèvres, sur le nez ou les joues. Ils sont aussi effrayants que comiques. Mais ils ne rient pas et se contentent de te regarder. Tu les as dérangés, manifestement ils sont en colère.

— Ah, vous jouez aux cartes... Tu ne peux que t'excuser.

Et ils continuent à abattre les cartes. Elles sont très allongées, avec des dessins rouges ou noirs, comme au mah-jong. Elles comportent aussi la porte céleste et la prison terrestre. Le perdant est puni par le gagnant qui colle un morceau de papier journal à un endroit déterminé. Est-ce seulement une mauvaise plaisanterie, une sorte de défoulement, ou bien un repère fixé par les parieurs permettant aux perdants et aux gagnants de faire leurs comptes, impossible de la savoir de l'extérieur.

Tu sors à reculons et retournes dans ta chambre. Tu t'allonges à nouveau sur ton lit et contemples au plafond les taches serrées autour de l'ampoule électrique, qui sont en fait d'innombrables moustiques attendant que la lumière soit éteinte pour venir te piquer. En hâte, tu descends la moustiquaire. Fixée au plafond par une lanière de bambou formant un cercle, la gaze recouvre un espace cylindrique. Cela fait longtemps que tu n'as pas dormi sous ce genre de moustiquaire et tu as largement passé l'âge où tu te perdais dans tes rêveries, les yeux grands ouverts fixés sur le sommet de la gaze. Aujourd'hui, tu ne sais pas quelle impulsion t'animerait demain, toi qui as bien appris tout ce qu'il te faut apprendre, que vas-tu encore rechercher ? Arrivé à l'âge mûr, ne devrais-tu pas vivre tranquillement, t'acquitter sans te presser de ta tâche à un poste ni trop bas ni trop élevé, jouer ton rôle de mari et de père, t'installer dans un nid douillet, garder à la banque un peu d'argent qui fructifierait au fil des mois et qui te laisserait un peu de bien une fois retirés les frais pour la retraite ?

[1] : Prédicat second
[2] : Prédicat
[3] : Objet de copule
[4] : Compl. phrase
[5] : Déterm. du nom
[6] : Prédicat

[7] : Prédicat
[8] : Compl. verbe
[9] : Déterm. du nom
[10] : Sujet
[11] : Objet de V modal

[12] : Objet de copule
[13] : Objet de copule
[14] : Prédicat second
[15] : Déterm. du nom
[16] : Prédicat

[17] : Prédicat second
[18] : Déterm. du nom
[19] : Prédicat second
[20] : Prédicat
[21] : Compl. verbe

La toute première expression quadrisyllabique du roman, 理所当然 {ORDONNER-Ø-SE CONFORMER-NATURE}, signifie qu'un acte est effectué dans l'ordre des choses. La

traduction « avec [davantage] de naturel » convient ici tout à fait, d'autant plus qu'elle comporte également l'idée d'« *ordre naturel* » contenue dans le caractère 然.

La séquence [2] 世代相传, transposée quasi littéralement en « transmis de génération en génération », ne trahit aucune altération sémantique ou stylistique. Toutefois, le fait que, contrairement au chinois, cette qualification n'est appliquée qu'au turban — et non aussi à la manière dont il est attaché — produit une très légère contraction.

Le phrasème [3] 炎黄子孙 fait référence aux empereurs légendaires Yan et Huang (l'Empereur Rouge et l'Empereur Jaune, respectivement), que la tradition érige comme les fondateurs de la nation et de la civilisation des Huaxia, dont les Chinois Han seraient les descendants directs (les « *enfants et petits-enfants* », comme dit le *chengyu*). Dans ce cadre, l'adjonction en français du substantif « Chinois » produit un effet d'accrétion en ce sens qu'elle explicite *qui* sont les descendants de Yan et Huang. En outre, la suite rythmique de deux quadrisyllabes construite par le *chengyu* [3] et la séquence libre 同文同种 n'est pas restituée dans la traduction, d'où un effet simultané de réduction.

En transposant l'item [4] 不约而同 {NON-CONCERTÉ-ALORS-SIMILAIRE} par l'expression idiomatique « sans s'être donné le mot », le traducteur véhicule parfaitement le sens de l'original sans générer d'infléchissement. La seule remarque que l'on pourrait formuler concerne la position initiale, topicalisante, occupée par le syntagme en français, mais cette option n'engendre à notre avis aucun changement stylistique notable.

À l'occurrence [5] 走南闯北, Noël et Liliane Dutrait ont choisi un calque mitigé en précisant que le narrateur a « parcouru la Chine du nord du sud », alors que le *chengyu* indique simplement qu'il a beaucoup voyagé, sans mentionner de destination. De la sorte, ils opèrent une contraction du potentiel interprétatif.

La séquence [6] 一无所闻 s'avère une création autour du patron récurrent {一无所 + verbe} (notamment 一无所见 « *ne rien voir* » ou 一无所知 « *n'être au courant de rien* »). Dans cette optique, « n'avoir jamais entendu parler », paraphrase quasi littérale, s'avère judicieuse et n'occasionne aucun effet d'aucune nature.

De même, le phrasème [7] 逆水/流而上 « *remonter à contrecourant* », bien que simplifié en « remonter » (puisque remonter le cours d'une rivière signifie nécessairement aller à contrecourant), semble intégralement rendu en français. Cependant, ce *chengyu*, tout comme le français *à contrecourant*, peut être utilisé de façon métaphorique pour évoquer un mouvement contraire à une tendance généralisée, ce à quoi pourrait s'apparenter la quête métaphysique du narrateur. Dès lors, le

retranchement du syntagme adverbial redondant à *contrecourant* provoque une contraction des chemins interprétatifs possibles.

Rien de tel avec la séquence [8] 漫不经心 {LIBRE-NON-TRAVERSER-CŒUR}, pour lequel nous ne percevons aucune connotation ni aucun jeu stylistique qui disqualifierait le simple adjectif « indifférent ».

En sélectionnant « charmant » pour traduire l'item [9] 鲜艳夺目, le couple Dutrait a retenu essentiellement le contenu sémantique du deuxième hémistiche 夺目 « attirer l'œil ». Ce faisant, il fait abstraction de la première partie du *chengyu* 鲜艳, qui met l'accent sur la fraîcheur, l'éclat et la brillance des couleurs. Ce constat nous amène à poser un diagnostic de réduction.

À l'inverse, la traduction compositionnelle du phrasème [10] 亭台楼阁 « pavillons, terrasses, kiosques et tourelles » (si ce n'est un réaménagement minime de l'ordre des constituants) épuise adéquatement les images architecturales transmises par l'expression quadrisyllabique.

Les occurrences [11] 以讹传讹 et [12] 道听途说 doivent être envisagées simultanément. La première, qui signifie mot à mot {PRENDRE-FAUSSETÉ-PROPAGER-FAUSSETÉ}, renvoie aux rumeurs qui grossissent à mesure qu'elles passent de bouche à oreille. Tandis que le chinois insiste sur la circulation du ouï-dire, le français, par le truchement du passif « être berné », opère un changement de point de vue et, partant, une déformation. De la même manière, le deuxième *chengyu* souligne que l'existence de Lingshan n'est attestée que par des racontars ({CHEMIN-ENTENDRE-RUE-PARLER}). L'absence de manifestation directe de cette dimension en français occasionne un effet double de réduction et de contraction.

Quant à l'expression [13] 信口开河 {CROIRE-BOUCHE-PERCER-FLEUVE}, qui signifie « parler à tort et à travers, à la légère », la traduction effectue un renversement de l'angle de vision en demandant si le passager mystérieux à la source du voyage initiatique « disait vrai ». Si, en soi, le résultat reste le même, cette modulation engendre toutefois une déformation du discours narratif et une transformation de l'interprétation qu'il faut tirer du récit.

De manière similaire aux exemples précédents, le syntagme « sans obtenir le moindre résultat » introduit une modulation par rapport à l'original [14] 纹丝不动 « ne pas bouger d'un fil ».

Nous en tirerons une conclusion identique de déformation. La séquence [15] 各式各样 {CHAQUE-TYPE-CHAQUE-MANIÈRE} pourrait être reprise dans la catégorie des para-*chengyu*, en ce sens qu'il s'agit d'une expression relativement récente transparente et

dénuée de toute connotation ou toute allusion. De ce fait, le déterminant composé « toutes sortes de » apparaît parfaitement adéquat.

La situation est quelque peu différente avec l'item [16] 不乏其人 « *de telles gens ne manquent pas* ». Une nouvelle fois, le traducteur effectue un changement de point de vue en optant pour « nombreux sont ceux qui », auquel s'ajoute le glissement d'une position finale topicalisante à une position initiale thématique. Tous ces éléments pourraient concourir à susciter un effet de déformation, mais le passage dans lequel figure le *chengyu* est anecdotique et la traduction ne modifie pas profondément la structure narrative.

La formule [17] 鳞次栉比 {ÉCAILLE-ORDRE-PEIGNE-FILE} exprime avec vivacité la manière dont les anciens édifices étaient le long des rues, « *telles les écailles d'un poisson ou les dents d'un peigne* ». En se bornant à traduire le sens idiomatique « disposés en rangs serrés » en omettant l'image métaphorique, la version française proposée par le couple Dutrait accuse une certaine réduction du style original, d'autant que l'emphase ajoutée par l'isolement entre deux virgules n'y transparait pas non plus.

L'inverse se produit avec l'occurrence 层峦叠嶂 [18] {COUCHE-RELIEF-EMPILER-PIC}, dont l'image de pics qui se succèdent et de reliefs qui se confondent est pertinemment rejointe par celle de « cimes » qui « s'entrevêtrent » (remarquons que l'emploi du substantif « cime » maintient le niveau de langue élevé de l'expression originale).

Pour ce qui est de la séquence [19] 难以捉摸, variante de la plus courante 不可捉摸 ({难以 / 不可 + verbe dissyllabique}) sont deux patrons récurrents quasi-synonymes), la traduction littérale « difficile à saisir », placée entre virgules tout comme en chinois, ne s'accompagne d'aucun effet notable.

Le *chengyu* [20] 吆三喝四 renvoie ordinairement aux bruits que l'on fait en lançant des dés ou au brouhaha ambiant pendant des jeux à boire. La version française « s'interpeler » est issue d'une lecture en partie compositionnelle de la formule quadrisyllabique, car le verbe 吆喝 signifie effectivement « *appeler à grands cris* », voire « *gronder, réprimander* » (les deux autres caractères 三 *trois* et 四 *quatre* sont des chiffres sans valeur réelle). Bien que l'on puisse arguer que la référence au jeu de hasard disparaît, le fait que le texte fait immédiatement mention des cartes supprime la perte et annihile tout effet collatéral de la traduction.

De structure analogue (l'adjectif dissyllabique 清楚, dont les caractères constitutifs sont disjoints par les chiffres — *un* et *deux*), la formule [21] 一清二楚 est rendue correctement par l'adverbe « distinctement ».

ii. 2^e extrait

Le second chapitre que nous avons sélectionné dans *La montagne de l'Âme*, le chapitre 2 (CH : pp. 11-18 ; FR : pp. 23-30) introduit les rencontres pittoresques que « Je » va multiplier tout au long de ses pérégrinations aux confins de la Chine profonde. Les thèmes majeurs de la spiritualité extraconfucéenne et des légendes populaires y font leur entrée ; l'auteur fournit également dans ce passage les premières pistes indiquant les raisons qui ont poussé le protagoniste à entreprendre un voyage vers Lingshan.

第二章	Chapitre 2
<p>我是在青藏高原和四川盆地的过渡地带，邛崃山的中段羌族地区，见到了对火的崇拜，人类原始的文明的遗存。无论哪一个民族远古的祖先都崇拜过给他们带来最初文明的火，它是神圣的。他坐在火塘前喝酒，进嘴之前，先要用手指沾了沾碗里的酒，对着炭火弹动手指，那炭火便噗哧噗哧作响，冒出蓝色的火苗。我也才觉得我是真实的。</p> <p>“敬灶神爷呢，多亏的他，我们才有得吃喝，”他说。</p> <p>跳动的火光映照着他削瘦的面颊，高高的鼻梁和颧骨。他说他是羌族人，底下耿达乡的人。我不便就问有关鬼神的事，只是说我来了解这山里的民歌。这山里还有没有跳歌庄的？他说他就会跳，早先是围着火塘，男男女女，一跳通宵达旦 [22]，后来取缔了。</p> <p>“为什么？”我明知故问 [23] [A]，这又是不真实之处。</p> <p>“不是文化大革命吗？说是歌词不健康，后来就改唱语录歌。”</p> <p>“后来呢？”我故意还问，这已经成为一种积习。</p> <p>“后来就没人唱了。现今又开始跳起来，不过，现今的年轻人会的不多，我还教过他们。”</p> <p>我请他做个示范，他毫不迟疑，立</p>	<p>À mi-chemin entre les hauts plateaux tibétains et le bassin du Sichuan, au pays de l'ethnie qiang, dans la partie médiane des monts Qionglai, j'ai vu l'adoration du feu et une survivance de la civilisation originelle de l'humanité. Les ancêtres de chaque ethnie ont vénéré le feu qui leur a apporté les débuts de la civilisation. C'est un dieu.</p> <p>Assis devant le feu, il boit de l'alcool mais, avant d'y goûter, il trempe un doigt dans son bol et l'agite au-dessus des braises qui se mettent à siffler en crachant une fumée bleue. À cet instant, je réalise que j'existe vraiment.</p> <p>— Je fais cette offrande au dieu du foyer parce que c'est grâce à lui que nous avons à boire et à manger.</p> <p>La lumière du feu éclaire ses joues creuses, son long nez et ses pommettes saillantes. Il me dit qu'il appartient à l'ethnie qiang, qu'il est originaire du village de Gengda. Gêné de lui poser tout de suite des questions sur les dieux et les démons, je lui dis simplement que je suis venu étudier les chants populaires de ces montagnes et je lui demande si l'on y pratique encore la danse appelée <i>gezhuang</i>. Il déclare que lui-même en est capable, que jadis, hommes et femmes dansaient autour du feu jusqu'au petit matin [22], mais, plus tard, ce fut interdit.</p> <p>— Pourquoi? Je connais parfaitement la réponse, mais pose quand même la question [23].</p> <p>— À cause de la Révolution culturelle. On a dit que les paroles des chansons étaient malsaines et elles ont été remplacées par les citations de Mao.</p> <p>— Et ensuite? Je pose encore la question à dessein, ça devient une vieille habitude.</p> <p>— Ensuite, plus personne ne les a chantées. À présent, on recommence à danser, mais rares sont les jeunes qui savent. Je les leur apprend.</p> <p>Je le prie de faire une démonstration. Il se lève aussitôt et, sans hésitation, se met à danser en</p>

刻站起来，前一脚后一脚踏着步子唱了起来。他声音低沉而浑厚，有一副天生的好嗓子。我确信他是羌族人，可这里管户口的民警就怀疑，认为申报为藏族或羌族的都是为了逃避计划生育，好多生孩子。

他唱了一段又一段。他说他是个好玩的人，这我也信。他解脱了乡长的职务，重又像一个山里人，一个山里好热闹的老头子，可惜过了风流的年纪。

他还能念好多咒语，是猎人进山时使用的法术，叫黑山法，或是叫邪术。他并不回避，他确信这种咒语能把野兽赶进设下的陷阱，或是让它踏上安的套子。这使邪术的又不光是人对野兽，人与人之间也用来报复。如果被人使用了黑山法，就注定在山里走不出来。这就像我小时候听说过的鬼打墙，人在山里走夜路，走着走着，眼前面会出现一道墙，一座峭壁，或是一条深深的河，怎么也走不过去。破不了这法，脚就是迈不出这一步，就不断走回头路。于是，到天亮才发现不过在原地转圈。这还算是好的，更糟的还能把人引向绝境，那就是死亡。

他念着一串又一串咒语，不像他唱歌时那样悠缓从容，都喃喃呐呐，十分急促。我无法完全听懂，却感受到了这语言的魅力，这种魔怪森然的气息就弥漫在被烟子熏得乌黑的屋子里。火舌粘着炖羊肉的铁锅，将他那双眼睛映得一闪一闪，这都真真切切。

你找寻去灵山的路的同时，我正沿长江漫游，就找寻这种真实。我刚经历了一场事变，还被医生误诊为肺癌，死神同我开了个玩笑，我终于从他打的这堵墙里走出来了，暗自庆幸。生命之于我重又变得这样新鲜。我早该离开那个被污染了的环境，回到自然中来，找寻这种实实在在的生活。

在我那个环境里，人总教导我生活是文学的源泉，文学又必须忠于生活，忠于生活的真实。而我的错误恰恰在于我脱离了生活，因而便违背了生活的真实，而生活的真实则不等于生活的表象，这生活的真实或者说生活的本质本

chantant. Sa voix est grave et forte, une belle voix naturelle. Je suis persuadé qu'il est de l'ethnie qiang, mais les policiers qui s'occupent de l'état civil en doutent. Ils pensent que tous ceux qui déclarent appartenir aux ethnies tibétaine ou qiang ne le font que pour échapper à la limitation des naissances et pouvoir mettre au monde plus d'enfants.

Il chante une chanson, puis une autre. Il me dit qu'il aime bien s'amuser, ce que je crois aussi. Il vient de se débarrasser de sa charge de chef de village et ressemble à nouveau à un montagnard, un vieux montagnard plein d'entrain. Malheureusement, il a passé l'âge des aventures amoureuses.

Il est aussi capable de réciter de nombreuses incantations, procédés magiques que les chasseurs utilisent au moment d'aller en montagne, appelés « méthode de la montagne noire » ou bien « sorcellerie ». Il ne nie pas ce fait. Il croit fermement que ces incantations peuvent pousser le gibier dans les fosses ou bien l'inciter à se faire prendre dans les pièges. La magie n'est pas seulement utilisée à l'encontre des animaux, mais aussi entre les hommes dans un but de vengeance. Si la « méthode de la montagne noire » est utilisée à l'encontre d'un homme, celui-ci est voué à ne plus pouvoir sortir de la montagne. Cela ressemble à une histoire que j'ai entendue quand j'étais enfant : le fantôme qui dresse un mur. Un homme chemine de nuit sur un sentier de montagne, il marche, marche, et soudain devant lui apparaît un mur, une muraille escarpée ou bien un fleuve profond qu'il lui est impossible de franchir. S'il ne parvient pas à briser le charme, il ne peut plus faire le moindre pas en avant et il revient sans cesse à son point de départ. Ainsi, quand le jour se lève, il s'aperçoit qu'il n'a fait que tourner sur place. Et il y a plus grave : la magie peut mener dans une impasse et c'est alors la mort.

Il récite incantation sur incantation. Elles ne sont pas tristes et paisibles comme les chansons, mais au contraire très précipitées, comme un halètement. Je ne peux comprendre tout ce qu'il dit, mais le charme de cette langue, le souffle imposant des monstres et démons qu'il invoque emplissent la pièce noircie par la fumée. Les flammes lèchent la marmite où mijote de la viande de mouton, faisant étinceler ses yeux : voilà une scène vraie.

Quand toi, tu es à la recherche du chemin qui mène à Lingshan, moi, en me promenant le long du Yangzi, je recherche la vérité. Je viens de connaître un événement grave. Les médecins ont diagnostiqué à tort un cancer du poumon. La mort m'a fait une plaisanterie et je suis finalement parvenu à franchir l'obstacle qu'elle m'a tendu. En moi-même, je me réjouis. La vie m'a redonné une immense fraîcheur. J'aurais dû depuis longtemps quitter mon environnement pollué et retourner dans la nature à la recherche d'une vie authentique.

Dans mon entourage, on m'enseignait que la vie était la source de la littérature, et que la littérature devait être fidèle à la vie, fidèle à sa vérité. Et ma

应该是这样而非那样。而我所以违背了生活的真实就因为我只罗列了生活中一系列的现象，当然不可能正确反映生活，结果只能走上歪曲现实的歧途。

我不知道我此刻是否走上了正道，好歹总算躲开了那热闹的文坛，也从我那间总**烟雾腾腾** [24] 的房间里逃出来了，那屋子里堆满的书籍也压得我难以喘气。它们都在讲述**各种各样** [25] 的真实，从历史的真实到做人的真实，我实在不知道这许多真实有什么用处。可我竟然被这些真实纠缠住，在它们的罗网里挣扎，活像只落进蛛网里的虫子。幸亏是那误诊了我的大夫救了我的命。他倒是挺坦诚，让我自己对比着看我先后拍的那两张全胸片，左肺第二肋间一块模糊的阴影蔓延到了气管壁。即使把左肺叶全部摘除也无济于事，这结论**不言自明** [26]。我父亲便死于肺癌，从发现到去世只三个月，也是他诊断的，我相信他的医术，他相信科学。我在两个不同的医院拍的两张胸片都**一模一样** [27]，不可能是技术上的差错。他又开了一张作断层照相的单子，登记预约的日期在半个月之后。我没什么可着急的，无非再确定一下这肿瘤的体积。我父亲去世前都做过，我拍与不拍都步他的后尘，并不是什么新鲜的事。而我竟然从死神的指缝里溜出来了，不能不说是幸运。我相信科学，也相信命运。

我见过一位人类学家三十年代在羌族地区收集到的一段四寸多长的木头，刻画成一个用双手倒立着的人形，头上有墨迹点出的五官，身躯上写着两个字“长命”，叫做“倒立牯犴”，很有点恶作剧的味道。我问这位退休乡长，现在还有没有这种保护神，他说这叫做“老根”。这木偶得同新生儿共生死，人死后，也同尸体一起送出家门，死人埋葬了，它便搁在山野里，让灵魂也回归自然。我问他能不能替我找到一件，我好带在身上。他笑了笑，说这是猎人上山揣在怀里辟邪的，对我这样的人没用。

“能不能找到一位懂得这种邪术的老猎人，跟他一起去打猎？”我又问。

faute, c'était justement de m'être écarté de la vie, d'être allé à la rencontre de sa vérité. La vérité de la vie, c'est-à-dire la nature de la vie, c'est d'être telle qu'elle est et non autrement. Si je me suis écarté de cette vérité, c'est parce que je n'ai exposé qu'une série de phénomènes de la vie qui ne peuvent pas, bien sûr, ma refléter correctement. Le résultat est que je n'ai fait que m'engager sur une fausse route en déformant la réalité.

Je ne sais si, à présent, je marche vraiment sur la bonne voie ; en tout cas, je veux quitter le monde littéraire en pleine effervescence et m'enfuir de ma chambre toujours **remplie de fumée de tabac** [24]. Les livres qui s'y entassent m'oppressent, au point de m'empêcher de respirer. Ils exposent **toutes sortes de** [25] vérités, depuis la vérité historique jusqu'à la vérité du comportement humain, et je ne sais plus quelle utilité elles ont. Pourtant, elles m'entravent et je me débats dans leurs filets, vivant comme un insecte pris au piège d'une toile d'araignée. Heureusement, le médecin qui s'est trompé dans son diagnostic m'a sauvé la vie. C'était un homme sincère. Il m'a donné à comparer les deux radios de la poitrine qu'il avait prises. Sur le bord du poumon gauche, une ombre aux contours flous s'étendait jusqu'à la trachée. Même si l'on ôtait totalement le lobe du poumon gauche, cela ne servirait à rien. Cette conclusion **apparaissait comme une évidence** [26]. Mon père était déjà mort d'un cancer du poumon, et trois mois seulement s'étaient écoulés entre la découverte de la maladie et son décès. C'était le même médecin qui avait fait le diagnostic. J'avais confiance en lui et il faisait confiance à la science. Les radios que j'avais fait faire dans deux hôpitaux différents **étaient en tout point semblables** [27], il ne pouvait y avoir d'erreur d'ordre technique. Le docteur m'avait aussi délivré une ordonnance pour me faire passer une fibroscopie quinze jours plus tard. Je n'étais pas pressé puisqu'elle confirmerait sans aucun doute le volume de cette tumeur. Avant la mort de mon père, on avait procédé de la même manière, je ne faisais que marcher sur ses traces, cela n'avait rien d'original. Et pourtant, je suis passé entre les doigts de la mort, je ne puis nier que j'ai eu de la chance. Je crois en la science, mais aussi au destin.

J'ai vu un morceau de bois, long de plus de trente centimètres, recueilli pendant les années trente par un ethnologue dans la région de l'ethnie qiang, sculpté d'un homme la tête en bas reposant sur ses deux mains, les traits du visage marqués de noir. Sur son corps étaient inscrits deux caractères : « longue vie ». On l'appelait le « *wuchang* tête en bas ». Il avait vraiment quelque chose de maléfique. Je demandai à ce chef de village à la retraite si l'on trouvait encore ce genre de dieux protecteurs. Il me dit qu'ils s'appelaient « *laogen* » : les « vieilles racines ». Cette figurine doit rester avec le nouveau-né tout au long de sa vie, jusqu'à la mort. Puis on l'emporte en même temps que le cadavre et, une fois qu'il est enterré, la figurine est déposée en pleine montagne pour aider l'âme du mort à

“那石老爷最有本事了，”他想了想，说。

“能找到地吗？”我立刻问。

“他在石老爷屋。”

“这石老爷屋在哪里？”

“从这里再往上去二十里到银厂沟，从沟里进到山洞的尽头，就有个石屋。”

“这是个地名，还就是他石老爷的屋？”

他说是个地名，也真有一间石屋，石老爷就住在里面。

“你能带我去找他吗？”我追问。

“已经死啦。他躺在铺上，就睡死过去了。太老了，他活到九十好几，也有说一百好几十，总归，没有人说得清他的岁数。”

“那他后人还在吗？”我少不得又问。

“我老爷一辈，我刚记事，他就这样一个人过。”

“也没有老伴？”

“他就一个人住在银厂沟里，从山沟里进去，高处独家独户，一个人，一间屋。噢，屋里墙上还挂着他那杆枪。”

我问他这话什么意思。

他说这是一个好猎手，一个法术很高的猎手，现今是找不到这样的猎手了。人都知道他屋里还挂着他那杆枪，**百发百中** [28] [R, C]，就是没有人敢去取。

“为什么？”我更不明白了。

“进银厂沟的路断了。”

“再也进不去了？”

“进不去啦。早先有人在那里开过银矿，成都来的一家字号，雇了一批工开矿。后来银厂遭抢，人也跟着散了伙。开矿时修的进沟里的栈道垮的垮了，没垮的也朽了。”

“那是哪年的事？”

“我老爷还在世，有头五十年了吧。”

可不，他都已经退休，也成了历史，真实的历史。

“就再没有人进去过？”我越发想

retourner à la nature. Comme je lui demandais s'il pouvait m'en trouver une pour la porter sur moi, il me répondit en riant que c'étaient les chasseurs qui les glissaient dans leurs vêtements pour conjurer le sort, mais qu'elles n'avaient aucune utilité pour les gens comme moi.

— Pourrait-on trouver un vieux chasseur connaissant la sorcellerie, avec qui je pourrais aller chasser ?

— C'est le vieux père Shi qui a le plus de talent, répond-il après un temps de réflexion.

— On peut le trouver ?

— Il est dans la maison de pierre du père Shi.

— Et où se trouve-t-elle ?

— Si tu continues à monter dix lis à partir d'ici, tu arriveras au Ravin de la Mine d'Argent. Là, tu suivras jusqu'au bout le torrent qui passe dans le ravin et tu verras une maison en pierre.

— Est-ce un nom de lieu, ou bien vraiment la maison en pierre du père Shi ?

Il m'explique que c'est un nom de lieu, mais qu'il existe vraiment une maison en pierre où habitait le père Shi.

— Peux-tu m'y emmener ? demandé-je encore.

— Il est mort. Il est mort dans son sommeil, allongé sur son lit. Il était très vieux, plus de quatre-vingt-dix ans, et même plus de cent ans selon certains. En fait, personne ne savait très bien son âge.

Je ne peux m'empêcher de demander :

— Ses descendants sont-ils encore en vie ?

— Il était de la génération de mon grand-père... On m'a toujours dit qu'il a vécu seul.

— Il n'avait pas de femme ?

— Il vivait seul dans le Ravin de la Mine d'Argent, pas de famille, pas de foyer, une petite maison pour lui tout seul. Oh, chez lui, son fusil est resté accroché.

Je lui demande ce que signifient ses paroles.

Il m'explique que c'était un bon chasseur, très féru de magie, comme il n'en existe plus de nos jours. Tout le monde sait que son fusil est toujours accroché au mur chez lui, une arme **qui n'a jamais manqué son coup** [28], mais personne n'ose le prendre.

Je ne comprends pas pourquoi.

— Le chemin qui mène au Ravin de la Mine d'Argent est coupé.

— On ne peut plus y entrer ?

— Non. Autrefois quelqu'un avait ouvert une mine d'argent à cet endroit et une société de Chengdu avait engagé des ouvriers pour travailler là. Ensuite, elle a été pillée et les ouvriers sont partis. La passerelle qui menait à la mine par le ravin s'est écroulée par endroits ou bien a pourri.

— Cela date de quand ?

— Mon grand-père vivait encore, ça doit faire cinquante ans.

Rien d'étonnant qu'il soit en retraite maintenant. Il appartient à l'histoire, à l'histoire réelle.

— Et personne n'y est plus jamais entré ?

打听个究竟。

“说不准，总归不好进去。”

“那屋也朽了？”

“石头搭的那能朽了。”

“我说那房梁。”

“噢，那倒是。”

他不想领我进去，不想介绍个猎人才这样唬弄我，我想。

“那怎么知道枪还挂在墙上？”我还要问。

“都这么说，总有人见到。都说这石老爷也真怪，尸首都不烂，也没有野物敢碰它，直挺挺躺在铺上，干瘦干瘦的，墙上就挂的他那杆枪。”

“这不可能，山里水气这样重，尸体不可能不腐烂，枪都该锈成一堆铁锈了，”我反驳道。

“不晓得，好多年了，人都这样讲，”他**不以为然** [29] [R]，照样讲他的。火光在他眼睛里跳动，透出一层狡猾，我以为。

“你不是没见吗？”我仍然不放过。

“有人见过的讲，他就像睡着了一样，干瘦干瘦的，头前墙上就挂着的他那杆枪，”他继续说，**不动声色** [30] [C]。“他会邪术，不要说没有人敢去偷他那杆枪，野物都不敢沾边。”

这猎手已经被神化了。历史同传说混为一谈，一篇民间故事就这样诞生的。真实只存在于经验之中，而且得是自身的经验，然而，那怕是自身的经验，一经转述，依然成了故事。真实是无法论证的，也毋须去论证，让所谓生活的真实的辩士去辩论就得了，要紧的是生活。真实的只是我坐在这火塘边上，在这被油烟熏得乌黑的屋子里，看到的他眼睛里跳动的火光，真实的只是我自己，真实的只是这瞬间的感受，你无法向他人转述。那门外云雾笼罩下，青山隐约，什么地方那湍急的溪流哗哗水声在你心里作响，这就够了。

J'ai de plus en plus envie de connaître la clef du mystère.

— Ce n'est pas sûr, mais en tout cas, ce n'est pas facile d'y aller.

— Cette maison, elle est pourrie elle aussi ?

— Comment une maison en pierre pourrait-elle pourrir ?

— Je parlais des poutres.

— Ah oui, bien sûr.

À mon avis, il tente de m'intimider, car il n'a pas l'intention de m'y conduire ou de me présenter un chasseur.

— Mais comment sais-tu que le fusil est toujours accroché au mur ? demandé-je à nouveau.

— Ça se dit, quelqu'un a dû le voir. On dit aussi que le vieux père Shi était très étrange. Son corps ne s'est pas décomposé et les bêtes sauvages n'ont pas osé y toucher. Il est allongé droit sur son lit, tout maigre, tout sec, son fusil est accroché au mur.

— C'est impossible, l'humidité est trop forte en montagne, le cadavre s'est sûrement décomposé et le fusil s'est transformé en un tas de ferraille rouillée.

— Je ne sais pas, c'est ce qu'on dit depuis tellement longtemps.

Il continue à dire ce qu'il veut **sans tenir compte de mon avis** [29]. Les flammes brillent dans ses yeux. Je les trouve remplis de malice.

Je reviens à la charge :

— Tu ne l'as pas vu, n'est-ce pas ?

— Certains l'ont vu. Il semblait dormir. Tout maigre, tout sec, son fusil pendu au mur, continuait-il **sur le même ton** [30]. Il connaissait la magie. Non seulement les hommes n'ont pas osé prendre son fusil, mais même les bêtes n'ont pas osé toucher à son corps.

Ce chasseur avait déjà été déifié. L'histoire et les rumeurs se mêlaient, une légende populaire était née. La vérité n'existe que dans l'expérience et encore seulement dans l'expérience de chacun, et même dans ce cas, dès qu'elle est rapportée, elle devient histoire. Il est impossible de démontrer la vérité des faits et il ne faut pas le faire. Laissons les habiles dialecticiens débattre sur la vérité de la vie. Ce qui est important, c'est la vie elle-même. Ce qui est réel, c'est que je suis assis à côté de ce feu, dans cette pièce noircie par la fumée de l'huile, que je vois ces flammes dansant dans ses yeux, ce qui est vrai, c'est moi-même, c'est la sensation fugitive que je viens d'éprouver, impossible à transmettre à autrui. Dehors, le brouillard est tombé, les montagnes sombres se sont estompées, le son de la rivière rapide résonne en toi et ça suffit.

[22] : Compl. verbe
 [23] : Prédicat
 [24] : Déterm. du nom
 [25] : Déterm. du nom
 [26] : Prédicat

[27] : Prédicat
 [28] : Prédicat second
 [29] : Prédicat second avant quotatif
 [30] : Prédicat second après quotatif

La séquence [22] 通宵达旦 {TRAVERSER-NUIT-ATTEINDRE-AUORE} nous semble adéquatement rendue par un « jusqu'au petit matin » dans une position syntaxique similaire au chinois ; aucun effet collatéral ne nous paraît accompagner la traduction.

En revanche, la solution « connaître parfaitement la réponse, mais poser quand même la question », calque parfait de l'occurrence [23] 明知故问, pourrait paradoxalement apparaître quelque peu verbeuse par rapport à l'original, ce qui nous incite à y voir la trace d'une accréation — d'autant plus que la suite de la phrase chinoise (“ 这又是我不真实之处 ” « *c'est encore mon côté dissimulateur* ») a été évacuée dans la version française, plaçant le *chengyu* en position rhématique et donc plus accentuée.

L'item [24] 烟雾腾腾 donne l'image d'une fumée, d'un brouillard ou d'une vapeur qui s'élève dans l'air. Dans le cas présent, le choix d'expliciter l'origine de la fumée ne constitue pas à notre sens une accréation, car l'on imagine mal quel autre type de nuage pourrait constamment remplir la chambre d'un intellectuel. Qui plus est, le caractère 烟 renvoie après tout aussi au tabac. Nous considérons dès lors que la traduction « rempli de fumée de tabac » est dénuée de tout effet annexe.

Il en est de même pour la formule [25] 各种各样 {CHAQUE-TYPE-CHAQUE-MANIÈRE}, variante de ce que nous avons rencontré au n° [15] 各式各样 : ici aussi la proposition « toutes sortes de » n'appelle aucun commentaire.

Une conclusion similaire peut être tirée pour le phrasème [26] 不言自明 {NON-PARLER-SOI-CLAIR} : « apparaître comme une évidence » constitue certes une paraphrase qui semble s'éloigner de l'unité originale, mais cette traduction ne provoque aucune modification substantielle dans l'équilibre des voix ou les chemins interprétatifs décelables dans le texte chinois.

Quant à la séquence [27] 一模一样 {1-MODÈLE-1-MANIÈRE}, la formulation idiomatique « être en tout point semblables », qui correspond parfaitement à l'énoncé de départ et s'intègre dans une construction syntaxique identique, apparaît vierge de toute incidence interprétative et stylistique.

Le cas du *chengyu* [28] 百发百中 demande quelques explications. Cette expression est tirée du 《战国策》 *Zhanguoce*, une compilation d'anecdotes présentant une série de stratagèmes militaires utilisés pendant la période des Royaumes combattants. L'une de ses nombreuses petites chroniques relate l'histoire d'un archer qui atteignait à tous les coups les feuilles de peuplier qu'il visait. Alors que tous l'acclamaient de son exploit, un vieil homme le mit au défi de lui apprendre à tirer : en effet, expliqua-t-il, à force de vouloir mettre dans le mille à chaque reprise, l'archer finira par se fatiguer, et une seule défaite anéantira toutes ses prouesses passées. Ce récit mythique est une parabole

prévenant les chefs de guerre de ne pas céder à la tentation de vouloir conquérir toujours plus de territoires, au risque de les perdre tous à la moindre défaillance. Cet arrière-plan à la fois légendaire et politique ne transparait pas dans la traduction, ce qui nous amène à percevoir dans cette suppression d'allusion intertextuelle un double effet de réduction et de contraction. Le fait que la version française procède par une négation (« ne jamais manquer son coup») contrairement au chinois (mot à mot « [tirer] cent coups et cent fois faire mouche») constitue une modulation et confirme notre diagnostic (cela est d'autant plus vrai que Gao Xingjian aurait pu choisir de recourir à une tournure négative par le biais du *chengyu* synonyme 百不失一 {100-NON-PERDRE-1} ce qu'il n'a pas fait).

L'isolation en tête de phrase par la virgule octroie à l'occurrence [29] 不以为然 {NON-UTILISER-CONSIDÉRER-CORRECT} une valeur thématique ; or, en français, « sans tenir compte de mon avis » (traduction par ailleurs sémantiquement exacte) est placé en fin de proposition sans pause graphique. L'effet produit par ce changement s'avère une réduction de la prégnance de la voix narrative.

Concernant enfin la séquence [30] 不动声色 {NE PAS-BOUGER-VOIX-TEINT}, le fait que la version française ne fasse aucune référence à la mine ou à l'expression du visage du montagnard qiang atténuent son flegme et par conséquent le mystère qui l'entoure. Le bilan de cette manipulation est donc une contraction.

iii. 3^e extrait

Le troisième extrait de notre corpus de Gao Xingjian, le chapitre 48 (CH : pp. 317-319 ; FR : pp. 383-387), relate une anecdote que le narrateur « Tu » raconte à sa compagne de voyage « Elle ». Cet apologue sans leçon de morale clairement identifiable fait intervenir une nonne, figure fréquente dans l'œuvre littéraire de l'auteur franco-chinois, où elle personnifie la quiétude et le détachement face à la mort que prône le bouddhisme.

第四十八章	Chapitre 48
<p>你想对她讲晋代的笔记小说里的一则故事，说的是一位权势咄咄逼人 [31] 的大司马，府前来了个比丘尼找他化缘。门口照例通报主事，主事赏了一吊制钱，这女尼却拒不肯收，声称要见施主。主事只好报告总管，总管令家僮托出一锭白银，借此打发了事。谁知这女尼仍然不收，非要见</p>	<p>Tu as envie de lui raconter une anecdote datant de la dynastie des Jin. L'histoire d'une nonne qui vint réclamer l'aumône à la porte d'un grand général connu pour son arrogance [31]. Selon la coutume, on l'annonça à l'intendant qui la gratifia d'une ligature de mille sapèques. La nonne refusa, elle voulait voir son bienfaiteur. L'intendant ne put que transmettre sa requête à l'intendant en chef qui, pour s'en débarrasser, ordonna à son serviteur de lui porter un lingot d'argent. Qui eût dit que la nonne refuserait encore, réclamerait de voir le général en personne, affirmant que celui-ci étant en</p>

大司马本人不可，说是将军有难，她特地前来化解。总管只得如是禀报，大司马便命总管将她领进前厅。

大司马见阶下这女尼虽然面容土灰，倒也眉目清秀，不像**装神弄鬼** [32] [A] 淫邪之辈，问她穿竟有何所求。这文尼上前合掌礼拜，退而答道，久闻将军慈悲心重，自远方特意前来为其老母亡灵作七七四十九天斋戒，一并祈求菩萨，为他本人降福消灾。大司马居然令总管在内庭开一间厢房，又叫家僮在堂上设下香案。

自此，宅内木鱼声从早到晚耳不绝闻，一连数日，这大司马心里倒也越趋和平，对她日益敬待。只是这女尼每日午后更香之前，必先沐浴一番，每每长达一个时辰，而且天天如此。大司马心想出家人原本髡首，不比通常妇人，免不了梳妆打扮，沐浴不过是净心更香的一项仪式，何以每日花费这许多时间？况且沐浴时水声响动不已，莫非她总搅水不停？心中多少犯疑。

一日，他在庭内踱步，木鱼声断然终止。片刻，又闻水响，知道这女尼将要更香，便上厅堂恭候。水声越来越响，良久不息。他疑心顿起，不觉走下台阶，经过厢房门前，见门缝并未合严，索性到了跟前，朝里探望。却见这比丘尼竟然面朝房门，袒裎无遗，裸身盘坐盆中，双手合掌，捧水洗面，一改平时土灰面色，红颜皓齿，粉腮玉项，肩滑臀圆，活脱一个玉人。他赶紧走开，回到堂上，收拢心思。

厢房里水声依然响动不已，诱他止不住一心想看个分明，便沿着庑廊，**蹑手蹑足** [33]，又到了门前。屏息凝神，贴住门缝，只见那纤纤十指舒张开来，揉搓一双丰乳，洁白似雪，两点樱花，**含苞欲放** [34] [R]，点缀其间。肌肤润泽，微微起伏，更有一线生机自脐而下，这大将军就势膝盖盖地起不来了。又见一双素手从盆

danger, elle était venue exprès prier pour lui. L'intendant en chef ne put qu'en référer et le général ordonna qu'on la lui amène.

Lorsqu'il vit le visage très fin et serein malgré la poussière qui le recouvrait, le général pensa qu'elle n'avait rien d'**un escroc ou d'une femme se livrant à des pratiques magiques** [32], et il s'enquit de ce qu'elle désirait. La nonne avança, salua mains jointes, puis recula et affirma qu'elle avait depuis longtemps entendu dire que le général était plein de générosité et de clémence. Elle était venue de loin tout spécialement dans ce lieu pratiquer sept fois sept jours l'abstinence pour l'âme de sa mère défunte. En même temps, elle implorerait le Bodhisattva pour qu'il fasse descendre le bonheur sur le général et le protège des catastrophes. Finalement, le général ordonna à l'intendant d'installer une chambre dans la cour intérieure et à son serviteur de préparer une table à encens dans la grande salle.

À partir de ce jour, les coups frappés sur les poissons de bois retentirent du matin au soir dans la résidence. Le temps passait, le général se sentait de plus en plus apaisé et son respect envers la nonne ne cessait de croître. Pourtant, chaque après-midi, elle passait une heure à prendre un bain. Le général s'étonnait : elle était chauve et n'avait donc pas à se coiffer et à se parer comme une femme ordinaire. Pourquoi ce bain, simple cérémonie pour se purifier le cœur avant de changer l'encens, durait-il si longtemps ? D'autant qu'à ce moment-là, on entendait sans cesse couler l'eau. S'en versait-elle sans arrêt ? La curiosité commençait à l'envahir.

Un jour, il s'engagea dans la cour intérieure. Les poissons de bois s'étaient tus. Un instant plus tard, il entendit le bruit de l'eau. Il savait que la nonne allait brûler l'encens et se rendit dans la grande salle pour l'attendre. Le bruit de l'eau était de plus en plus fort et résonnait de manière ininterrompue. Des soupçons naquirent en lui et il descendit les marches. La porte de la chambre de la nonne était entrebâillée. Il s'avança carrément pour regarder à l'intérieur et la découvrit, le visage tourné vers l'entrée, le teint rose et les dents blanches, les joues poudrées et la nuque comme du jade, l'épaule lisse et les fesses rondes, véritable figurine de jade. Il s'écarta à la hâte et revint dans la grande salle, pour reprendre ses esprits.

Le bruit de l'eau retentissait encore dans la chambre, l'attirant malgré lui. Il suivit le couloir à **pas de loup** [33] et revint devant la chambre. Retenant son souffle, il colla son œil à la fente de la porte et entrevit dix doigts très fins qui s'ouvraient pour masser deux seins pleins, blancs comme neige, embellis par deux boutons de fleurs **prêts à éclore** [34]. La peau humide se dessinait du nombril au pubis. Le général en tomba à genoux de surprise, incapable de se relever.

Puis il vit deux mains blanches sortir des ciseaux de la cuvette, refermer les deux lames et les planter avec force dans le ventre. Le sang frais,

中操起剪刀一把，并拢双刃，使劲插入腹中，顿时鲜血殷红自脐下涌出。他惊骇不已又不敢妄动，只好闭目不忍再看。

移时，水声复响，他睁眼定睛，见这髡首女尼血污淋漓，双手尚不停搅动，竟将脏腑和盘掏出，置于盆内！

这大司马毕竟将门世家，**身经百战** [35]，尚不致昏厥，只倒吸一口凉气，眉头紧蹙，决心看个明白。女尼此时刻面无血色，眼帘下垂，睫毛翕合，嘴唇青白，微微颤抖，似在呻吟，细听又无声息，唯有水声淅淅。

她一双血手，拎起柔肠一段，指尖揉捏，寸寸洗理，渐次盘于腕肘，如此良久。随后，终于洗涤完毕，将脏腑整理妥贴，一并捧起，塞入腹内。又取一勺，将手臂、胸腹、股沟、腿足，乃至脚趾一一涮洗干净，竟完好如初。这大司马连忙起身，登上厅堂，仁立恭候。

片刻，门扇洞开，这比丘尼手持念珠，和衣移步来至堂上，炉中线香恰巧燃尽。香根上一缕青烟杳然消逝之际，她**不慌不忙** [36] [C]正好换上一炷。

这大司马**如梦初醒** [37] [A]，尚困惑不解，只得以求相问。女尼却**不动声色** [38] [C]，回答道：君若问鼎，便形同这般。本来正**野心勃勃** [39] [R, C]图谋篡位的这位将军，听了不免怅然，终于不敢越轨，守住了为臣的名节。原先这故事自然是一则政治训戒。

你说这故事换个结尾，也可以变成一则道德说教，警戒世人勿贪淫好色。

这故事也还可以变为一则宗教教义，规劝世人，皈依佛门。

这故事又还可以当作处世哲学，用以宣讲君子每日必**三省其身** [40] [C]，抑或人生即是痛苦，抑或生之痛皆出乎于己，抑或再演绎出许许多多精微而深奥的学说，全在于说故事

rouge foncé, jaillit sous le nombril. Terrifié, il n'osait bouger et ferma les yeux.

Un instant plus tard, le bruit de l'eau reprit. Il rouvrit les yeux et, fasciné, vit la nonne au crâne chauve qui baignait dans le sang, mais ses mains ne cessaient de s'agiter pour sortir ses viscères et les placer dans la cuvette !

Issu d'une vieille famille de généraux, cet homme **avait vécu d'innombrables batailles** [35]. Il ne s'évanouit pas. Il prit une large bouffée d'air frais et, fronçant les sourcils, décida de tirer les choses au clair. À cet instant, la nonne ne présentait pas la moindre trace de sang sur son visage. Les yeux fermés, les cils clos, les lèvres bleuâtres, elle tremblait légèrement. Elle semblait gémir, mais aucun son n'était perceptible. Seul le bruit de l'eau continuait à retentir.

De ses deux mains ensanglantées, elle se saisit de ses intestins qu'elle massa du bout des doigts, lava minutieusement, puis elle passa un long moment à les disposer sur ses avant-bras. Lorsqu'elle eut fini de les laver, elle arrangea ses entrailles, les souleva et les replaça dans son ventre. À l'aide d'une louche pleine d'eau, elle se lava successivement les bras, la poitrine, les plis de l'aîne, les pieds et même les orteils, comme si de rien n'était. Le général se leva à la hâte, remonta dans la grande salle et l'attendit debout.

Un instant plus tard, la porte s'ouvrit et la nonne apparut, portant son chapelet. Elle était tout habillée, elle avança jusqu'à l'autel où l'encens venait de s'éteindre dans le brûle-parfum. Audessus du bâtonnet, un filet de fumée agonisait. Elle alla le changer **tranquillement** [36].

Comme s'il se réveillait péniblement d'un rêve [37], incapable de se retenir, il questionna la nonne. Celle-ci répondit **sans changer de voix** [38] : Seigneur, si vous prétendez au trône, votre sort sera tel que vous venez de voir. Et dès lors, le général qui, en fait, fomentait un complot pour s'emparer du trône, en fut fort désappointé et n'osa pas s'écarter de la voie juste, conservant sa réputation de ministre général intègre. À l'origine, cette histoire avait donc une signification politique.

Tu dis qu'en en changeant la conclusion, on peut en faire un sermon moralisateur, mettant en garde le genre humain contre la cupidité et la luxure.

Cette histoire peut aussi constituer un enseignement religieux qui pousse les hommes à se convertir au bouddhisme.

Elle peut également être considérée comme une philosophie de l'existence, enseignant à l'homme de bien qu'il doit chaque jour **procéder à trois examens de conscience** [40], ou montrer que la vie humaine n'est faite que de souffrance, ou bien que les souffrances de la vie ne dépendent que de soi, ou encore on peut en déduire de nombreuses autres théories subtiles et raffinées. Tout dépend de l'explication finale qu'en donne le conteur.

En outre, le héros de cette histoire, le grand général, possède un nom et un prénom qui peuvent être vérifiés dans les livres d'histoire et les

<p>的人最后如何诠释。</p> <p>故事中的这主人翁大司马且有名有姓，翻查史书和古籍，大可作一番考证。你既非史家，又没有这类政治野心，更不想当道学先生，也不传教，也不想为人师表 [41]，你看中的只是这个纯而又纯的故事，任何诠释同这故事本身其实都无直接关系，你只想用语言将这故事重新表述一番。</p>	<p>documents anciens. Tu n'es pas historien et tu n'as pas d'ambition politique. Tu as encore moins l'intention d'être un maître du <i>dao</i>, de prêcher ou de te poser en modèle [41]. Ce que tu aimes, c'est cette histoire en elle-même, dans sa pureté parfaite. En fait aucune explication n'a d'incidence directe sur elle. Tu te contentes de la raconter une fois de plus par le seul truchement de la langue.</p>
<p>[31] : Déterm. du nom [32] : Déterm. du nom [33] : Prédicat second [34] : Prédicat second [35] : Prédicat second [36] : Compl. phrase</p>	<p>[37] : Prédicat [38] : Prédicat second avant quotatif [39] : Compl. phrase [40] : Objet de V modal [41] : Objet de V modal</p>

Le phrasème [31] 咄咄逼人, comprenant dans sa première partie une onomatopée *duōduō* (ou, selon les points de vue, un idéophone), véhicule l'idée d'orgueil, d'insolence, d'intimidation et d'agressivité. Dans ce contexte, parler d'« arrogance » pour un grand général nous paraît le compromis le plus approprié, quand bien même la notion de menace reste sous-entendue.

L'expression [32] 装神弄鬼 {SE DÉGUISER-ESPRIT-JOUER-FANTÔME}, quant à elle, évoque originellement les sorciers qui se faisaient passer pour des démons à des fins de tromperie ; pour largement, il renvoie à des aigrefins qui usent de méthodes subtiles ou opaques pour escroquer des personnes crédules. En juxtaposant deux formules gravitant autour de la supercherie/charlatanerie (« escroc ») et de la superstition (« femme se livrant à des pratiques magiques »), la version française met en évidence la double acception du *chengyu*. Ce développement en extension aboutit toutefois à un effet d'accrétion par rapport à l'original.

La formule [33] 蹑手蹑足 « marcher en atténuant le bruit de ses pas » est proprement traduite par la suite idiomatique « à pas de loup ». Malgré les connotations supplémentaires, absentes du chinois, que l'on pourrait éventuellement percevoir dans l'évocation du canidé (cruauté, sournoiserie...), nous estimons que ce choix ne bouleverse néanmoins pas le potentiel interprétatif du passage.

S'agissant de l'item [34] 含苞欲放 {CONTENIR-BOUTON-VOULOIR-DÉPLOYER}, la version française parle pertinemment de « boutons de fleurs prêts à éclore » ; cependant, la suite rythmique de quatre quadrisyllabes “洁白似雪，两点樱花，含苞欲放，点缀其间” n'est pas reproduite par une scansion particulière, raison qui nous pousse à postuler un effet de réduction stylistique.

Si la traduction du *chengyu* [35] 身经百战 {CORPS-TRAVERSER-100-BATAILLE} par « avoir vécu d'innombrables batailles » ne suscite aucun problème particulier, l'occurrence [36] 不慌不忙 {NON-AFFOLÉ-NON-HÂTIF} demande un traitement différent. Bien que le choix de l'adverbe « tranquillement » soit une solution en général tout à fait acceptable pour rendre la tournure négative contenue dans la séquence, le contexte bouddhique apporte une légère ombre au tableau. En effet, cette religion/spiritualité recourt fréquemment à des préfixes privatifs ou à des négations pour exprimer des notions philosophiques complexes : impersonnalité (*anātman* en sanscrit, 无我 *wúwǒ* en chinois), impermanence (*anitya*, 无常 *wúcháng*), ignorance (*avidyā*, 无明 *wúmíng*), non-violence (*ahimsā*, 不害 *bùhài*), etc.⁹⁷ Dans cette optique, l'absence de hâte et de peur va au-delà de la simple tranquillité et prend un tour métaphysique. C'est pourquoi nous avons considéré que la traduction occasionnait dans ce cas un effet de contraction des sens possibles.

Au sujet de la séquence [37] 如初醒梦, nous jugeons que le calque « comme se réveiller d'un rêve » rend tout aussi clairement qu'en chinois l'idée d'une soudaine prise de conscience ; toutefois, l'ajout de l'adverbe « péniblement » ainsi que l'extraction en épithète détachée du syntagme donnent plus de force à la voix narrative française, ce qui s'apparente à un effet d'accrétion.

S'agissant du phrasème [38] 不动声色, de la même manière que pour le n° [30] {NE PAS-BOUGER-VOIX-TEINT}, aucune mention n'est faite de la mine de la nonne, qui reste impassible ; ainsi le constat de contraction se justifie-t-il aussi ici.

Quant à l'expression [39] 野心勃勃 {SAUVAGE-CŒUR-VIVANT-VIVANT}, qui renvoie à un arrivisme ou à une ambition forcenée, elle est tout bonnement supprimée dans la version cible ; cette omission, de l'ordre de la réduction, occasionne conjointement une contraction du potentiel interprétatif, puisqu'elle prive le lecteur francophone d'une caractérisation du fier général.

Le *chengyu* [40] 三省其身, variante idiosyncrasique de la formule 三省吾身, est issu d'un aphorisme de Confucius : “曾子曰，吾日三省吾身，為人謀而不忠乎，與朋友交而不信乎，傳不習乎” « Tseng-tzeu dit : “Je m'examine chaque jour sur trois choses : si, traitant une affaire pour un autre, je ne l'ai pas traitée sans loyauté ; si, dans mes relations avec mes amis, je n'ai pas manqué de sincérité ; si je n'ai pas négligé de mettre en pratique les leçons que j'ai reçues.” » (《论语·学而》 *Entretiens, Xue'er I-4*, traduction de Couvreur [*Si Shu* 1895], disponible sur Wengu) De la même manière,

⁹⁷ La doctrine taoïste, qui a beaucoup interagi avec le bouddhisme chinois, comprend également quelques tournures négatives, dont la plus emblématique est le « non-agir » (无为 *wúwéi*).

l'item [41] 为人师表, qui appelle les hommes de vertu à donner l'exemple, s'il n'est pas directement extrait des textes canoniques, se rapproche des enseignements de Confucius. Les traductions quasi littérales « procéder à trois examens de conscience » et « se poser en modèle » proposées par Noël et Liliane Dutrait, à priori satisfaisantes, font néanmoins l'impasse sur ces allusions philosophiques (omission d'autant plus importante qu'il s'agit de préceptes *confucéens* qui se rattachent à une légende mettant en scène une nonne *bouddhiste*, exemple de la confluence des spiritualités en Chine), ce qui équivaut dans les deux cas à une contraction.

iv. 4^e extrait

L'extrait suivant de notre sélection dans *La montagne de l'Âme* est le chapitre 52 (CH : pp. 348-351 ; FR : pp. 421-424), passage-clé du roman. En effet, c'est à cet endroit que les deux protagonistes « Je » et « Tu » s'inversent, se confondent, se multiplient en « Vous » et « Ils », interrogeant sur l'éclatement de l'identité de l'instance narrative.

第五十二章	Chapitre 52
<p>你知道我不过在自言自语 [42] , 以缓解我的寂寞。你知道我这种寂寞无可救药 [43] , 没有人能把我拯救, 我只能诉诸自己作为谈话的对手。</p> <p>这漫长的独白中, 你是我讲述的对象, 一个倾听我的我自己, 你不过是我的影子。</p> <p>当我倾听我自己你的时候, 我让你造出个她, 因为你同我一样, 也忍受不了寂寞, 也要找寻个谈话的对手。</p> <p>你于是诉诸她, 恰如我之诉诸你。</p> <p>她派生于你, 又反过来确认我自己。</p> <p>我的谈话的对手你将我的经验与想象转化为你和她的关系, 而想象与经验又无法分清。</p> <p>连我尚且分不清记忆与印象中有多少是亲身的经历, 有多少是梦呓, 你何尝能把我的经验与想象加以区分? 这种区分又难道必要? 再说也没有任何实际的意义。</p> <p>那经验与想象的造物她变幻成各种幻象, 招摇引诱你, 只因为你这个造物</p>	<p>Tu sais que je ne fais rien de plus que me parler à moi-même [42] pour distraire ma solitude. Tu sais que ma solitude est sans remède [43], personne ne peut me soulager, je ne peux avoir recours qu'à moi comme partenaire de mes discussions.</p> <p>Dans ce long monologue, « tu » est l'objet de mon récit, en fait c'est un moi qui m'écoute attentivement, « tu » n'est que l'ombre de moi.</p> <p>Pendant que j'écoutais attentivement mon propre « tu », je t'ai fait créer « elle », parce que tu es comme moi, tu ne peux supporter la solitude, tu dois aussi trouver quelqu'un à qui parler.</p> <p>Tu as donc eu recours à « elle », de la même manière que j'ai eu recours à « tu ».</p> <p>« Elle » dérive de « tu » et, en retour, confirme mon moi.</p> <p>« Tu », le partenaire de mes dialogues, tu as converti mon expérience et mon imagination en relations entre « tu » et « elle », sans que l'on puisse distinguer ce qui ressortit de l'imagination ou de l'expérience.</p> <p>Si moi-même, je ne peux distinguer la part de vécu et la part de rêve dans mes souvenirs et mes impressions, comment pourrais-tu, toi, opérer une distinction entre mon expérience et mon imagination? Et cette distinction est-elle vraiment nécessaire? En outre, elle n'a aucun sens réel.</p> <p>« Elle », créé par ton expérience et ton imagination, s'est transformée en toutes sortes de fantômes, elle se pavane pour t'attirer, uniquement</p>

也想诱惑她，都不甘于自身的孤寂。

我在旅行途中，人生好歹也是旅途，沉湎于想象，同我的映像你在内心的旅行，何者更为重要，这个陈旧而烦人的问题，也可以变成何者更为真实的讨论，有时又成为所谓辩论，那就由人讨论或辩论去好了，对于沉浸在旅行中的我或是你的神游实在无关紧要。

你在你的神游中，同我循着自己的心思满世界游荡，走得越远，倒越为接近，以至于不可避免又走到一起竟难以分开，这就又需要后退一步，隔开一段距离，那距离就是他，他是你离开我转过身去的一个背影。

无论是我还是我的映像，都看不清池的面容，知道是一个背影也就够了。

我的造物你，造出的她，那面容也自然是虚幻的，又何必硬去描摹？她无非是不能确定的记忆所诱发出的联想的影像，本飘忽不定，且由她恍恍惚惚，更何况她这影像重叠变幻，总没个停息。

所谓她们，对你我来说，不过是她的种种影像的集合，如此而已。

他们则又是他的众生相。大千世界，**无奇不有** [44]，都在你我之外。换言之，又都是我的背影的投射，无法摆脱得开，既摆脱不开便摆脱不开，又何必去摆脱？

你不知道注意到没有？当我说我和你和她和他乃至和他们的的时候，只说我和你和她和地乃至和她们和他们，而绝不说我们。找以为这较之那虚妄的令人**莫名其妙** [45] [R]的我们，来得要实在得多。

你和她和他乃至和他们和她们，即使是虚幻的影像，对我来说，都比那所谓我们更有内容。我如果说到我们，立刻犹豫了，这里到底有多少我？或是有多少作为我的对面的映像你和我的背影他以及你我派生出来的幻象的她和他或他的众生相他们与她们？最虚假不过莫过于这我们。

但我可以说你们，在我面对许多人的时候，我不管是取悦，还是指责，还是激怒，还是喜欢，还是鄙视，我都处

parce que toi, tu voulais la séduire, tu ne pouvais te résigner à la solitude.

Au cours de mon voyage, les heurs et malheurs de la vie se résumaient à la route; j'étais plongé dans mon imagination, avec comme écho ton voyage intérieur; quel est le plus important des deux voyages? Lequel est le plus réel? Cette vieille question irritante peut devenir un véritable sujet de discussion ou même de débat, mais de toute façon, elle n'a aucun rapport avec le voyage spirituel dans lequel « je » ou « tu » sont plongés.

Tu es dans ton propre voyage spirituel, tu erres dans le monde entier avec moi en suivant tes pensées, et plus tu vas loin, plus tu te rapproches jusqu'à ce que, inévitablement, il devienne impossible de nous dissocier; il te faut alors reculer d'un pas et cette distance qui se crée, c'est « lui », et « lui », c'est une silhouette lorsque tu me quittes et t'éloignes.

Que ce soit moi ou mon reflet, on ne distingue pas le visage de « lui », on sait seulement que c'est une silhouette.

« Tu », que j'ai créé, a créé « elle », et son visage reste bien sûr illusoire: à quoi bon vouloir à tout prix le représenter? « Elle » n'est qu'une image apparue de manière imprécise par association d'idées, flottant confusément dans la mémoire, à quoi bon restituer une image qui change sans cesse?

Ce que l'on désigne par « elles », pour toi et moi, ce n'est que la réunion de diverses formes de « elle », pas autre chose.

« Eux », ce ne sont aussi que les nombreuses figures de « lui ». L'univers géant **où tout peut arriver** [44] se trouve en dehors de « tu » et de « je ». Autrement dit, « il » n'est que la projection de ma silhouette, impossible de m'en débarrasser et, puisqu'il en est ainsi, tant pis, à quoi bon?

Je ne sais si tu l'as remarqué. Lorsque je parle de « je », de « tu », de « elle », de « il », et même de « ils », je ne parle que de moi, de toi, d'elle et de lui et même d'elles et d'eux; je ne parle jamais de « nous ». Je pense que ce « nous », **étrange** [45] et hypocrite, est vraiment superflu.

« Tu » et « elle » et « il » et même « ils » et « elles », même si ce sont des images chimériques, pour moi ont un contenu plus important que le prétendu « nous ». Si je dis « nous », j'ai aussitôt des doutes, car combien comprend-il de « je »? Ou bien, combien y a-t-il de reflets opposés à « je », de silhouettes de « tu » et de « je », de « elle », que « il », « tu » et « je » font naître sous forme de fantasmes, ainsi que de « ils » et « elles » qui sont toutes les figures animées de « il »? Rien n'est plus trompeur que ce « nous ».

Pourtant, je peux dire « vous ». Quand je suis face à plusieurs personnes, que ce soit pour plaire, blâmer, me mettre en colère, aimer, mépriser, je suis dans une position de force, je me trouve plus fort qu'à n'importe quel autre moment. Alors que « nous », quel sens a-t-il? Hormis une espèce d'affectation **à laquelle on ne peut remédier** [46]. C'est pourquoi j'évite toujours ce « nous », affecté

在扎扎实实的地位，我甚至比任何时候反倒更为充实。可我们意味着什么？除了那种**不可救药** [46] 的矫饰。所以我总躲开那膨胀起来虚枉矫饰的我们，而我万一说到我们的时候，该是我空虚懦弱得不行。

我给我自己建立了这么一种程序，或者说一种逻辑，或者说一种因果。这漫然无序的世界中的程序逻辑因果都是人为建立起来的，无非用以确认自己，我又何尝不弄一个我自己的程序逻辑因果呢？我便可以躲藏在这程序逻辑因果之中，**安身立命** [47]，心安而理得。

而我的全部不幸又在于唤醒了倒楣鬼你，其实你本非不幸，你的不幸全部是我给你找来的，全部来自于我的自恋，这要命的我爱的只是他自己。

上帝与魔鬼本不知有无，都是你唤起来的，你又是我的幸福与灾难的化身，你消失之时，上帝和魔鬼同时也归于寂灭。

我只有摆脱了你，才能摆脱我自己。可我一旦把你唤了出来，便总也摆脱不掉。我于是想，要是我同你换个位置，会有什么结果？**换句话说** [48]，我只不过是你的影子，你倒过来成为我的实体，这真是个有趣的游戏。你倘若处在我的地位来倾听我，我便成了你欲望的体现，也是很好玩的，就又是一家的哲学，那文章又得从头做起。

哲学归根结底也是一种智力游戏，它在数学和实证科学所达不到的边缘，做出**各式各样** [49] 精致的框架结构。这结构什么时候做完，游戏也就结束了。

小说之不同于哲学，在于它是一种感性的生成，将一个妄自建立的信号的编码浸透在欲望的溶液之中，什么时候这程序化解成为细胞，有了生命，且看着它孕育生成，较之智力的游戏更为有趣，却又同生命一样，并不具有终极的目的。

[42] : Prédicat
[43] : Prédicat
[44] : Prédicat second
[45] : Déterm. du nom

et hypocrite, qui ne cesse de gonfler. Si un jour j'arrivais à l'employer, ce serait le signe d'une lâcheté et d'une stérilité incommensurables.

Je me suis établi mon propre système, ou plutôt une logique qui repose sur une sorte de relation de cause à effet. Dans ce monde chaotique, les hommes se sont toujours construits des systèmes, des logiques, des relations de cause à effet pour s'affirmer. Pourquoi ne m'en inventerais-je pas moi-même ? Je peux ainsi me réfugier en eux, **m'y établir** [47], en paix et avec ma conscience.

Mais mon malheur, c'est que j'ai réveillé le « tu » porteur de malchance. En réalité, « tu » n'est pas malheureux, ton malheur, c'est entièrement moi qui en suis à la cause, il vient uniquement de l'amour que je me porte. Ce satané « je » n'aime que lui-même à en mourir.

Je ne sais si à l'origine dieu et diable existent, c'est toi qui les as appelés, tu es à la fois l'incarnation de mon bonheur et de mon malheur, quand tu disparaîtras, dieu et diable retourneront au néant en même temps.

Je ne pourrai me débarrasser de moi-même que lorsque je me serais défait de « tu ». Mais si un jour je te rappelle, je ne pourrai plus jamais m'en éloigner. Je me suis alors demandé quel serait le résultat si j'échangeais ma place contre la tienne. **Autrement dit** [48], je ne serais que ton ombre et toi, tu deviendrais mon corps réel, voilà un jeu amusant. Si, à ma place, tu m'écoutes attentivement, je deviendrais l'incarnation de ton désir, ce serait aussi très plaisant. Toute une philosophie en découlerait et il faudrait reprendre ce récit à son début.

En dernière analyse, la philosophie est aussi un jeu de l'esprit, elle se situe aux confins que les mathématiques et les sciences exactes ne peuvent atteindre, elle fournit des structures et des cadres raffinés **de toute nature** [49]. Lorsque les structures sont achevées, le jeu s'arrête.

La différence entre le roman et la philosophie vient de ce que le roman est une production de la sensibilité, il plonge dans un mélange de désirs les codes des signaux arbitrairement construits et, au moment où ce système se dissout et se transforme en cellules, la vie apparaît. On en voit alors la gestation et la naissance, ce qui est encore plus intéressant que les jeux de l'esprit, mais, comme la vie, il ne répond à aucune finalité.

[46] : Déterm. du nom
[47] : Prédicat second
[48] : Compl. énonciation
[49] : Déterm. du nom

Tandis que l'occurrence [42] 自言自语 {SOI-PARLER-SOI-DISCOURIR}, rendue quasi mot pour mot en français avec « se parler à soi-même », ne présente aucune subtilité particulière, le tableau est légèrement différent avec le phrasème [43] 无可救药 {SANS-POUVOIR-SAUVER-MÉDICAMENT}. Si la traduction « être sans remède », qui reprend l'isotopie médicale du chinois, semble parfaite, l'on pourrait cependant arguer que le *chengyu* prend racine dans l'un des poèmes du *Classique des vers* qui appelle les puissants à ne pas rester sourd aux suppliques du peuple et au courroux du Ciel :

我雖異事及爾同僚，我即而謀聽我囁囁，我言維服勿以為笑，先民有言詢于芻蕘，
天之方虐無然譴譴，老夫灌灌小子躑躑，匪我言耄爾用憂譴，多將焯焯不可救藥。

Bien que ma charge soit différente de la vôtre, je suis votre collègue. Quand je viens pour délibérer avec vous, vous m'écoutez avec suffisance. Je ne vous parle que d'affaires urgentes ; ne vous moquez pas de ce que je dis. Les anciens répétaient souvent : « Prenez conseil même des villageois dont le métier est de ramasser de l'herbe ou du bois pour le chauffage. » À présent le ciel sévit ; ne vous moquez pas de ses fléaux. Moi qui suis plus âgé que vous, je parle sincèrement ; vous qui êtes plus jeune, vous êtes plein d'orgueil (et méprisez mes avis). Ce n'est pas que mon langage soit celui d'un vieillard qui déraisonne ; mais vous riez de nos maux. Le trouble croissant toujours deviendra comme un grand incendie, et **sera sans remède**. (《诗经·大雅·生民之什·板》 *Shijing, Daya* III 254, traduction de Couvreur [*Shijing* 1896 : 371-372])

Toutefois, rien dans ce passage n'indique qu'il faille voir dans le phrasème [43] aucune signification politique ni aucune allusion littéraire volontaire qui éclairerait l'interprétation d'un nouveau jour. Par conséquent, nous n'y pointerons aucun effet traductif tangible.

Dans l'expression [44] 无奇不有 {SANS-MERVEILLE-NON-EXISTER}, la double négation indique un monde de tous les possibles, sens que, selon nous, la relative « où tout peut arriver » formule adéquatement.

Pour ce qui est de l'unité [45] 莫名其妙 {IMPOSSIBLE-NOMMER-PROPRE-MERVEILLEUX}, la version française « étrange » nous semble insuffisamment marquée pour rendre pleinement le concept d'indescriptibilité véhiculé par le *chengyu* ; dès lors, nous avançons un effet de réduction stylistique.

La traduction de l'item [46] 不可救药, reprise quasi identique du n° [42] (la négation 无 *sans* est simplement remplacée par 不 *non*), observe d'assez près et plutôt efficacement l'alternance de variantes constatée en chinois, puisqu'il joue sur la dérivation entre le substantif « remède » et le verbe « remédier ».

Concernant la formule [47] 安身立命 {INSTALLER-CORPS-FIXER-DESTIN}, c'est-à-dire trouver une assurance matérielle et un soutien moral, le syntagme « s'y établir », quoiqu'apparemment plus pauvre en signification, nous paraît convenir, non seulement

parce qu'il réussit le tour de force d'adopter un schéma quadrisyllabique conforme à l'original, isolé entre virgules, mais aussi parce que la perte sémantique est compensée immédiatement après avec « en paix et avec ma conscience » (cette glose étant par ailleurs déjà présente en chinois).

Pour les deux dernières occurrences de ce chapitre, le n° [48] 换句话说 {CHANGER-PHRASE-PAROLE-PARLER} et le n° [49] 各式各样 {CHAQUE-TYPE-CHAQUE-MANIÈRE}, para-*chengyu* bien connus, la version française propose soit une traduction standard (« autrement dit ») soit l'une des multiples solutions disponibles (« de toute nature »), dans tous les cas sans incidence notable sur le style ou les chemins interprétatifs.

v. 5^e extrait

Dans l'extrait suivant, le chapitre 66 (CH : pp. 465-468 ; FR : pp. 555-558), le narrateur « Tu » est perdu dans une forêt humide et sombre au milieu d'un paysage vallonné. Arrivé aux abords d'une rivière, il a l'impression de contempler le fleuve des Enfers et d'assister au voyage éternel des esprits qui y flottent. Lui-même sent sa vie le quitter et se dit prêt — voire gai — à suivre les ombres des défunts. Le passage trahit la peur de la mort, destin sans échappatoire que même un exil perpétuel ne peut conjurer.

第六十六章	Chapitre 66
<p>对死亡最初的惊慌、恐惧、挣扎与躁动过去之后，继而到来的是一片迷茫。你迷失在死寂的原始林莽中，徘徊在那棵枯死了只等倾倒的光秃秃的树木之下。你围着斜指灰濛濛上空的这古怪的鱼叉转了许久，不肯离开这唯一尚可辨认的标志，这标志或许也只是你模模糊糊的记忆。</p> <p>你不愿意像一条脱水的鱼钉死在鱼叉上，与其在搜索记忆中把精力耗尽，不如舍弃通往你熟悉的人世这最后的维系。你自然会更加迷失，毕竟还抱有一线生机，这已是明白的事。</p> <p>你发现你在森林和峡谷的边缘，又面临最后一次选择，是回到身后茫茫林海中去，还是就下到峡谷里？阴冷的山坡上，有一片高山草甸，间杂稀疏灰暗的树影，乌黑峥嵘处该是裸露的岩石。不知为什么阴森的峡谷下那白湍湍的一线河水总吸引你，你不再思索，甩开大步，止不住跑了下去。</p>	<p>Une fois passée la première peur de la mort, une fois dissipée ton angoisse et calmée ton agitation, tu restes dans une sorte d'hébétude. Perdu dans la forêt vierge, tu erres sous des arbres morts, dénudés, prêts à tomber. Tu tournes longtemps autour de ce trident étrange qui semble te désigner le ciel sombre, n'osant pas t'éloigner de cet unique point de repère, dernier signal dont tu te souviens.</p> <p>Mais tu ne veux pas rester échoué sur ce trident comme un poisson hors de l'eau ; mieux vaut abandonner les dernières attaches qui te relient au monde plutôt que t'acharner à rassembler tes souvenirs. Tu peux te perdre davantage, mais tu veux conserver une dernière chance de survie. C'est parfaitement compréhensible.</p> <p>À l'orée de la forêt, tu arrives au bord d'un ravin et tu te trouves devant un nouveau dilemme : soit retourner sur tes pas dans la forêt profonde, soit plonger dans le ravin. Sur l'ubac de la montagne, s'étale un pâturage parsemé de taches foncées, dessinées par l'ombre des arbres. Ça et là se détachent des rochers dénudés sombres et escarpés. Tu ne sais pourquoi tu te sens attiré par le filet d'eau qui jaillit au fond du ravin, mais tu ne réfléchis plus et dévales la pente à grandes enjambées d'abord, puis en courant.</p> <p>Tu es en train d'abandonner ce monde rempli de tracasseries. Même s'il garde encore un peu de</p>

你即刻知道再也不会回到烦恼而又多少有点温暖的人世，那遥远的记忆也还是累赘。你无意识大喊一声，扑向这条幽冥的忘河，边跑边叫喊，从肺腑发出快意的吼叫，全然像一头野兽。你原本**毫无顾忌** [50] [A, C] 喊叫着来到世间，尔后被种种规矩、训戒、礼仪和教养窒息了，终于重新获得了这种率性尽情吼叫的快感，只奇怪竟然听不见自己的声音。你张开手臂跑、吼叫、喘息，再吼叫，再跑，都没有声息。

你看见那湍白的一线也在跳跃，分不清哪是上端哪是下方，仿佛在飘摇，又消融在烟云之中，没有轻重，舒张开来，得到了一种从未体验过的解脱，又有点轻微的恐惧，也不知恐惧什么，更多是忧伤。

你像是在滑翔，迸裂了，扩散开，失去了形体，悠悠然，飘盈在深邃阴冷的峡谷中，又像一缕游丝，这游丝似乎就是你，处在**不可名状** [51] [D? T?] 的空间，上下左右，都是死亡的气息，你肺腑寒彻，躯体冰凉。

你摔倒了，爬起来，又吼叫着再跑。草丛越来越深，前去越加艰难。你陷入灌丛之中，用手不断分开枝条，拨乱其间，较之从山坡上直冲下来更费气力，而且需要沉静。

你疲惫极了，站住喘息，倾听哗哗的水声。你知道已接近河边，你听见漆黑的河床中灰白的泉水汹涌，溅起的水珠一颗颗全像是水银闪闪发亮。水声并非哗哗一片，细听是无数的颗粒在纷纷撒落，你从来没这样倾听过河水，听着听着居然看见了它的映像，在幽暗中放光。

你觉得你在河水中行走，脚下都是水草。你沉浸在忘河之中，水草纠缠，又像是苦恼。此刻，一无着落的那种绝望倒也消失了，只双脚在河床底摸索。你踩着了卵石，用脚趾扒紧。真如同梦游，在黑幽幽的冥河中，惟有激起水花的地方有一种幽蓝的光，溅起水银般的珠子，处处闪亮。你不免有些惊异，惊异中又隐约欢欣。

随后你听到了沉重的叹息，以为是河水发出的，渐渐辨认出是河里溺水的女人，而且不止一个。她们哀怨，她们呻

chaleur, ses souvenirs lointains t'entravent toujours. Tu pousses un hurlement instinctif et tu t'élançais vers le fleuve infernal de l'Oubli. Tu hurles, tu cours, un rugissement de joie bestiale jaillit de tes poumons. En venant au monde, tu as poussé un grand cri, **sans aucune entrave** [50], mais plus tard tu as été jugulé par toutes sortes de règles, de rites et de principes d'éducation. Tu as enfin le bonheur de crier librement. Curieusement, tu n'entends pas ta voix. Les bras écartés, hurlant, haletant, ahanant, tu cours, sans percevoir aucun son.

Tu distingues toujours la source impétueuse sans savoir d'où elle vient ni où elle va. Tu as l'impression de flotter dans l'air, de te fondre dans le brouillard, tu ne pèses plus rien, tu éprouves un détachement comme tu n'en as jamais connu. Pourtant, au fond de toi, persiste une peur diffuse, sans cause apparente, peut-être de la tristesse.

Tu as l'impression de planer, de te fendre en deux, de perdre forme humaine pour te fondre dans le paysage; parfaitement serein, flottant au milieu du profond ravin, tu écarter sans cesse de ton chemin les branches qui se referment derrière toi. Dévaler tout droit la montagne est épuisant. Tu as besoin de te calmer.

Harassé, tu t'arrêtes pour reprendre ton souffle. Tu entends le murmure de la rivière. Tu en es proche, car tu entends couler son eau claire. Des gouttes de pluie en jaillissent, scintillantes comme du mercure. La rivière se tait; tu ne perçois plus que le crissement des innombrables petits cailloux qu'elle remue. Jamais tu n'as entendu aussi distinctement le son d'un cours d'eau. Plus tu l'écoutes, plus tu devines ses reflets qui luisent dans l'ombre.

Tu as l'impression d'avancer sur l'eau, car tu foules déjà des herbes aquatiques. Tu t'enfonces au milieu de la rivière de l'Oubli; tels les soucis de la vie quotidienne, les herbes t'enlacent. Ton désespoir t'abandonne alors totalement et tu avances à tâtons sur le bord de l'eau. Tu foules les galets que tu enserres de tes doigts de pied. C'est comme si tu marchais en rêve au milieu du fleuve noir des enfers; une lumière bleu sombre brille là où jaillissent les gouttes d'eau. Tu es surpris, mais ta surprise cache une joie diffuse.

Ensuite, une lourde respiration parvient à tes oreilles. Tu crois que ce bruit vient de la rivière, mais peu à peu, tu distingues des femmes qui se noient. Elles pleurent, gémissent, passent une à une près de toi, les cheveux défaits, le visage cireux et blême. Dans les trous, entre les racines des arbres noyées dans les eaux, résonnent les coups lugubres des vagues. Le corps d'une jeune fille suicidée descend le courant, cheveux épars. La rivière coule au milieu de la forêt d'un noir d'encre **qui forme un écran impénétrable devant le ciel et le soleil** [52]; les femmes noyées te frôlent en soupirant, tu ne penses pas du tout à leur venir en aide, tu ne veux même pas te sauver toi-même.

Tu voyages au Royaume des Morts, ta vie n'est plus entre tes mains, tu continues à respirer

吟，一个个拖着长发从你身边淌过，面色蜡白，毫无一点血色。河水中树根的空洞叫水浪拍打得咕噜咕噜作响的地方，有一个投水自尽的女孩，她头发随着水流的波动在水面上飘荡。河流穿行在遮天蔽日 [52] [A] 的黑魇魇的森林里，透不出一线天空，溺水的女人都叹息着从你身边淌走，你并不想拯救她们，甚至无意拯救你自己。

你明白你在阴间漫游，生命并不在你手中，你所以气息还延续，只出于一种惊讶，性命就是系在这惊讶的上一刻与下一刻之间。只要你脚下一滑，脚趾趴住的石头一经滚动，下一脚踩不到底，你就也会像河水飘流的尸体一样淹没在冥河里，不也就一声叹息？没有更多的意义。你也不必特别留心，走着就是了。静静的河流，黑死的水，低垂的树枝上的叶子扫着水面，水流一条一条的，像是在河水漂洗被冲走的被单，又像一条条死狼的皮，都在这忘河之中。

你同狼没有多大的区别，祸害够了，再被别的狼咬死，没有多少道理，忘河里再平等不过，人和狼最后的归宿都是死。

这发现令你多少有些快活，你快活得想大喊一声，喊叫又没有声音，有声音的只是河水咕嘟咕嘟拍着树根下的空洞。

空洞又从何而来？水域漫无边际 [53]，并不很深，却没有岸边。有个说法，苦海无边 [54] [R, C]，你就在这无边的苦海中荡漾。

你看见一长串倒影，诵经样唱着一首丧歌。这歌并不真正悲痛，听来有点滑稽，生也快活，死也快活，这都不过是你的记忆。遥远的记忆中来的映像，又哪有什么诵经的唱班？细细听来，这歌声竟来自苔藓底下，厚厚的柔软的好柔软的苔藓起伏波动，覆盖住泥土。揭开一看，爬满了虫子，密密麻麻 [55]，蠢动跑散，一片令你恶心的怪异。你明白这都是尸虫，吃的腐烂的尸体，而你的躯体早晚也会被吃空，这实在是不怎么美妙的事情。

uniquement à cause d'un moment de frayeur, ta vie est suspendue entre l'avant et l'après de cette frayeur. Si tu glissais, si les cailloux que tu agrippes de tes doigts de pied roulaient, si ton pas ne pesait pas sur le fond de l'eau, tu sombrerais dans la rivière infernale, comme ces cadavres soupirants qui filent au gré de courant. Il n'y a pas davantage de sens, n'y prête pas attention, avance et c'est tout. Seuls demeurent le filet tranquille de la rivière, l'eau noire comme la mort, les feuilles des branches qui frôlent la surface de l'eau, le courant qui s'écoule en longues draperies comme des peaux de loups morts, au milieu de la rivière de l'Oubli.

Tu n'es guère différent du loup, tu as causé assez de fléaux, tu seras mis à mort par les autres loups, sans raison. Dans la rivière de l'Oubli, tout le monde est à égalité, la fin des hommes et des loups, c'est toujours la mort.

Cette découverte provoque en toi une certaine joie, une joie qui te donne envie de crier, mais ta gorge n'émet aucun son, le seul bruit que tu entendes, ce sont les coups sourds de l'eau sur les racines des arbres.

D'où viennent ces trous ? Les eaux **sont sans limites** [53], elles ne sont pas profondes, mais s'étendent à l'infini. **La mer des souffrances est sans limites** [54] aussi, et toi, tu flottes dans une mer infinie.

Tu distingues l'ombre d'êtres humains qui entonnent des chants funèbres, des chants pas vraiment tristes, ils semblent même teintés d'humour ; la vie est gaie, la mort aussi ; en fait, ce sont seulement tes souvenirs. Dans les images qui te reviennent du plus profond de la mémoire, y en a-t-il une seule d'un groupe en train de psalmodier des prières ? Si tu écoutes de plus près, ces chants semblent monter de sous la mousse, cette mousse épaisse et moelleuse qui s'enfonce sous tes pas. Tu te soulèves pour regarder dessous. Des vers **grouillants** [55] s'enfuient en tous sens. Une étrange nausée monte en toi. Tu comprends que ce sont les vers qui dévorent les cadavres en décomposition. Toi aussi, ton corps sera dévoré tôt ou tard. Voilà qui ne te réjouit guère.

[50] : Compl. phrase

[51] : Déterm. du nom

[52] : Déterm. du nom

[53] : Prédicat

La séquence [50] 毫无顾忌 {MOINDRE-SANS-CONSIDÉRER-PEUR}, dont le sens global est compositionnel, peut se comprendre en français comme « *sans aucun scrupule* », « *sans la moindre appréhension* ». En choisissant pour traduction le syntagme adverbial « sans aucune entrave », le couple Dutrait renforce la thèse immédiatement subséquente dans le texte que la société et ses lois morales brident la liberté originaire, qui serait perdue dès la prime enfance. En soulignant un contraste implicite en chinois, la version française privilégie une interprétation par rapport à d'autres (par exemple, l'absence de peur), ce qui résulte à un effet double d'accrétion et de contraction.

Le cas du *chengyu* [51] 不可名状 « *indicible, ineffable, indescriptible* » a ceci de particulier qu'il se situe dans un passage pour le moins abrégé. Considérons plutôt :

Original

你像是在滑翔，迸裂了，扩散开，失去了形体，悠悠然，飘逸在深邃阴冷的峡谷中，又像一缕游丝，这游丝似乎就是你，处在不可名状的空间，上下左右，都是死亡的气息，你肺腑寒彻，躯体冰凉。

你摔倒了，爬起来，又吼叫着再跑。草丛越来越深，前去越加艰难。你陷入灌丛之中，用手不断分开枝条，拨乱其间，较之从山坡上直冲下来更费气力，而且需要沉静。

Traduction publiée

Tu as l'impression de planer, de te fendre en deux, de perdre forme humaine pour te fondre dans le paysage; parfaitement serein, flottant au milieu du profond ravin, tu écarter sans cesse de ton chemin les branches qui se referment derrière toi. Dévaler tout droit la montagne est épuisant. Tu as besoin de te calmer.

Traduction complétée⁹⁸

Tu as l'impression de planer, de te fendre en deux, **de t'éparpiller**, de perdre forme humaine pour te fondre dans le paysage, parfaitement serein. Au milieu du profond ravin, **flotte comme un fil de la vierge. Ce fil, on dirait que c'est toi, perdu dans un espace incommensurable**; à droite, à gauche, partout le souffle de la mort, tu trembles de froid jusqu'au tréfonds de ton être, ton corps gèle.

Tu es tombé, tu te relèves, et tu te remets à courir en mugissant. Les herbes s'épaississent, tu as de plus en plus de difficultés à avancer. **Piégé dans les fourrés**, tu écarter sans cesse de ton chemin les branches qui se referment derrière toi. Dévaler tout droit la montagne est épuisant. Tu as besoin de te calmer.

Un retranchement de cette ampleur ne peut mener qu'à un effet de déformation et de transformation, vu les altérations causées tant sur l'équilibre des voix narratives que sur la pluralité des chemins interprétatifs. Nous rappelant que la traduction a été relue par Gao Xingjian lui-même, nous hésitons toutefois à nous avancer sur un jugement définitif.

⁹⁸ Précisons que ces ajouts de notre fait, qui ne sont guidés par aucune prétention littéraire, n'entendent en rien se substituer à la version française officielle et ont une portée uniquement explicative et illustrative.

Pour ce qui est du phrasème [52] 遮天蔽日 {VOILER-CIEL-CACHER-SOLEIL}, la version française souligne la densité des arbres de la forêt en parlant d'écran « impénétrable » devant le ciel et le soleil ; par ce biais, il opère une accréation.

La formule [53] 漫无边际 « sans limites », quand à elle, suit de près l'expression chinoise. En jouant habilement du champ lexical aquatique et sur les caractères, l'auteur enchaine ensuite avec l'item [54] 苦海无边 {AMER-MER-SANS-LIMITE}. La « mer des souffrances », dans le vocabulaire bouddhique, symbolise l'ensemble des douleurs et des peines endurées par les hommes dans le monde physique. Le *chengyu* 苦海无边 est souvent accompagné d'un autre, 回头是岸 {RETOURNER-TÊTE-ÊTRE-RIVE} : ce n'est qu'en quittant ce monde (en mettant fin au cycle des réincarnations) que l'on peut échapper à la souffrance ; ou plus largement, il n'y a d'autre salut que de se repentir de ses mauvaises actions. La traduction française, quoique tout à fait correcte, nous paraît impliciter ce message philosophique. Par ailleurs, le texte chinois, par le biais de la tournure 有个说法 « *il y a une expression* », insiste sur le cliché qui est d'affirmer que « la mer des souffrances est sans limites ». En conclusion, en occultant le caractère phraséologique de l'item [54] et en implicitant son contenu spirituel, la traduction occasionne à la fois une réduction et une contraction.

Pour terminer, l'adjectif « grouillant » rend assez adéquatement le sens de l'occurrence [55] 密密麻麻, évoquant une foule dense de petits objets. (L'adjonction du sème AGITATION comprise dans « grouillant » fait écho à la fuite des lombrics signalée immédiatement après.)

vi. 6^e extrait

Le chapitre suivant, le n° 72 (CH : pp. 500-504 ; FR : pp. 509-603), occupe une position équivoque mais non moins centrale dans *La montagne de l'Âme*. Le double romanesque de Gao Xingjian y dévoile en effet l'incompréhension des éditeurs face à son œuvre sortant des sentiers battus du réalisme. Plus que l'autofiction, le récit se fait métafiction, commentaire et traité littéraire. L'auteur va encore plus loin en faisant débiter au narrateur un long monologue exalté à la ponctuation pour ainsi dire inexistante, pour terminer par une chute posant la question de l'utilité même d'un tel chapitre.

第七十二章	Chapitre 72
“这不是一部小说！”	— Ce n'est pas un roman ! — Qu'est-ce alors ? demande-t-il.

“那是什么呢？”他问。

“小说必须有个完整的故事。”

他说他也讲了许多许多的故事，只不过有讲完的，有没讲完的。

“全都零散无序，作者还不懂得怎么去组织贯穿的情节。”

“那么请问怎么组织？”

“得先有铺垫，再有发展，有高潮，有结局，这是写小说起码的常识。”

他问是不是可以有常识以外的写法？正像故事一样，有从头讲到尾的，有从尾讲到头的，有有头无尾的，有只有结局或只有片断讲不下去的，有讲也讲不完的，没法讲完的，可讲可不讲的，不必多讲的，以及没什么可讲的，也都算是故事。

“故事不管你怎么讲，总还得有个主人公吧？一个长篇好歹得有几个主要人物，你这……——？”

“书中的我，你，她和他，难道不是人物？”他问。

“不过是不同的人称罢了，变换一下叙述的角度，这代替不了对人物形象的刻画。你这些人称，就算是人物吧，没有一个有鲜明的形象，连描写都谈不上。”

他说他不是画肖像画。

“对，小说不是绘画，是语言的艺术。可你以为你这些人称之间耍耍贫嘴就能代替人物性格的塑造？”

他说他也不想塑造什么人物性格，他还不知道他自己有没有性格。

“你还写什么小说？你连什么是小说都还没懂。”

他便请问阁下是否可以给小说下个定义？

批评家终于露出一副鄙夷的神情，从牙缝里挤出一句：

“还什么现代派，学西方也没学像。”

他说那就算东方的。

“东方更没有你这糟糕的！把游记，道听途说 [56]，感想，笔记，小品，不成其为理论的议论，寓言也不像寓言，再抄录点民歌民谣，加上些胡编乱

— Un roman doit comporter une histoire complète.

Il dit qu'il raconte aussi des histoires, mais certaines, il les raconte jusqu'au bout, d'autres non.

— Si aucun ordre n'est respecté, l'auteur ne sait plus comment conduire l'intrigue.

— Eh bien, dites-moi comment la conduire, s'il vous plaît.

— Il faut d'abord une introduction, puis un développement, enfin un point culminant et une conclusion. Ce sont les connaissances de base pour écrire un roman.

Il demande s'il existe une manière d'écrire en dehors des normes de base. Pour les histoires, on raconte certaines en commençant par le début, d'autres par la fin, certaines ont un début mais pas de fin, certaines seulement une fin ou une partie impossible à raconter jusqu'au bout, certaines peuvent être racontées, mais ce n'est pas toujours nécessaire, car il n'y a rien d'intéressant à raconter ; et pourtant, toutes sont des histoires.

— Quelle que soit la manière dont vous racontez vos histoires, il faut qu'elles possèdent un personnage principal, non ? Un roman doit en tout cas avoir plusieurs personnages principaux, tandis que chez vous ?...

— « Je », « tu », « elle » et « il » dans mon livre ne sont-ils pas des personnages ? demande-t-il.

— Mais ce ne sont que des pronoms personnels. Utiliser différentes approches de description ne dispense pas de faire le portrait des personnages eux-mêmes. Même si vous considérez ces pronoms personnels comme des personnages, votre livre ne comporte aucune figure nette. Et l'on ne peut pas parler de descriptions non plus.

Il dit qu'il ne peint pas des portraits.

— C'est juste, le roman, ce n'est pas la peinture, c'est l'art du langage. Mais croyez-vous que le bavardage de vos personnages entre eux puisse remplacer le fait de les camper solidement ?

Il dit qu'il n'a pas non plus l'intention de camper le caractère de qui que ce soit, il ne sait pas lui-même s'il a un quelconque caractère.

— Quel roman écrivez-vous ? Vous n'avez même pas compris ce qu'est un roman.

Alors il le prie respectueusement de bien vouloir lui fournir une définition du roman.

Finalement le critique affiche une expression de mépris et siffle entre ses dents :

— Encore un moderniste qui tente en vain d'imiter l'Occident.

Il dit que c'est plutôt un roman oriental.

— En Orient, on trouve encore moins vos procédés bizarres : réunir des récits de voyage, recueillir des bribes d'histoires [56] et des notes au fil du pinceau, mélanger de la théorie à l'essai ; on n'invente pas comme ça des fables qui ne ressemblent guère à des fables, on ne recopie pas quelques chants ou romances populaires avec en plus quelques histoires de fantômes créées de bric et de broc [57], qui n'ont rien à voir avec les mythes, pour réunir le tout [58] et l'appeler finalement « roman » !

造 [57] 的不像神话的鬼话，七拼八凑 [58] [R]，居然也算是小说！”

他说战国的方志，两汉魏晋南北朝的志人志怪，唐代的传奇，宋元的话本，明清的章回和笔记，自古以来，地理博物，街头巷语，道听途说 [59] [R]，异闻杂录，皆小说也，谁也未曾走下规范。

“你又成了寻根派？”

他连忙说，这些标签都是阁下贴的，他写小说只是耐不住寂寞，自得其乐 [60]，没想到竟落进文学界的圈子里，现正打算爬出来，本不指望写这种书吃饭，小说对他来说实在是挣钱谋生之外的一种奢侈。

“你是一个虚无主义者！”

他说他压根儿没主义，才落得这分虚无，况且虚无似乎不等于就无，正如同书中的我的映像，你，而他又是那你的背影，一个影子的影子，虽没有面目，毕竟还算人称代词。

批评家拂袖而去 [61] [R]。

他倒有些茫然，不明白这所谓小说重要的是在于讲故事呢？还是在于讲述的方式？还是不在于讲述的方式而在于叙述时的态度？还是不在于态度而在于对态度的确定？还是不在于对态度的确定而在于确定态度的出发点？还是不在于这出发点而在于出发点的自我？还是不在于这自我而在于对自我的感知？还是不在于对自我的感知而在于感知的过程？还是不在于这一过程而在于这行为本身？还是不在于这行为本身而在于这行为的可能？还是不在于这种可能而在于对可能的选择？还是不在于这种选择与否而在于有无选择的必要？还是也不在于这种必要而在于语言？还是不在于语言而在于语言之有无趣味？而他又无非迷醉于用语言来讲述这女人与男人与爱情与情爱与性与生命与死亡与灵魂与肉体之躯之快感与疼痛与人与政治对人之关切与人对政治之躲避与躲不开现实与非现实之想象与何者更为真实与功利之目的之否定之否定不等于肯定与逻辑

Il dit que les monographies locales des Royaumes combattants, les évocations d'hommes et de faits remarquables des deux dynasties Han, des Jin, des dynasties du Nord et du Sud, les contes merveilleux des Tang, les contes en langue populaire des Song et des Yuan, les romans à épisodes et les essais des Ming et des Qing appartiennent tous au genre romanesque, car, depuis l'Antiquité, sur un espace géographique immense, ils rapportent la langue des rues, les rumeurs [59] des ruelles et notent pêle-mêle tout ce qui est remarquable, sans que personne ne leur ait fixé de standard.

— Vous appartenez en plus à l'école de recherche des racines ?

Il se hâte d'expliquer que ces étiquettes, c'est vous qui les avez collées. S'il écrit des romans, c'est pour ne pas souffrir de la solitude, pour son propre plaisir [60]. Il n'avait pas pensé qu'il entrerait dans les cercles littéraires, mais à présent, il veut s'en échapper. Il n'espérait pas gagner sa vie en écrivant ce genre de livre ; pour lui, le roman était un luxe loin de toute quête d'un moyen de subsistance.

— Un nihiliste !

Il dit qu'il ne croit en fait en aucun « isme », que s'il se laisse tomber dans le néant, ce n'est pas par nihilisme, et d'ailleurs que le néant, ce n'est pas vraiment la même chose que le vide, c'est exactement comme le « tu » dans son livre, qui est le reflet de la figure du « je », et ce « il » qui constitue la toile de fond devant laquelle évolue ce « tu », l'ombre d'une ombre, même s'il n'a pas d'apparence et n'est encore qu'un pronom personnel.

Le critique s'époussette les manches et s'en va [61].

Il reste perplexe, il ne comprend pas si dans un roman, le plus important, c'est de raconter une histoire. Ou si c'est la manière de la raconter ? Ou sinon, si c'est l'attitude de l'auteur envers la narration ? Ou bien, si ce n'est pas l'attitude, si c'est la détermination de l'attitude ? Ou bien, si ce n'est pas la détermination de l'attitude, si c'est le point de départ de la détermination de l'attitude ? Ou bien, si ce n'est pas ce point de départ, si c'est le moi du point de départ ? Ou bien, si ce n'est pas le moi, si c'est la perception du moi ? Ou bien, si ce n'est pas la perception du moi, si c'est le processus de la perception ? Ou bien, si ce n'est pas le processus, si c'est l'acte lui-même ? Ou bien, si ce n'est pas l'acte lui-même, si c'est la possibilité de cet acte ? Ou bien, si ce n'est pas cette possibilité, si c'est le choix de cette possibilité ? Ou bien, si ce n'est pas ce choix, si c'est la nécessité de choisir ou non ? Ou bien, si l'important n'est pas dans cette nécessité, est-il dans le langage ? Ou bien, si ce n'est pas dans le langage lui-même, est-ce dans la saveur du langage ? Et pourtant, il ne fait que s'enivrer dans l'utilisation du langage pour raconter la femme et l'homme, l'amour, la passion et le sexe, la vie et la mort, l'âme et la joie et la souffrance du corps humain dans sa chair, et l'homme dans les relations politiques et la fuite de l'homme devant la politique et la réalité que l'on ne peut fuir et l'imagination hors du réel et laquelle des deux est la plus vraie et la négation de la

之非逻辑与理性之思辨之远离科学超过内容与形式之争与有意义的形式与无意义的内容与何为意义与对意义之规定与上帝是谁都要当上帝与无神论的偶像之崇拜与崇尚自我封为哲人与自恋与性冷淡而发狂到走火入魔 [62] 与特异功能与精神分裂与坐禅与坐而不禅与冥想与养身之道非道与道可道与不可道与不可道与时髦与对俗气之造反乃大板扣杀与一棍子打死之于棒喝与孺子之不可教与受教育者先受教育与喝一肚子墨水与近墨者黑与黑有何不好与好人与坏人非人与人性比狼性更恶与最恶是他人是地狱乃在己心中与自寻烦恼与涅槃与全完了与什么完了什么都不是与什么是是与不是与生成语法之结构之生成与什么也未说不等于不说与说也无益于功能的辩论与男女之间的战争谁也打不赢与下棋只来回走子乃涵养性情乃人性之本与人要吃饭与饿死事小失节事大不过真理之无法判断与不可知论与经验之不可靠的只有拐杖与该跌跤准跌跤与打倒迷信文学之革命小说与小说革命与革小说的命。

这一章可读可不读，而读了只好读了。

négation du but utile qui n'est pas équivalent à la nécessité et l'illogisme de la logique et la prise de distance par rapport à la réflexion rationnelle dépassant le débat sur le contenu et la forme et la forme qui a un sens et le contenu qui n'a pas de sens et qu'est-ce que le sens et la définition du sens et Dieu que tout le monde voudrait être et l'adoration d'idoles athées et l'envie d'être considéré comme un philosophe et l'amour de soi et la frigidité et la folie qui conduit à la **paranoïa** [62] et les capacités supranormales et la méditation zen la réflexion qui n'arrive pas au zen mais plutôt sur le principe vital du corps que l'on nourrit de la loi que l'on peut dire et celle que l'on ne peut dire ne doit pas être dite est dite quand même au monde et la mode et la révolte contre la mode vulgaire qui est de battre l'enfant à qui l'on ne peut apprendre à coups de baguette et donner l'éducation en premier en se remplissant le ventre d'encre et celui qui est près de l'encre est noir et qu'y a-t-il de mal dans le noir et les hommes bons et les hommes mauvais et les ni bons ni mauvais ou plutôt humains bien pires que les loups et les autres pires que l'enfer qui se trouve dans leurs propres cœurs et ce sacré soi-même recherche de l'angoisse sans arrêt et le nirvana ou plutôt tout est fini et tout ce que est fini par qui et qu'est-ce que être ou ne pas être est-ce le produit de la sémantique qui prolifère tout ce qui n'a pas encore été dit qui n'est pas la même chose que ne rien dire et blablabla qui est inutile pour la discussion des fonctions comme dans la guerre entre hommes et femmes personne ne gagnera et jouer aux échecs en faisant avancer et reculer une pièce ce n'est qu'un jeu pour contrôler les sentiments des êtres humains qui doivent manger et mourir de faim est une petite chose et être déloyal est une grande chose mais il est impossible de juger la vérité que l'on ne peut pas connaître et seule la canne est plus solide que les expériences pour s'appuyer et ceux qui doivent trébucher trébucheront et à bas le roman révolutionnaire de la littérature superstitieuse et la révolution romanesque et la révolution du roman.

Ce chapitre, on peut le lire, on peut ne pas le lire, mais puisque c'est fait, autant le lire.

[56] : Objet (construction en 把)

[57] : Déterm. du nom

[58] : Prédicat second

[59] : Sujet

[60] : Prédicat second

[61] : Prédicat

[62] : Compl. verbe

Le premier *chengyu* de l'extrait, le n° [56] 道听途说 {CHEMIN-ENTENDRE-RUE-PARLER} (que nous avons déjà vu à l'item [12]), réapparaissant au n° [59] dans le paragraphe immédiatement consécutif, est traduit de manière différente à ces deux occurrences, suscitant dès l'abord un premier effet de réduction. Par contre, le passage du sens ordinaire (« racontars » ou « oui-dire ») à « bribes d'histoire » dans le premier cas n'est pas si malvenu, car il contribue à présenter *La montagne de l'Âme*, comme

voudrait le qualifier l'éditeur qui parle dans l'extrait, comme une collection hétéroclite d'historiettes populaires. Ce à quoi le narrateur répond que les romans chinois traditionnels ont de tout temps rapporté ce genre de « rumeurs ».

Continuant sur cette lancée, les séquences [57] 胡编乱造 {INCONSIDÉRÉMENT-COMPOSER-DÉSORDONNÉ-CONSTRUIRE} et [58] 七拼八凑 {7-COLLECTER-8-RASSEMBLER} appuient de manière ironique (et avec une certaine autodérision de la part de Gao Xingjian) l'hétérogénéité et la bigarrure de l'œuvre. Dans ce sens, « créé de bric et de broc » convient parfaitement pour qualifier les légendes fabriquées de toutes pièces au gré du récit. « Réunir le tout » nous apparaît par contre un peu faible, en ceci qu'il n'exprime pas pleinement que les morceaux d'histoires ont été rassemblés *tant bien que mal* ; nous y voyons donc un exemple de réduction.

Tant la formule [60] 自得其乐 {SOI-OBTENIR-PROPRE-JOIE} que la [61] 拂袖而去 « *se froter les manches et partir* » sont adéquatement traduites dans la version destinée au public francophone (respectivement par « pour son propre plaisir » et « s'épousseter les manches et s'en aller »). Le seul commentaire que l'on pourrait émettre sur le deuxième phrasème tient dans le fait que la brutalité et la sècheresse furieuse avec laquelle l'éditeur quitte le narrateur, figurées en chinois par la concision de la proposition (sept syllabes), sont immanquablement diluées par le recours au calque. Il s'agit là encore d'un exemple de réduction stylistique.

Concernant l'unité [62] 走火入魔 {MARCHER-FEU-ENTRER-MAGIE}, le *chengyu* désigne un état de fascination confinant à la frénésie ; si la paranoïa consiste plutôt dans un délire bien construit et systématisé s'accompagnant de troubles du jugement et de la perception, le cotexte immédiat (qui pourrait lui-même être assimilé à des divagations) autorise ce léger glissement de sens, qui à notre sens ne produit aucun infléchissement majeur.

vii. 7^e extrait

Le dernier extrait que nous avons retenu pour juger de la traduction des *chengyu* dans *La montagne de l'Âme* consiste dans le chapitre 76 (CH : pp. 527-529 ; FR : pp. 631-633), où le narrateur (« Je » et « Tu » confondus en « Il ») croit être tout proche du lieu mythique qu'il recherche et demande une dernière fois sa route à un vieillard aux réponses pour le moins sibyllines.

第七十六章	Chapitre 76 Après une longue errance, dans la solitude
-------	--

他孑然一身 [63] [R]，游荡了许久，终于迎面遇到一位拉着拐杖穿长袍的长者，于是上前请教：

“老人家，请问灵山在哪里？”

“你从哪里来？”老者反问。

他说他从乌伊镇来。

“乌伊镇？”老者琢磨了一会，“河那边。”

他说他正是从河那边来的，是不是走错了路？老者耸眉道：

“路并不错，错的是行路的人。”

“老人家，您说的千真万确 [64]，”可他要问的是这灵山是不是在河这边？

“说了在河那边就在河那边，”老者不胜其烦。

他说可他已经从河那边到河这边来了。

“越走越远了，”老者口气坚定。

“那么，还得再回去？”他问，不免又自言自语 [65] [D]，“真不明白。”

“说得已经很明白了。”老者语气冰冷。

“您老人家不错，说得是很明白……”问题是他不明白。

“还有什么好不明白的？”老者从眉毛下审视他。

他说他还是不明白这灵山究竟怎么去？

老者闭目凝神。

“您老人家不是说在河那边？”他不得不再问一遍。“可我已经到了河这边——”

“那就在河那边，”老者不耐烦打断。

“如果以乌伊镇定位？”

“那就还在河那边。”

“可我已经从乌伊镇过到河这边来了，您说的河那边是不是应该算河这边呢！”

“你不是要去灵山？”

“正是。”

“那就在河那边。”

[63], il arrive face à un vieillard appuyé sur une canne, vêtu d'une longue robe. Alors il lui demande conseil :

— S'il vous plaît, Vieil Homme, où se trouve la Montagne de l'Âme ?

— D'où viens-tu ? rétorque le vieillard.

Il répond qu'il vient de Wuyi.

— Wuyi ? Le vieillard réfléchit un instant. Ah oui, près du fleuve.

Il dit qu'il vient précisément du bord du fleuve, s'est-il trompé de chemin ? Le vieillard fronce les sourcils :

— Le chemin est bon. C'est celui qui l'emprunte qui s'est trompé.

— Vous avez entièrement raison [64], Vieil Homme.

Mais il veut lui demander si la Montagne de l'Âme se trouve au bord du fleuve.

— Si l'on dit que c'est au bord du fleuve, c'est qu'elle est au bord du fleuve, répond le vieillard sur un ton impatient.

Il dit qu'il est justement venu de ce bord-là vers ce bord-ci.

— Plus tu marches, plus tu t'éloignes, dit le vieillard, sûr de lui.

— Bon, dois-je faire demi-tour ? demande-t-il à nouveau.

En lui-même il se dit [65] qu'il n'y comprend vraiment rien.

— Ce que j'ai dit est très clair, répond le vieillard froidement.

— Oui, c'est vrai, Vieil Homme, c'est très clair...

Le problème, c'est que lui-même n'y voit pas encore clair.

— Qu'est-ce qui n'est pas clair ? demande le vieillard en le scrutant sous ses épais sourcils.

Il dit qu'il ne comprend toujours pas comment aller à la Montagne de l'Âme.

Les yeux fermés, le vieillard se concentre.

— N'avez-vous pas dit qu'elle était là-bas, au bord du fleuve ?

Il repose la question.

— Mais je suis déjà allé là-bas.

— Oui, elle est là-bas. Il l'interrompt, impatient.

— Et par rapport au bourg de Wuyi ?

— Eh bien, elle est toujours là-bas, au bord du fleuve.

— Mais c'est justement à Wuyi que j'ai rejoint l'autre rive du fleuve, quand vous dites là-bas, au bord du fleuve, vous voulez dire en fait de ce côté-ci du fleuve !

— Vous ne voulez pas aller à la Montagne de l'Âme ?

— Mais si.

— Eh bien, elle est là-bas, au bord du fleuve.

— Vieil Homme, c'est de la métaphysique, c'est cela ?

Il reprend sur un ton très sérieux :

— Vous ne m'avez pas demandé le chemin ?

Il dit que si.

<p>“老人家您不是在讲玄学吧？” 老者一本正经，说： “你不是问路？” 他说是的。 “那就已经告诉你了。” 老者抬起拐杖，不再理会，沿着河岸一步一步远去了。 他独自留在河这边，乌伊镇的河那边，如今的问题是乌伊镇究竟在河哪边？他实在拿不定主意，只记起了一首数千年来的古谣谚： “有也回，无也回，莫在江边冷风吹。”</p>	<p>— Eh bien, je vous ai renseigné. Appuyé sur sa canne, le vieillard s'éloigne, pas à pas, sans plus lui prêter attention. Et il reste seul de ce côté-ci du fleuve, de l'autre côté par rapport à Wuyi. En fait, le problème est de savoir de quel côté est Wuyi. Il ne sait vraiment plus. Seule lui revient en mémoire une comptine vieille de plusieurs milliers d'années : — Rentrera, rentrera pas, mais là ne reste pas. Au bord du fleuve le vent est froid.</p>
<p>[63] : Prédicat second [64] : Prédicat [65] : Objet</p>	

En choisissant de placer le syntagme « dans la solitude » en incise plutôt qu'en tête de phrase comme l'expression [63] 孑然一身, le traducteur atténue la puissance de ce qualificatif à la résonance pourtant centrale dans le roman de Gao Xingjian ; il manque en outre d'intensité, dans la mesure où le narrateur se dit reclus, seul au monde (一身 = « un seul corps »). Ces deux raisons nous incitent à poser le diagnostic d'une réduction stylistique.

Alors que la traduction de la séquence [64] 千真万确 {1000-VRAI-10 000-PROUVÉ} par « avoir entièrement raison » nous paraît totalement justifiée, celle de l'ultime occurrence de ce corpus, le n° [65] 自言自语 appelle une dernière mise au point. Bien que « se dire en soi-même » corresponde parfaitement au sens du *chengyu*, le passage subséquent du discours direct en chinois au discours indirect en français participe d'une déformation de la voix narrative du récit.

c. Le pays de l'alcool

i. 1^{er} extrait

Le premier passage que nous avons dégagé du roman *Le pays de l'alcool* consiste dans le premier échange épistolaire entre Li Yidou et Mo Yan aux parties II et III du chapitre 1 (CH : pp. 23-26 ; FR : pp. 35-40). Ces lettres représentent les premiers indices de la structure textuelle multicouche du *Pays de l'alcool* et de la complexité avec laquelle trames et personnages passent d'un niveau narratif à l'autre. La prose dont fait montre l'apprenti écrivain de Jiuguo dans sa correspondance avec Mo Yan,

caractérisée par un style ampoulé et exalté, pour ne pas dire macaronique, offre en outre une grande concentration de *chengyu*, très régulièrement détournés à l'occasion de jeux de mots ou de variations sur des connotations (souvent religieuses) ou des allusions intertextuelles.

<p style="text-align: center;">第一章（二 / 三） 二</p> <p>尊敬的莫言老师： 您好！</p> <p>请允许我自我介绍一下：我是酒国市酿造学院勾兑专业的博士研究生，姓李，名一斗——这是我的笔名，原谅我就不告诉您我的真名了——您是当今文坛的著名作家（不是吹捧）自然能知道我起这个笔名的用意。我身在酒国，心在文学，整个人在文学之海里扎猛子打扑腾。为此，我的导师，也是我老婆的爹爹我岳母的丈夫我的岳父岳父者泰山也俗称老丈人 also 的袁双鱼教授经常批评我不务正业 [1]，甚至挑唆他的女儿跟我闹离婚。我不怕，我为了文学真格是刀山敢上，火海也敢闯 [2]，“为伊消得人憔悴，衣带渐宽终不悔”。我反驳他说：什么叫不务正业 [3] 呢？托尔斯泰是军人，高尔基是面包匠是洗碗小工，郭沫若是医学院学生，王蒙是新民主主义青年团北京支部副书记，他们不都改行搞了文学了吗？我的老丈人还想与我争论，我学阮籍的样子，给了他一个白眼，只是我技术欠火，不能把青眼珠全部掩盖住，鲁迅也不能，是不是，这些您都知道，我对您扯这些干什么？这简直是孔夫子门前念《三字经》，关云长面前耍大刀，金刚钻面前谈喝酒——言归正传 [4] [R, C] ——</p> <p>尊敬的莫言老师，我拜读了您的所有大作，对您佩服得五体投地 [5] [A]，一魂出世，二魂涅槃 [6] [C]。《凤凰涅槃》郭沫若，《我的大学》高尔基。我尤其佩服您那种千</p>	<p style="text-align: center;">Chapitre 1 – II-III II</p> <p><i>Respecté maître Mo Yan, Je suis aspirant-chercheur en doctorat, spécialiste de l'assemblage des alcools de l'université de distillation de Jiuguo. Je m'appelle Li et mon prénom est Yidou — c'est un pseudonyme, pardonnez-moi de ne pas vous donner mon vrai nom. Vous qui êtes, sans vouloir vous flatter, un célèbre représentant du monde littéraire, pouvez naturellement comprendre pour quelle raison j'ai choisi ce pseudonyme. Mes pieds sont enracinés dans la ville de Jiuguo, mais mon cœur plonge et nage dans l'océan de la littérature. C'est pourquoi mon maître, Yuan Shuangyu, le professeur Yuan, qui est aussi le père de ma femme, le mari de ma belle-mère, communément désigné par l'appellation lao shangren, « vénérable monsieur », m'a souvent reproché de ne pas exercer une activité orthodoxe [1], allant jusqu'à inciter sa fille au divorce. Cela ne me fait pas peur. Pour la littérature, je suis vraiment prêt à escalader des montagnes de sabres et à me précipiter dans une mer de feu [2]. « Pour elle me dépenser jusqu'à dépérir, et même si mes habits deviennent trop larges, jamais de regret. » Je lui ai rétorqué : « Qu'entendez-vous par ne pas exercer une activité orthodoxe [3] ? Tolstoï était militaire, Gorki apprenti boulanger avant de faire la plonge, Guo Moruo étudiant dans un institut de médecine, Wang Meng vice-secrétaire de la branche pékinoise de la Ligue de la jeunesse pour la nouvelle démocratie, et n'ont-ils pas tous changé d'activité pour se consacrer à la littérature ? » Le vénérable monsieur a encore voulu se disputer avec moi, mais, tel Ruan Ji, j'ai roulé des yeux blancs. Pourtant, ma technique laisse encore à désirer, je n'arrive pas à faire disparaître entièrement mes pupilles. Lu Xun non plus n'y arrivait pas, vous savez tout cela, à quoi bon vous le dire ? C'est vraiment comme de lire à haute voix le Sanzijing à la porte de Confucius, manier le sabre devant Guan Yuanchang ou parler d'alcool devant Jin Gangzuan — mais revenons à mon sujet [4].</i></p> <p><i>Respecté maître Mo Yan, j'ai eu le grand plaisir de lire toutes vos œuvres, j'ai pour vous une admiration sans bornes. Je me mets à plat ventre devant vous [5] et mon âme connaît le nirvana [6]. Le Nirvana du phénix, Guo Moruo, Mes universités, Gorki. Et ce que j'admire surtout en vous, c'est votre mentalité de « dieu du Vin »</i></p>
--	--

杯不醉的“酒神”精神，我看过您一篇文章，说“酒就是文学”，“不懂酒的人不能谈文学”，您这些话犹如醍醐灌顶 [7]，使我顿开茅塞 [8] [R, C]。正是：打开两扇顶门骨，一桶茅台浇下来。这世界上，比我更懂酒的人不超过一百个，当然，您是例外。从酒的历史到酒的酿造、酒的分类、酒的化学结构、酒的物理状态我了如指掌 [9]，因此，我迷上了文学，我自认为能搞文学。您的论断等于给我喝了一杯定心酒，就像李玉和被鸠山逮捕前喝了李奶奶那杯酒一样。所以，莫言老师，您现在该明白我为什么要给您写这封信了吧？请受弟子一拜！

最近，我看了根据老师原著改编、并由您参加了编剧的电影《红高粱》，看完后我激动得彻夜难眠 [10]，一杯接一杯地喝酒，老师，我真为您高兴，我为您感到自豪。莫言老师，您真是咱酒国的骄傲！我准备呼吁各界向市委领导进言，把您从高密东北乡挖过来，到咱酒国落户安家 [11] [R]，老师，请等我的消息。

尊敬的莫言老师，初次给您写信，小的不敢啰嗦。随信寄上小说一篇，请老师批评指正。这是我看电影《红高粱》之夜，辗转反侧 [12] [R]，难以成睡，一边喝酒，一边运笔如风写出来的。老师读罢，如觉得尚可，恳切希望能帮助推荐发表。弟子这厢有礼了！

敬祝吾师
文思泉涌！

您的学生：李一斗

另：老师如需好酒，请示，学生将立即去办。

三

酒博士：

来信及大作《酒精》均收到，勿念。

capable de boire mille coupes sans être ivre. J'ai lu un de vos articles où vous écrivez : « L'alcool, c'est la littérature », « Celui qui ne comprend rien à l'alcool ne peut parler de littérature ». Ces paroles ont été pour moi une révélation [7] qui m'a permis d'un coup d'y voir clair [8]. C'est vraiment comme si s'étaient ouverts les deux lobes de mon crâne et qu'un seau de Maotai s'y était déversé. Il n'y a guère plus d'une centaine de personnes au monde qui comprennent le vin mieux que moi. Vous excepté, évidemment. De l'histoire de l'alcool à sa fabrication, à sa composition chimique, à son aspect physique, je connais tout sur le bout des doigts [9]. C'est pourquoi je suis fou de littérature et je peux moi-même en faire. Votre jugement équivaut pour moi à un verre d'alcool apaisant, comme Li Yuhe buvait l'alcool de la mère Li avant d'être capturé par Jiu Shan. Vous avez maintenant compris, maître Mo Yan, le but de cette lettre, n'est-ce pas ? Je vous prie de bien vouloir m'accepter comme disciple !

Récemment, j'ai vu le film Le Sorgho rouge, tiré de votre roman, et au scénario duquel vous avez participé. Après la projection, j'étais tellement excité que je n'ai pas pu fermer l'œil de la nuit [10], buvant verre après verre. Maître, j'étais très content pour vous, j'étais fier de vous. Maître Mo Yan, vous êtes vraiment la gloire de notre ville de Jiuguo ! Je vais rameuter toutes mes relations pour vous arracher de votre Village du Nord-Est de Gaomi, et vous installer [11] ici, maître, vous allez avoir de mes nouvelles !

Maître, c'est la première lettre que je vous écris, je n'ose pas vous importuner davantage. Vous trouverez ci-joint un exemplaire de mon roman, j'attends vos remarques et critiques. Je l'ai écrit en buvant de l'alcool, la nuit qui a suivi la projection du Sorgho rouge, incapable de trouver le sommeil. Si vous estimez qu'il vaut quelque chose, je vous prie de m'aider à le faire publier. Je vous en serai éternellement reconnaissant.

Respectueuses salutations,

Votre élève, Li Yidou.

N. B. : Si vous avez besoin de bon alcool, veuillez me faire signe, je m'en chargerai.

III

Docteur ès alcools,

Bonjour !

J'ai bien reçu votre lettre et votre roman Alcool. Ne vous faites pas de souci.

Comme je fais partie de ceux qui n'ont pas fréquenté normalement [13] les bancs de l'école, je nourris une immense admiration et un profond respect pour les gens qui étudient à l'université, à plus forte raison pour un étudiant en doctorat comme vous.

À notre époque, s'occuper de littérature n'est presque plus une preuve d'intelligence. Les

我是个没**正儿八经** [13] [R, C] 上过学的人，所以我对在大学里念书的人都十分佩服和尊敬，何况对你这位博士研究生。

现在的时代搞文学似乎不是聪明之举，我们行里的人都自叹**别无他能** [14]，才不得不搞文学。有一位叫李七的人写了一篇《千万别把我当狗》的小说，那里边写了几个地痞流氓，在**坑蒙拐骗** [15] 偷什么勾当都干不了的情况下，才说：咱他妈的当作家去吧！**言外之意** [16] 我不想多说，你不妨找这部小说看看。

你是研究酒的博士，这的确让我羡慕得要命，如果我是酒博士，我想我不会改行写什么狗屁小说。在**酒气熏天** [17] 的中国，难道还有什么别的比研究酒更有出息、更有前途、更实惠的专业吗？过去说“书中自有黄金屋，书中自有千种粟，书中自有颜如玉”，过去的黄历不灵了，应该把“书”改成“酒”。你看人家金刚钻金副部长，不就是仗着大海一样的酒量，成了酒国市人人敬仰的大明星吗？你说，什么样的作家能比得上你们的金副部长呢？所以，老弟，我劝你听你老丈人的话，踏踏实实地做你的酒学问，免得**误入歧途** [18] [A?]，耽误了青春年华。

你在信上说，是看了我的文章才决定改行搞文学的，这可是大罪过，什么“酒就是文学”、“不懂酒不能谈文学”啦，都是我醉后**胡言乱语** [19]，万万不可相信，否则可真是要了我的小命啦。

大作认真地拜读了，我这人没有理论根基，鉴赏力很低，不敢**指手画脚** [20] [E]。我已将大作寄给《国民文学》编辑部，那里云集着中国当代最优秀的文学编辑，如果您是千里马，相信会有伯乐来发现。

我这里不缺酒喝，谢谢你一番美意。

即祝

membres de notre profession affirment souvent en soupirant qu'ils ne s'y sont adonnés que parce qu'ils **n'avaient aucun autre talent particulier** [14]. Un certain Li Qi a écrit un roman intitulé *Ne me prenez pas pour un chien, dans lequel il décrit des brutes et des vauriens. Le jour où ils ne parviennent plus à se livrer à leurs vols et escroqueries [15], ils finissent par s'exclamer : *Merde alors, on n'a qu'à se faire écrivains ! Inutile de développer ici le sens caché de cette histoire* [16], rien ne vous empêche de jeter un coup d'œil à ce roman.*

Le fait que vous fassiez votre doctorat sur l'alcool me laisse muet d'admiration. Si j'étais docteur ès alcools, je crois que je ne changerais pas de métier pour écrire des romans. Dans un pays comme la Chine, où **les vapeurs d'alcool noircissent le ciel** [17], existe-t-il une autre activité qui soit aussi gratifiante, et pleine d'avenir ? On disait autrefois : « Grâce à l'écriture, on possède une maison en or, toutes sortes de céréales, et une réputation pure comme le jade. » Les temps ont changé, il faut désormais remplacer « écriture » par « alcool ». Voyez le directeur adjoint Jin Gangzuan, n'est-il pas devenu une célébrité admirée de tous les habitants de Jiuguo grâce à sa capacité d'absorption, capacité aussi grande que l'océan est vaste ? Voilà pourquoi, mon cher frère (je ne mérite en rien l'appellation de maître), je vous conseille d'obéir à votre beau-père si vous voulez éviter de **vous fourvoyer** [18].

Vous dites dans votre lettre avoir décidé de changer d'activité pour vous consacrer à la littérature après avoir lu mes écrits, voilà une énorme erreur. « L'alcool, c'est la littérature », « Celui qui ne comprend rien à l'alcool ne peut parler de littérature » ne sont que des **sottises** [19] écrites en état d'ébriété. Surtout, n'y apportez aucun crédit, sinon vous courez vraiment à la catastrophe.

J'ai lu attentivement votre œuvre, mais je n'ai pas de bases théoriques et mes capacités d'appréciation sont très restreintes, je n'ose guère **avancer un jugement** [20]. Je l'ai déjà envoyée à la rédaction de Littérature nationale. Cette revue rassemble les meilleurs rédacteurs littéraires de la Chine d'aujourd'hui. Si vous êtes un « cheval aux dix mille lis », nul doute qu'un Bole saura vous découvrir.

Je ne manque pas d'alcool ici, merci pour vos bonnes intentions.

Meilleures salutations.

Mo Yan.

安康!		莫言	
[1] : Prédicat	[6] : Prédicat second	[11] : Prédicat	[16] : Objet thématiqué
[2] : Objet thématiqué	[7] : Objet de copule	[12] : Prédicat second	[17] : Déterm. du nom
[3] : Objet (métaling.)	[8] : Prédicat	[13] : Compl. phrase	[18] : Objet direct
[4] : Compl. énonciation	[9] : Prédicat	[14] : Prédicat	[19] : Objet de copule
[5] : Compl. verbe	[10] : Compl. verbe	[15] : Déterm. du nom	[20] : Objet de V modal

Les items [1] et [3] 不务正业, identiques, doivent être considérés ensemble. Signifiant littéralement « *ne pas exercer la juste entreprise* », l'expression trouve sa racine dans le vocabulaire bouddhique. En effet, le mot 正业 renvoie à l'un des huit membres du Noble Sentier octuple (八正道, la voie qui mène à la cessation des souffrances et au nirvana, la délivrance totale), l'« action juste », laquelle implique de respecter les Cinq Préceptes (五戒) : ne pas tuer, ne pas voler, ne pas commettre d'inconduite sexuelle, ne pas mentir et ne pas prendre de substances altérant l'esprit. L'on remarquera qu'ironiquement Li Yidou (en fait, pratiquement tous les habitants de Jiuguo) enfreint justement cet enseignement, le moindre écart n'étant pas celui de s'adonner à la dive bouteille. Si la référence bouddhique précise disparaît de la version française, le choix de l'« activité orthodoxe » pour rendre l'« action juste » du Noble Sentier octuple compense à notre avis cette entropie, en ce sens que les Cinq Préceptes forment un dogme, ou si l'on préfère une *orthodoxie*. En outre, le préfixe grec *ortho-* « droit, juste » s'avère avantageusement le pendant exact de 正. Pour ce qui est de l'occurrence [3], l'emploi d'une formulation rigoureusement identique au [1] est maintenu en français. Par conséquent, nous ne noterons aucun effet traductif pour les *chengyu* [1] et [3] « ne pas exercer une activité orthodoxe ».

Le phrasème [2] 刀山火海 est une association assez récente de deux images communes 刀山 « montagnes de sabres » et 火海 « mer de feu », dénotant des difficultés ou des obstacles incommensurables. En particulier, la première métaphore tire son origine de la tradition bouddhique, où elle constituerait l'un des nombreux châtiments que comporteraient les enfers. La traduction, littérale, conserve la vague référence infernale, dans la mesure où la « mer de feu » pourrait évoquer la géhenne dans l'esprit d'Occidentaux bercés par l'iconographie judéo-chrétienne. La relative indépendance des deux hémistiches se manifeste par leur possible scission, comme dans le présent texte. Dès lors qu'il ne s'agit pas vraiment d'un défigement et que la version française, à ce niveau, suit de près l'original chinois, nous ne percevons aucun effet collatéral.

L'expression [4] 言归正传 pose des problèmes d'intertextualité plus complexes. Voulant dire mot pour mot {PAROLE-REVENIR-JUSTE-RÉCIT}, elle figure parmi les

tournures auxquelles l'on avait ordinairement recours dans les romans classiques pour mettre fin à une digression et retourner à la trame principale de l'ouvrage. Réemployé par la suite dans les romans-feuilletons et autres grandes sagas, ce *chengyu* peut, selon les cas, être considéré comme un tic de langage propre à certains genres littéraires ou comme une référence discrète et ironique à la littérature des Qing (surtout au *Rêve dans le pavillon rouge*). Nul doute que Mo Yan entendait jouer sur les deux tableaux. Sous cet angle, la traduction « revenons à mon sujet » nous paraît trop peu marquée et dénuée de toute intention ironique (contrairement, par exemple, à « *revenons à nos moutons* », qui prend sa source dans *La farce de Maître Pathelin*). Dès lors, nous concluons à un double effet de réduction et de contraction.

Les quatre formules suivantes constituent autant de références aux spiritualités chinoises, en particulier au bouddhisme. Le n° [5] 五体投地, qui signifie littéralement « *les cinq parties du corps [la tête, les deux genoux et les mains] se jettent à terre* » exprime avec précision la manière dont les fidèles doivent se prosterner pour honorer les lamas, les statues ou les sépultures sacrées. Aujourd'hui, ainsi que le français « *être à genoux devant quelqu'un* », ce *chengyu* dénote l'admiration sans bornes que l'on voue à quelqu'un. Dans le contexte présent, il est d'ailleurs adjoint au verbe 佩服 *respecter, adorer* dans une construction hyperbolique semi-figée. Le français procède d'un développement similaire en juxtaposant « une admiration sans bornes » et « se mettre à plat ventre ». Ce faisant, bien que la référence spirituelle/protocolaire soit conservée (la prostration se retrouve dans des religions mieux connues des Occidentaux comme le christianisme ou l'islam ; de plus, il est de notoriété publique que le *kowtow* devait être pratiqué par tout visiteur devant l'Empereur de Chine), la traduction apparaît toutefois plus verbeuse que l'original, ce qui équivaut à un phénomène d'accrétion.

La suite octosyllabique [6] 一魂出世, 二魂涅槃, variante de 一佛出世, 二佛涅槃 « *Bouddha naît puis atteint le nirvana* » reflète au départ un état intermédiaire entre la vie (la naissance) et la mort (le nirvana). Aujourd'hui, elle évoque une affliction ou des blessures extrêmement profondes et s'emploie généralement avec des verbes comme 哭 *pleurer* ou 打 *frapper* pour signifier « *pleurer toutes les larmes de son corps* » ou « *laisser quelqu'un pour mort [après l'avoir frappé]* ». Ici, il semble que Mo Yan ait choisi de retenir le sens compositionnel en redonnant son acception première au *nirvana* : non plus le trépas à proprement parler, mais la paix intérieure ; par ce biais, Li Yidou paraît dire que la lecture des œuvres de Mo Yan lui procure des sensations dignes du l'Éveil bouddhique. Cette lecture est facilitée par le remplacement de 佛 *Bouddha* dans la version ordinaire du *chengyu* par 魂 *âme*. Par voie de conséquence, la version

française « mon âme connaît le nirvana » apparaît correspondre assez fidèlement au vouloir-dire de l'auteur. Nous noterons toutefois une légère contraction de la pluralité interprétative, pour la raison que le sens non compositionnel « éprouver une douleur insoutenable » ne peut être reconstruit par le lecteur français.

Autre avatar des élucubrations de Li Yidou, la séquence [7] 醍醐灌顶 « *verser du beurre clarifié sur le sommet de la tête* » est à nouveau empreinte de bouddhisme. Produit à partir de crème battue dont les impuretés ont été éliminées par décantation et filtration après fonte, le beurre clarifié symbolise la quintessence de la vérité, la perfection de la bonté morale. « *Verser du beurre clarifié sur la tête* » d'un disciple revient dès lors à lui inculquer le savoir, d'où la signification actuelle « *avoir un éclair de lucidité, recevoir l'illumination, y voir soudain clair* ». Dans cette optique, la « révélation » optée par le couple Dutrait, malgré ses possibles connotations judéo-chrétiennes (quoique ce type de manifestation divine se ne limite en rien aux religions du Livre), offre un assez bon compromis.

Nous sommes plus réservés par rapport au *chengyu* [8] 茅塞顿开 « *écarter d'un coup les mauvaises herbes qui obstruent [le cœur]* », à la signification tout à fait semblable que le précédent. L'image centrale, très différente du n° [7], provient d'une parabole de Mencius : “山徑之蹊間，介然用之成路；為閑不用，則茅塞之矣。今茅塞子之心矣！” « Meng-tzeu dit à Kao-tzeu : “Sur les montagnes, dès que le milieu des sentiers a été un peu battu, c'est un vrai chemin. S'il reste quelque temps sans être fréquenté, il est obstrué par les herbes. À présent, les mauvaises herbes [les passions] obstruent votre cœur.” » (《孟子·尽心下》 *Mengzi, Jinxinxia VII.II.21*, traduction de Couvreur [*Si Shu* 1895 : 639]). Du reste, Mo Yan s'amuse à détourner deux morphèmes constitutifs du *chengyu* dans le cotexte immédiat :

我看过您一篇文章，说“酒就是文学”，“不懂酒的人不能谈文学”，您这些话犹如醍醐灌顶，使我顿开茅塞。正是：打开两扇顶门骨，一桶茅台浇下来。

J'ai lu un de vos articles où vous écrivez : « L'alcool, c'est la littérature », « Celui qui ne comprend rien à l'alcool ne peut parler de littérature ». Ces paroles ont été pour moi une révélation qui m'a permis **d'un coup d'y voir clair**. C'est vraiment comme si s'étaient **ouverts** les deux lobes de mon crâne et qu'un seau de **Maotai*** s'y était déversé. (*NdT. : le plus répandu des alcools chinois.)

Face à une allusion intertextuelle semi-tacite et un tel jeu de mots, le français « d'un coup y voir clair » ne fait pas le poids et se caractérise à la fois par une réduction stylistique et une contraction interprétative.

L'item [9] 了如指掌 {CONNAITRE COMME DOIGT-PAUME} présente la particularité de comporter une image étonnamment proche de celle du français « connaître sur le

bout des doigts », sans aucune résonance annexe. Le choix traductif, naturel, effectué dans la version française ne soulève donc aucune remarque. Nous abondons également avec le couple Dutrait lorsqu'il traduit l'occurrence [10] 彻夜难眠 {ENTIER-NUIT-DIFFICILE-S'ENDORMIR} par « ne pas avoir pu fermer l'œil de la nuit », tour idiomatique et imagé qui trouve parfaitement sa place dans ce passage haut en couleur.

Le rendu de l'expression [11] 落户安家 {DÉPOSER-FOYER-INSTALLER-MAISON} par le simple verbe « s'installer » nous apparaît un peu léger, constat qui relève de la réduction.

Quant à la formule [12] 辗转反侧 « *se retourner et changer de côté [dans son lit]* », elle disparaît tout bonnement lors de la traduction, autre forme de réduction. L'incapacité de trouver le sommeil figure toutefois bien dans la lettre de Li Yidou, atténuant la perte de sens causée par l'effacement du *chengyu*.

Le phrasème [13] 正儿八经 consiste en réalité en une expansion contemporaine et dialectale de l'adjectif 正经, qui signifie ici « *valable, propre, sérieux, légitime, comme il faut* ». Outre le fait que le français « normalement » supprime la valeur diatopique, elle retranche également les références bouddhiques implicites contenues dans les caractères 正 *juste* (que nous avons déjà rencontré plus haut) et 经 *classique/soutra*. La traduction génère donc à la fois une réduction stylistique et une contraction des chemins interprétatifs.

Combinaison originale basée sur la construction semi-productive {别无+ nom}, la formule [14] 别无他能 est rendue pour ainsi dire littéralement par « n'avoir aucun autre talent particulier » et ne soulève aucune question. Il en est de même pour l'occurrence [15] 坑蒙拐骗 « *tromper, duper, escroquer* », et ce malgré le réaménagement syntaxique opéré dans la traduction « se livrer à des escroqueries » (sans conséquence sur le style ou sur l'interprétation du passage).

Une conclusion analogue peut être dégagée pour l'item [16] 言外之意 {PAROLE-DEHORS-Ø-SENS}, c'est-à-dire les « *insinuations* » ou les « *sous-entendus* » : l'ironie déployée par Mo Yan ressort tout aussi bien avec « le sens caché de l'histoire ». Satisfélicité enfin pour le n° [17] 酒气熏天 {ALCOOL-VAPEUR-ENFUMER-CIEL} — déclinaison de la combinaison récurrente 臭气熏天 (où 臭 *puant* remplace 酒 *alcool*) — et ses « vapeurs d'alcool [qui] noircissent le ciel ».

Pour ce qui est du n° [18] 误入歧途 {ERREUR-ENTRER-DÉVIER-CHEMIN}, le verbe soutenu « se fourvoyer » épouse bien le sens de l'expression initiale (étymologiquement,

il signifie en effet « *[aller] hors voie* »). Cependant, la soustraction de la fin de la phrase chinoise 耽误了青春年华 « *gâcher le temps de la jeunesse* » a conduit le verbe à occuper une position focale. Étant donné que nous ignorons si l'édition originale à laquelle s'est référé le couple Dutrait comporte le bout de proposition manquante, nous hésitons à établir définitivement un diagnostic d'accrétion. Toute incertitude est en revanche exclue pour le *chengyu* [19] 胡言乱语, avec lequel cadre parfaitement le substantif « sottises ».

Quant au dernier phrasème de l'extrait, le n° [20] 指手画脚 « *gesticuler des mains et remuer des pieds* » (tiré du roman classique 《水浒传》 *Au bord de l'eau*), il met l'accent sur la véhémence, la fougue désordonnée ou l'absence de retenue qui caractérise une prise de parole ou, par glissement, une critique. Le français « avancer un jugement » nous apparaît dénoter une conduite un peu trop prudente par rapport à la formule originale ; comme cette traduction a pour conséquence d'accentuer encore la modestie de Mo Yan, l'effet produit est celui d'une expansion de sens.

ii. 2^e extrait

Le deuxième extrait du *Pays de l'alcool* que nous allons analyser consiste dans la partie IV du chapitre 5 (CH : pp. 172-183 ; FR : pp. 245-262), qui comporte une nouvelle — prétendument écrite par Li Yidou — consacrée au nain Yu Yichi. Ce personnage ambigu, mi-héros redresseur de torts mi-créature monstrueuse aigrie par son passé, occupe une position centrale dans le roman en ce sens qu'il concentre à lui seul tous les mystères admirables et tous les vices détestables de Jiuguo, où d'ailleurs il tire les ficelles. Le texte frappe également par sa complexité narrative, qui résonne avec la structure générale du récit en multipliant les jeux de mise en abyme : dans une nouvelle qu'il envoie à son maître Mo Yan, Li Yidou interviewe Yu Yichi (passage 1) ; celui-ci lui raconte deux histoires fabuleuses tenant des légendes populaires (passages 2 et 3) ; par la suite, le doctorant fait le rapprochement entre l'une de ces histoires et une anecdote des fictives *Notes sur les faits étranges de Jiuguo*, pastiche en chinois classicisant des contes merveilleux et fantastiques de Pu Songling (passage 4) ; enfin, il s'adresse à Mo Yan, reprend son interview de Yu Yichi et livre quelques renseignements biographiques sur ce dernier (passage 5).

<p>第五章——四 《一尺英豪》</p>	<p>Chapitre 5 – IV <i>Le héros Yichi</i> <i>Docteur ès alcools, assieds-toi, nous allons</i></p>
--------------------------	--

酒博士，你坐下，咱俩拉拉知心话。他蹲在那把能够载着他团团旋转的皮椅子上，亲切而油滑地对我说。他脸上的神情和说话的腔调犹如天上的云霞，璀璨奇谲，变幻多端。他像个妖精，像个武侠小说中所描述的那种旁门左道中的高级邪恶大侠一样，令我望之生畏 [21]。我紧张着屁股坐在与他对着面的那张豪华的沙发上。他嘲弄地说，你这小子，什么时候跟莫言那个臭小子臭味相投拜了兄弟？我像只哺雏的金丝燕妈妈一样呢呢喃喃地不是哺雏辩解道：他是我的老师，我跟他是文字之交，至今未能谋面，真是遗憾至极。他哼哼地奸笑一会儿，道：那姓莫的小子其实不姓莫，他本姓管，自吹是管仲的七十八代孙，其实是狗屁不沾边 [22] [A, T]。他现在成了什么作家，牛皮哄哄，自以为了不起，其实呀，他那点老底儿，我全知道。我惊讶地问道：你怎么能知道俺老师的老底儿？他说，要想人不知，除非己莫为。那小子从小就不是个好东西。六岁时他点了一把火烧了生产队里的仓库。九岁时迷上了一位姓孟的女教师，一天到晚围着人家的屁股转，十分讨人厌。十一岁时去偷西红柿吃被人逮住挨了一顿好打。十三岁时偷萝卜被捉住当着二百多民工的面向毛主席的宝像请罪，这小子记性不错，背书一样，把人逗得乐哈哈，回家被他爹臭揍一顿，腩都打肿了——不许你侮辱我尊敬的老师——我大声抗议——侮辱？这都是他自己在文章里写着的呀！他奸邪地笑着说，让这个坏东西为我作传，真是再合适也没有了，只有他这种邪恶的天才，才能理解我这种邪恶的英雄。你写封信催催他，让他快点到酒国来，老子亏待不了他。他拍着胸脯说。他拍着胸脯说完，身体发力，使那极端高级的皮椅子风车般旋转起来。我迅速地看到他的脸又迅速地看到他的后脑勺。脸、后脑勺，脸、后脑勺，脸上生动的奸诈，后脑圆溜溜赛葫芦，里边满是智慧。在团团旋转中他升高了。

我说，一尺先生，我已给莫老师写了信，但他还未回信，只怕他未必愿意为

nous faire nos confidences, me dit-il d'un air à la fois amical et rusé, accroupi sur son fauteuil à vis de cuir à sa mesure. Sa mine et son ton étaient comme la brume dans le ciel, éclatante et changeante. Il ressemblait à un démon, à ces méchants et grands chevaliers en rupture de ban dont on trouve la description dans les romans de cape et d'épée, et qui éveillent en moi une crainte profonde [21]. Serrant les fesses, je m'assis sur l'imposant canapé face à lui. Il me dit sur un ton moqueur : Alors, mon petit gars, depuis quand t'es-tu acoquiné avec cette petite ordure de Mo Yan ? Comme une salangane donnant la becquée à ses oisillons, je me suis expliqué en gazouillant : C'est mon maître, j'ai des relations écrites avec lui, jusqu'à présent je n'ai pas encore pu le rencontrer, c'est vraiment dommage. Il ricana méchamment : Ce type qui s'appelle Mo Yan ne s'appelle pas Mo en réalité, il s'appelle Guan et il se vante d'être le descendant à la soixante-dix-huitième génération de Guan Zhong, mais ce sont des sornettes [22]. À présent, il clame à cor et à cri qu'il est devenu une espèce d'écrivain, il se croit génial, mais, en fait, je sais tout de ses antécédents. Effrayé, je lui ai demandé : Comment pouvez-vous connaître les antécédents de mon maître ? Il a dit : Si tu veux que personne ne sache ce que tu as fait, mieux vaut ne pas le faire. Depuis tout petit, ce gars n'a jamais valu grand-chose. À six ans, il a mis le feu avec une torche à l'entrepôt de l'équipe de production. À neuf ans, il est tombé fou amoureux d'une prof dénommée Meng et il lui tournait autour des fesses du matin au soir, lui cassant les pieds sans arrêt. À onze ans, il a été surpris en train de manger des tomates chapardées et il a reçu une volée de bois vert. À treize ans, il a été attrapé alors qu'il volait des navets et il a été obligé d'avouer sa faute face au précieux portrait du président Mao en présence de deux cents travailleurs réunis ; comme il avait une bonne mémoire, c'était comme s'il récitait un livre et il a fait rire tout le monde aux éclats, mais une fois rentré à la maison, il a reçu une terrible raclée de son père. Il avait les fesses tout enflées — Je vous interdis d'humilier mon maître, protestai-je avec force —, humilier ? C'est lui-même qui l'a raconté dans ses écrits ! m'a-t-il répondu avec un sourire sournois. Demander à cette saloperie d'écrire ma biographie ne peut pas mieux tomber, seul son talent perfide peut comprendre un héros perfide tel que moi. Écris-lui pour le presser et dis-lui de vite venir à Jiuguo, je ne le traiterai pas injustement. Il dit ces mots en se frappant la poitrine. Lorsqu'il eut fini, la force qu'il déployait fit tourbillonner le fauteuil de cuir de luxe comme un moulin. Je vis rapidement alterner son visage, puis sa nuque, son visage, sa nuque, son visage, sa nuque, son visage empreint d'une rare rouerie, sa nuque plus arrondie qu'une calebasse, symbole d'intelligence. Et dans ce tourbillon, il s'élevait.

J'ai dit : Monsieur Yichi, j'ai déjà écrit à maître Mo, mais il n'a pas encore répondu, je crains qu'il refuse de faire votre biographie.

您作传。

他冷冷一笑，道：放心吧，他会愿意的。这个小子一爱女人，二嗜烟酒，三缺钱花，四喜欢搜罗**妖魔鬼怪** [23]、**奇闻轶事** [24] 装点他的小说，他会来的。世界上只怕没有第二个人，能像我这样了解他了。

他又在团团旋转中降低，刻薄地说：酒博士，你算什么博士？你知道酒是什么？酒是一种液体。屁！酒是耶稣的血液。屁！酒是昂扬的精神。屁！酒是梦的母亲、梦是酒的女儿。这还有点沾边，他咬牙瞪眼地说，酒是国家机器的润滑剂，没有它，机器就不能正常运转！懂不懂？看你那张**崎岖不平** [25] 的脸我就知道你不懂。你是不是打算与莫言那个小兔崽子一起来写我的传记？好，我成全你们，我配合你们。其实，写传的高手绝对不去采访什么，采访得来的东西百分之九十都是假的，你们要去**去伪存真** [26]，透过假话看到真理。

告诉你吧，小子，也请你转告莫言那个小子，余一尺今年已经八十五岁，高龄了是不是？我闯荡江湖讨生活那时节，你们这俩小畜生还不知在哪个地方呢！你们也许在玉米棵子里，在白菜帮子里，在萝卜咸菜里，在黄瓜秧子里，等等。你说莫言那小子正在写《酒国》？简直是狂妄，不知**天高地厚** [27] [C]。他喝了多少酒就敢写《酒国》？老子喝的酒比他喝的水还要多！你们知道每当月明之夜，在这驴街上**纵驴驰骋** [28] [R] 的鱼鳞小子是谁吗？那就是我、那就是我！不要问我从哪里来，我的家乡在那阳光灿烂的地方。怎么，你看着我像不像？你怀疑我有**飞檐走壁** [29] 的绝妙身手？好，老子露一手，让你小子开开眼。

敬爱的莫老师，接下来发生的事令人**瞠目结舌** [30]：这个貌很惊人的小侏儒的眼睛里突然精光四射，犹如两道剑芒。我眼睁睁地看到他在那皮转椅上把身体一缩，一道飘忽的黑影，轻盈地飞了起来。皮转椅团团旋转着，啪，到了螺丝杠的尽头。我们的朋友，本文的主人公，已经贴在天花板上了。他的四

*Il rit froidement : Ne t'inquiète pas, il acceptera. Premièrement, ce petit gars aime les femmes ; deuxièmement, il aime les cigarettes et l'alcool ; troisièmement, il manque d'argent, et, quatrièmement, il aime recueillir des histoires de **démons et de fantômes** [23] et des **anecdotes extraordinaires** [24] pour arranger un peu ses romans, il viendra. Je crois bien que personne au monde ne le connaît mieux que moi.*

*Il redescendit en faisant tourner son fauteuil et me dit sur un ton acerbe : Docteur ès alcools, quel genre de docteur es-tu ? Sais-tu seulement ce qu'est l'alcool ? L'alcool est un liquide. Sottises ! L'alcool est le sang du Christ. Sottises ! L'alcool est l'esprit de l'ardeur. Sottises ! L'alcool est la mère des rêves, les rêves sont les filles de l'alcool. Ça se rapproche un peu, dit-il en serrant les dents et en écarquillant les yeux, l'alcool est le lubrifiant de la machine d'État, sans lui, la machine ne peut pas tourner normalement ! Tu comprends ça ? Quand j'ai vu ta figure **toute cabossée** [25], j'ai su que tu n'y comprenais rien. Est-ce que tu comptes écrire ma biographie avec ce fils de pute de Mo Yan ? Bon, je vous aiderai, je collaborerai avec vous. En fait, les champions de la biographie ne vont jamais enquêter sur quoi que ce soit, et s'ils enquêtent, c'est faux à quatre-vingt-dix pour cent. Vous devez **écarter le faux pour ne garder que le vrai** [26] et déceler la vérité à travers le mensonge.*

*Je t'avertis, mon petit gars, et je te prie d'avertir le petit gars Mo Yan : cette année, Yu Yichi a quatre-vingt-cinq ans, il est d'un âge avancé, non ? À l'époque où je roulais ma bosse pour gagner ma vie, je me demande bien où se trouvaient les deux petites bestioles que vous êtes ! Peut-être dans un grain de maïs, dans une feuille de chou, dans un navet en saumure, dans une pousse de concombre, etc. Le petit gars Mo Yan est en train d'écrire Le Pays de l'alcool ? C'est insensé, c'est vraiment **se surestimer** [27]. Combien d'alcool a-t-il ingurgité pour oser écrire Le Pays de l'alcool ? La quantité d'alcool que moi, son maître, j'ai bue est plus grande que toute l'eau qu'il a pu boire ! Savez-vous qui est le petit gars à écailles de poisson qui **parcourt à sa guise** [28] la rue des Ânes les nuits de pleine lune ? Eh bien, c'est moi, moi ! Ne me demandez pas d'où je viens, mon pays natal se trouve là où le soleil brille. Comment, tu trouves que je n'en ai pas l'air ? Tu doutes que j'aie le talent incomparable de **voler sur les toits et de traverser les murs** [29] ? Bon, ton maître va te dévoiler un tour pour t'ouvrir un peu les yeux.*

*Respecté maître Mo Yan, ce qui s'est passé ensuite a quoi **laisser bouche bée** [30] : les yeux de ce nain au visage effrayant ont soudain jeté des éclairs acérés comme des pointes d'épée. Les yeux écarquillés, je l'ai vu rétracter son corps sur ce fauteuil tournant en cuir et s'élever avec légèreté dans les airs comme une ombre noire. Le fauteuil en cuir a tourné jusqu'au bout du pas de vis. Notre ami, le héros de ce récit, était déjà collé au plafond. On aurait dit que sur ses quatre membres*

肢乃至他的全身，仿佛都生着吸盘。他像一只庞大的、令人恶心的壁虎，在天花板上轻松愉快地爬行着。他的嗡嗡的声音从高处传下来：小子，看到了吧？这没有什么了不起的。我的师傅能在天花板上贴一天一夜，而且纹丝不动 [31] [R]。说罢，他从天花板上落下来，轻飘飘的，宛若一片黑色的落叶。

现在，他蹲在椅子上，得意地问我：怎么样？相信我的本事了吧？

他的贴壁绝技惊得我遍体汗津，恍惚如在梦境中，想不到那英雄的骑驴少年竟是这小侏儒。我的心里疙疙瘩瘩的，偶像被打破，满肚皮充满失望的气体。老师，如果你还记得我在《驴街》中对那鱼鳞少年的描写：那皎皎月色、那黑色神奇小驴、那一片的瓦响、那少年口叼柳叶小刀的英姿……您同样会感到失望。

他说：你不相信、也不愿意那鱼鳞少年就是我——我看出来了——但这是客观存在。你要问我这身功夫是从哪里学来的，这我不能告诉你。其实，人只要把自己的性命看得比鸿毛还轻 [32] [C]，就没有学不会的事情。

他点上一支烟，也不真抽。他把烟一圈圈吐出来，然后再吐一根烟的柱把那些烟的圈穿起来。烟柱套着烟圈，在空中久久不散。他的手脚一分钟也不肯停闲，像一只蹲在猴山上的小公猴。他旋转着说：小子，我给你和莫言讲个关于酒的故事，这可不是胡编乱造 [33] ——胡编乱造 [34] [R] 是你们的事。

et même sur son corps tout entier avaient poussé des ventouses. Il ressemblait à un gecko énorme qui rampait joyeusement au plafond. Le bourdonnement qu'il émettait descendait de là-haut : Alors, mon petit gars, tu as vu ? Ça n'a rien d'extraordinaire. Mon maître à moi peut rester totalement immobile [31] collé au plafond un jour et une nuit. Ensuite, il est retombé en douceur, comme une feuille noire.

Accroupi sur sa chaise, il m'a demandé, très content de lui : Tu crois à mes talents maintenant ?

Cette capacité paranormale qui lui permettait de se coller à la paroi m'a tellement effrayé que mon corps s'est couvert de sueur, j'étais aussi ébahi que dans un rêve, jamais je n'aurais cru que le jeune homme qui chevauchait son âne était ce nain. J'étais complètement désemparé, l'idole était brisée, je me sentais rempli de déception. Maître, si vous vous souvenez de ma description de ce garçon à écailles de poisson, telle que je la faisais dans La Rue des Ânes : la lune brillante, le petit âne noir mystérieux, le bruit des pas sur les tuiles, l'attitude fière de cet enfant tenant dans sa bouche un couteau en forme de feuille de saule..., vous ressentirez la même déception.

Il me dit : Tu ne me crois pas et tu ne veux pas croire que ce jeune homme à écailles de poisson, c'est moi, je le vois bien, mais c'est un fait objectif. Si tu me demandes d'où je tiens ces talents, je ne pourrai pas te le dire. En réalité, il suffit que l'homme considère sa vie comme plus légère qu'une plume [32] pour qu'il n'y ait rien qu'il ne puisse accomplir.

Il a allumé une cigarette, mais ce n'était pas pour fumer. Il a craché la fumée en faisant des ronds, puis il a craché une colonne de fumée qui est allée traverser les ronds. La colonne reliant entre eux les ronds est restée longtemps en suspension dans l'air sans se dissiper. Ses mains et ses pieds n'avaient pas une seconde de répit, il était tel un petit singe accroupi sur un rocher. Il m'a dit en tournant : Petit gars, je vais te raconter, ainsi qu'à Mo Yan, une histoire au sujet de l'alcool, ce n'est pas une histoire inventée de toutes pièces [33-34] contrairement aux vôtres.

[21] : Prédicat

[22] : Objet de copule

[23] : Déterm. de nom

[24] : Déterm. de nom

[25] : Déterm. de nom

[26] : Objet de V.

modal

[27] : Objet direct

[28] : Déterm. de nom

[29] : Déterm. de nom

[30] : Prédicat

[31] : Prédicat second

[32] : Compl. verbe

[33] : Objet de copule

[34] : Sujet

Le premier *chengyu* du passage, le n° [21] 望之生畏 «prendre peur à la vue de qqc.», tire sa source (sous la forme 望而畏之) dans le 《左传》 *Zuozhuan*, commentaire complétant le classique 《春秋》 *Annales des Printemps et Automnes*. Sa signification est originellement politique : si, tel le feu ardent, le prince fait preuve de trop de sévérité, le peuple le craindra et souffrira ; mais si, au contraire, il montre trop de douceur, le

peuple le méprisera et le pays pourrait être la proie du chaos ; c'est pourquoi le prince idéal doit équilibrer sévérité et douceur pour régler harmonieusement son État. Dans ce fragment, nous ne percevons toutefois aucune allusion à toute considération éthique. La référence intertextuelle nous paraît dès lors subsidiaire et la traduction « crainte profonde » suffit alors pour rendre le sens visé.

Le phrasème [22] 狗屁不沾边, variante idiosyncrasique de 狗屁不通, est une formulation familière signifiant littéralement « *un pet de chien qui n'a rien à voir avec la question* ». De cela, il ressort aisément que la trivialité de ce terme ne transparait pas dans le français « sornettes ». Ce rehaussement de registre, outre une accréation, produit également une transformation, dans la mesure où la verdeur du langage de Yu Yichi, qui fait partie de sa personnalité, est remplacée par un tour un peu vieilli.

L'expression [23] 妖魔鬼怪 {DÉMON-DIABLE-FANTÔME-MONSTRE} englobe en son sein toutes les créatures horribles peuplant les légendes fantastiques chinoises. Le choix du couple Dutrait de se limiter aux démons et aux fantômes nous semble judicieux pour des raisons rythmiques.

Le n° [24] 奇闻轶事 quant à lui, désigne l'ensemble des récits curieux et histoires apocryphes de grands personnages qui circulent depuis toujours dans l'imaginaire chinois. À ce titre, « anecdotes extraordinaires » résume élégamment ce genre littéraire. Pour ce qui est de la réorganisation syntaxique qui fait passer “妖魔鬼怪、奇闻轶事装点他的小说” « *des histoires avec des fantômes et démons et [des histoires] avec des anecdotes extraordinaires* » à « *des histoires de démons et de fantômes et des anecdotes extraordinaires* », elle n'est d'aucune incidence notable — à vrai dire, cette solution est plus fluide en français, car une *anecdote* s'avère déjà une *histoire*.

La formule [25] 崎岖不平, littéralement « *accidenté et inégal* », s'applique généralement à un chemin de montagne ; y avoir recours pour qualifier la figure de quelqu'un est donc marqué. L'adjectif « cabossé », que l'on emploie régulièrement pour une route et non pour un visage, possède un côté plaisant similaire et ne pose aucun problème. Aucune question n'est soulevée non plus par la traduction littérale « écarter le faux pour ne garder que le vrai » pour le n° [26] 去伪存真.

L'item [27] 天高地厚 {CIEL-HAUTEUR-TERRE-ÉPAISSEUR}, s'il prend naissance dans un poème du *Classique des vers*, connut ses lettres de noblesse dans le traité philosophique de 荀子 Xunzi, confucianiste « rationaliste » du III^e siècle avant notre ère. Pour lui, l'Homme est intrinsèquement mauvais et il revient à l'éducation de le façonner, d'en développer les qualités et de lui transmettre la sagesse nécessaire. Notre *chengyu* constitue l'une des nombreuses images employées par le penseur pour appuyer son

argumentation : “故不登高山，不知天之高也；不臨深溪，不知地之厚也” « Ainsi, qui n’a jamais gravi de hauts sommets ne peut connaître la hauteur du ciel, et qui n’est jamais descendu dans des ravins profonds ne peut connaître l’épaisseur de la terre (《荀子·劝学》 *Xunzi, Quanxue*, notre traduction). Par extension, le quadrisyllabe en est venu à désigner la complexité du monde, et la suite « *ne pas connaître la hauteur du ciel et l’épaisseur de la terre* » exprime la prétention, l’infatuation et l’absence d’humilité. Bien que le français « se surestimer » corresponde à priori à cette interprétation, nous estimons toutefois que la traduction trahit une certaine contraction, en cela que la dimension philosophico-didactique voire cosmogonique du *chengyu* — après tout, l’« art » de déguster de l’alcool est comparé aux mystères de l’Univers ! — n’y transparait pas.

Les deux occurrences qui suivent sont des emprunts au vocabulaire des romans *wuxia* de cape et d’épée. La n° [28] 纵驴驰骋 {DÉBRIDER-ÂNE-GALOPER-GALOPER}, dérivée ludiquement de 纵横驰骋 {VERTICAL-HORIZONTAL-GALOPER-GALOPER} (avec l’introduction de 驴 âne et un jeu sur le double sens de 纵), figure la manière dont les valeureux héros dévalent le pays sans rencontrer aucun obstacle. À cet égard, « parcourir à sa guise » pourrait adéquatement traduire cette expression s’il ne manquait pas l’idée de « bride abattue » et la mention de l’âne ; nous penchons donc pour un diagnostic de réduction.

S’agissant du n° [29] 飞檐走壁 {VOLER-AUVENT-MARCHER-MURAILLE}, la version française quasi littérale « voler sur les toits et traverser les murs » s’avère tout à fait pertinente pour figurer les pouvoirs exceptionnels d’un redresseur de torts comme se le prétend Yu Yichi. (En fait, « traverser les murs » accentue même les prodigieuses capacités que s’attribue le nain, mais cela ne fait que conforter sa hâblerie et rattacher plus efficacement le personnage aux romans *wuxia*.)

La séquence [30] 瞠目结舌 {SCRUTER-ŒIL-NOUER-LANGUE} figure de façon vivante une émotion forte comme la stupeur ou l’ébahissement, sentiment parfaitement véhiculé par le syntagme idiomatique « laisser bouche bée », où l’image, bien que différente de l’originale, reste centrée sur les réactions corporelles.

La position focale de l’item [31] 纹丝不动 « *ne pas bouger d’un fil* », isolé par une virgule en fin de phrase, disparaît en raison d’une redistribution syntaxique ; le non-insistance sur « rester totalement immobile » occasionne une réduction stylistique.

Le phrasème [32] 比红毛还轻 retranscrit, en chinois contemporain, le *chengyu* classique 轻于鸿毛 « *plus léger qu’une plume d’oie* ». Son origine remonte à l’une des lettres que le grand historien de l’Antiquité 司马迁 Sima Qian adressa à son ami 任安

Ren An pour extérioriser la souffrance physique et surtout morale qui le frappa après avoir subi une castration en guise de châtement impérial : “人固有一死，或重於泰山，或輕於鴻毛，用之所趨異也” « Bien que la mort tombe pareillement sur tous les hommes, elle peut être plus lourde que le mont Tai ou plus légère qu'une plume. » (《报任安书》 *Réponse à la lettre de Ren An*). Mao Zedong a repris plus tard cette phrase dans son discours 《为人民服务》 *Servir le peuple* de 1944⁹⁹ pour valoriser les martyres morts pour la révolution (dont le décès serait plus lourd que mont Tai) et dénigrer ceux qui vouent leur vie aux classes exploitantes (dont le décès aurait aussi peu d'importance qu'une plume d'oie). À notre avis, c'est plutôt cette référence intertextuelle dont il faut tenir compte dans cet extrait du *Pays de l'alcool*, non seulement parce que la formulation retenue par Mo Yan est identique à celle du Grand Timonier, mais aussi car celui qui prononce ces paroles, à savoir Yu Yichi, aime se présenter comme un modèle de réussite du communisme chinois. Cette charge assurément ironique contenue dans le phrasème [32] fait défaut dans la version française, qui a tablé sur un mot-à-mot ; cette absence a pour conséquence une contraction des chemins interprétatifs potentiels.

Déjà rencontré chez Gao Xingjian à des fins d'autodérision et pour prévenir les critiques, la formule [33/34] 胡编乱造 {INCONSIDÉRÉMENT-COMPOSER-DÉSORDONNÉ-CONSTRUIRE} trouve une réexpression acceptable dans le français « une histoire inventée de toutes pièces » ; néanmoins, la suppression du redoublement en diminue l'intensité, aboutissant à une réduction.

<p>他说： 从前，咱这驴街上有一家酒店，雇了一个又干又瘦、年约十二岁左右的小伙计。这小伙计细长的脖子上挑着一颗大头，两只大眼睛黑洞洞的，一眼看不见底。小伙计很勤快，打水、扫地、抹桌子，样样都干，干得挺好，掌柜的很满意。可紧接着怪事儿就来了：自打这小伙计进店之后，酒缸里的酒就卖不出个数来了。几个大伙计和掌柜的都挺纳闷。有一天，店里拉来十几篓酒，把几口大缸都灌得满满的。夜里，掌柜的埋伏在酒缸旁看动静。前半夜过去了，一切正常。到了后半夜，掌柜的又疲又倦，正要去睡的时候，听到了一阵细微</p>	<p><i>Il m'a dit :</i> <i>Autrefois, dans la rue des Ânes se trouvait une auberge qui avait embauché un serveur d'une douzaine d'années, il était sec et maigre. Sur son cou fin et allongé était vissée une grosse tête avec deux grands yeux tout noirs dont on ne voyait pas le fond. Le petit serveur était travailleur, il assumait toutes les tâches : puiser l'eau, balayer, essuyer les tables. Et il le faisait très bien. Le patron en était très satisfait. Mais un fait étrange survint bientôt : depuis que ce petit serveur avait été embauché, on n'avait jamais assez d'alcool à vendre. Les autres serveurs et le patron étaient très intrigués. Un jour, on apporta à l'auberge des dizaines de paniers d'alcool dont on remplit des jarres à ras bord. Pendant la nuit, le patron se cacha à côté des jarres pour observer. La première moitié de la nuit se déroula sans qu'il se passât rien d'anormal. Le patron épuisé s'apprêtait à aller se coucher lorsqu'il entendit un petit bruit, comme si un chat passait par là. Dressant l'oreille,</i></p>
--	--

⁹⁹ La traduction que nous proposons de la citation de Sima Qian provient d'ailleurs de la version française officielle de ce discours de Mao, disponible sur le site de Chine Information http://www.chine-informations.com/guide/servir-le-peuple_4494.html.

的声响，好像一只猫儿在走路。掌柜的竖起耳朵，打起精神，准备看个究竟。一个黑影子过来了。掌柜的在暗夜里呆久了，眼睛习惯了，所以，看到了那黑影子是店里的小伙计。他那两只眼睛绿油油的，像猫眼一样。那小伙计揭开酒缸的盖子，兴奋地呼呼喘气，随即把嘴扎到缸里，滋滋地吸起来。缸里明晃晃的酒眼见着落下去。掌柜的暗暗吃惊，沉住气，不惊动他。小伙计把几只大缸里的酒都喝了一遍，**蹑手蹑脚** [35] [T]地走了。掌柜的心里明白，**一声没吭** [36]，回去歇了。第二天清晨，掌柜的看到，那几口大缸里都下去了一尺酒。如此海量，世所罕见。掌柜的是个**饱学之士** [37]，知道这个小伙计腹中有一宝物，名曰“酒娥”。如能搞一只来放在酒缸里，这缸里的酒永远干不了，而且酒的质量也将大大提高。掌柜的让人把小伙计捆起来，放在酒缸边，饭不给他吃，水不给他喝，只是让人不停地搅动酒缸里的酒，搅得酒香四溢，馋得小伙计哀哭嚎叫，遍地打滚。就这样一直熬了七天。掌柜的让人松了他的绑。他扑到酒缸边，低头张嘴就想痛饮，只听得“扑通”一声，一只红脊背、黄肚皮、小蛤蟆形状的东西掉到酒缸里去了。

你知道那小伙计是谁吗？余一尺阴沉地问。我看着他满脸的痛苦表情，迟疑地问：那小伙计，是你？

他妈的，不是我是谁？就是我！要不是掌柜的把我腹中的宝贝偷走，我这辈子很有可能成酒仙。

你现在也不错。我安慰他，你有钱、有势，该吃的吃了，该喝的喝了，该玩的也玩了，神仙也没有你逍遥。

屁！他把我的宝贝偷走后，我的酒量从此就完了蛋，要不，哪里轮得上金刚钻这小子**横行霸道** [38]。

金副部长肚里大概也有只酒娥，我说，他也是千杯不醉的主儿。

屁，他哪有酒娥？他肚子里有一堆酒蛔虫。酒娥在腹，可成酒仙；酒蛔虫在腹，顶多是个酒鬼。

你再把那酒娥吞到腹中不就行了？

*il reprit ses esprits, s'attendant à connaître le fin mot de l'histoire. Une ombre passa. Comme il avait attendu longtemps, ses yeux s'étaient habitués à l'obscurité et il reconnut le jeune serveur. Ses yeux vert sombre ressemblaient à ceux d'un chat. Le jeune serveur ôta le couvercle des jarres, respira fort sous le coup de l'excitation et plongea sa bouche dans l'alcool qu'il but goulûment. Le niveau de liquide diminuait à vue d'œil. Le patron était stupéfait et retenait son souffle de peur de l'effrayer. Le jeune serveur but ainsi dans plusieurs jarres et repartit **en titubant** [35]. Le patron comprit alors ce qui se passait, mais **ne dit mot** [36] et alla se coucher. Le lendemain matin, il remarqua que dans chaque jarre le niveau avait diminué d'un pied. Une telle capacité à boire, c'était du jamais vu. Le patron était **cultivé** [37], il conclut que le jeune serveur avait dans le ventre un trésor appelé le « papillon d'alcool ». S'il réussissait à en obtenir un pour le mettre dans une jarre, elle ne se tarirait jamais, et la qualité de l'alcool en serait grandement améliorée. Le patron fit attacher le jeune serveur près d'une jarre, le priva de nourriture et d'eau, tout en remuant sans cesse l'alcool qui exhalait son parfum alentour, faisant hurler d'envie le jeune garçon qui se roulait par terre. Il le tortura ainsi sept jours durant. Puis il desserra ses liens. Le jeune serveur se précipita vers la jarre pour boire, bouche grande ouverte et tête baissée. À cet instant, on entendit un « plouf », une chose au dos rouge et au ventre jaune de la forme d'un crapaud était tombée dans la jarre.*

Sais-tu qui était ce jeune serveur ? m'a demandé d'un air sombre Yu Yichi. Devant la souffrance qui marquait son visage, j'ai dit en hésitant : Cet enfant, c'était vous ?

Merde alors, qui veux-tu que ce soit d'autre ? Bien sûr que oui ! Si ce patron ne m'avait pas volé le trésor qu'abritait mon ventre, je serais sûrement devenu un génie de l'alcool.

Vous n'êtes pas mal non plus à présent, dis-je pour le consoler. Vous êtes riche, vous avez du pouvoir, vous mangez ce que vous voulez, buvez ce que vous voulez, vous vous amusez comme vous le voulez, même les immortels ne sont pas aussi libres que vous.

*Tu parles ! Après le vol de mon trésor, ma capacité d'absorption était foutue, sinon, comment Jin Gangzuan aurait-il pu **faire régner sa loi** [38] ?*

Sans doute y a-t-il aussi dans le ventre du directeur adjoint Jin un « papillon d'alcool », dis-je, il est aussi champion pour boire mille verres sans être ivre.

Tu parles ! Où as-tu vu qu'il avait un « papillon d'alcool » ? C'est un tas de lombrics qu'il a dans le ventre. Quand on a un papillon d'alcool dans le ventre, on peut devenir un immortel ; mais quand on a un lombric, on peut tout au plus devenir un ivrogne.

Et si vous ravaliez dans votre ventre ce papillon, ça irait, non ?

Ce que tu ne sais pas, c'est que, hélas, ce papillon dans mon ventre était terriblement assoiffé

<p>你不知道，嗨，那酒蛾在我腹中渴急了，一入酒缸，竟给活活呛死了。说着，他的眼圈儿都红了。</p> <p>一尺大哥，你告诉我那人是谁，我去把他的酒店给砸了吧！</p> <p>余一尺哈哈大笑起来，他笑罢道：懵懵小子，你还真信了？这都是我编来骗你的。世界上哪里有什么“酒蛾”呢？这是我在酒店当伙计时，听掌柜的讲过的故事。开酒店的人，都盼着酒缸里的酒永不枯竭，这是梦想。我在酒店里当了几年小伙计，因为个子太矮，干不了重活，掌柜的嫌我饭量大，还嫌我眼珠子太黑，就把我给撵了出来。后来我就四处流浪，有时讨口吃，有时帮人干点小活挣口吃。</p> <p>你吃过了苦中苦，今日才变成人上人。</p> <p>屁屁屁……他喷出了一串“屁”之后，恶狠狠地说：你这些话都是套话，胡弄老百姓可以，胡弄我不行。世界上吃苦受罪的人成千上万 [39]，但最终能成为人上人者犹如凤毛麟角 [40]。这要靠运气，看骨头，生着一身叫花子的骨头，只能做一辈子叫花子。算了，不跟你说这些，对你说这些犹如对牛弹琴 [41] [A]，你学问太小，理解不了。你除了懂一点酿酒的皮毛知识外，别的什么都不懂。就像莫言一样，除了懂得一点小说的皮毛什么都不懂。你们师徒二人，是一对狗屁不通 [42] 的混账王八羔子。我请你们两个为我作传，看重的是你们俩都有一肚子乌七八糟 [43] [A] 的坏念头。小子，洗耳恭听 [44]，老祖宗再给你讲个故事。</p>	<p><i>et, dès qu'il est tombé dans la jarre, il s'est étouffé et il est mort. Comme il parlait, le bord de ses yeux rougit.</i></p> <p><i>Frère Yichi, dites-moi qui est cet homme, je vais aller détruire son auberge.</i></p> <p><i>Yu Yichi éclata d'un grand rire, avant d'ajouter : Pauvre ignorant, tu y crois vraiment ? J'ai tout inventé pour te tromper. Où as-tu vu qu'il existe au monde un « papillon d'alcool » ? C'est lorsque j'étais serveur dans cette auberge que j'ai entendu le patron raconter cette histoire. Les hommes qui tiennent les auberges ont tous l'espoir que l'alcool de leurs jarres ne tarisse jamais, c'est un rêve. J'ai été serveur plusieurs années dans cette auberge, mais comme ma taille était trop petite, je ne pouvais pas faire des travaux durs et le patron se plaignait de ce que je mangeais trop et aussi de ce que les prunelles de mes yeux étaient trop noires. Il a fini par me fichier dehors. Par la suite, j'ai erré un peu partout, mendiant par-ci, gagnant d'autres fois ma vie par-là en faisant des petits travaux.</i></p> <p><i>Comme vous avez bu le calice jusqu'à la lie, vous êtes devenu un homme hors du commun.</i></p> <p><i>Tu parles... tu parles, éructa-t-il, avant d'ajouter sur un ton plein de hargne : C'est du blabla ce que tu dis là. Tu peux sortir ton baratin aux autres, mais pas à moi. Des dizaines de milliers [39] d'hommes de par le monde ont enduré les pires souffrances, mais les hommes hors du commun sont aussi rares que les merles blancs [40]. Tout dépend de la chance, du caractère, si l'on a toute sa vie l'esprit à mendier, on ne fera que ça. Bon, ça va, j'arrête, te raconter ça, c'est comme de jouer du luth devant un buffle [41], tu n'es pas assez cultivé, tu ne peux pas comprendre. À part quelques connaissances superficielles sur la distillation de l'alcool, tu ne comprends rien à rien. C'est comme Mo Yan, à part quelques connaissances superficielles sur le roman, il ne comprend rien. Vous deux, le maître et le disciple, vous formez une paire de belles canailles enfoirées [42], vous êtes cul et chemise. Si je vous ai demandé à tous les deux d'écrire ma biographie, c'est parce que vous avez la tête remplie de mauvaises idées toutes plus obscènes les unes que les autres [43]. Petit gars, ouvre tout grand tes oreilles [44], ton aïeul va te raconter une autre histoire.</i></p>
<p>[35] : Compl. phrase [36] : Prédicat second [37] : Objet de copule [38] : Prédicat [39] : Prédicat</p>	<p>[40] : Objet de copule [41] : Objet de copule [42] : Déterm. de nom [43] : Déterm. de nom [44] : Compl. énonciation</p>

En choisissant de traduire le phrasème [35] 蹩手蹩脚 « à pas de loup, sur la pointe des pieds » par « en titubant », le couple Dutrait se livre à un glissement qui modifie quelque peu l'interprétation du destin de Yu Yichi, étant donné que ledit nain vient de vider plusieurs jarres d'alcool ! Mettant en doute — certes temporairement — la

capacité du petit commis d'échapper à l'ivresse et à l'incoordination motrice qui en résulte, ce changement est de l'ordre de la transformation.

Si le courant *chengyu* [36] 一声没吭 {UN-SON-NON-PIPER} et sa traduction « ne pas dire un mot » n'appellent aucune analyse particulière, l'adjectif « cultivé » nous paraît légèrement plus faible que le n° [37] 饱学之士 {REPU-SCIENCE-Ø-LETTRÉ} ; la différence est malgré tout minime et ne porte pas atteinte à l'économie générale du texte.

Commentaire tranché de Yu Yichi sur le directeur adjoint de la mine de Jiuguo Jin Gangzuan (et critique acerbe et détournée de Mo Yan sur les fonctionnaires corrompus), l'expression [38] 横行霸道 {BRUTAL-CONDUITE-TYRAN-VOIE}, provenant du *Rêve dans le pavillon rouge*, dénonce son omnipotence et son despotisme insolent ; l'équivalent français « faire régner sa loi », en mettant l'accent sur le côté mafieux du personnage, s'inscrit dans la même direction que le texte chinois.

Disposés dans leur proposition selon un parallélisme syntaxique (“世界上吃苦受罪的人成千上万，但最终能成为人上人者犹如凤毛麟角” , littéralement : « *De par le monde, les hommes qui ont enduré les pires souffrances se comptent par dizaines de milliers, mais les hommes hors du commun sont aussi rares que les plumes de phénix et les cornes de licorne* »), les séquences [39] 成千上万 et [40] 凤毛麟角 sont en quelque sorte antinomiques, puisqu'elles permettent d'opposer la masse du peuple en souffrance aux rares élus à avoir pu s'ériger en êtres exceptionnels. Au parallélisme, le français préfère le chiasme : « des dizaines de milliers » et « aussi rares que les merles blancs » sont respectivement situés en tête et en fin de proposition. L'effet de contraste nous semble analogue. Contrairement au n° [39], pour lequel les Dutrait ont opté pour un calque « des dizaines de milliers », la traduction du n° [40] « plume de phénix et corne de licorne » abandonne la mythologie pour se tourner vers les « merles blancs ». Si la préciosité des objets rares invoqués par le chinois est passée sous silence, nous estimons que le français conserve l'essentiel dans l'idiomaticité.

Nouvelle incursion dans les légendes chinoises, le phrasème [41] 对牛弹琴 {ADRESSER-VACHE-JOUER-LUTH} résume l'infortune du musicien 公明仪 Gong Mingyi, qui aurait essayé, en vain, de faire apprécier sa maîtrise du luth à des vaches qui ne lui auraient répondu qu'en baissant la tête pour brouter de l'herbe. Aujourd'hui, le *chengyu* s'emploie, à l'instar de l'expression française « jeter des perles aux pourceaux », pour ceux qui racontent une histoire ou développent une argumentation sans se soucier de savoir si l'auditoire saisit leur raisonnement. S'il ne nuit pas à la compréhension (à vrai dire, Yu Yichi explicite de lui-même immédiatement après son propos), le calque fidèle

retenu par les traducteurs, qui offre aux lecteurs une expression pittoresque qui leur est inconnue, génère une accréation stylistique.

Déjà apparu, sous une forme modifiée, au n° [22], la formule [42] 狗屁不通 est ici réduite à une sorte d'adjectif insultant, ce à quoi correspond « enfoiré ».

S'agissant du n° [43] 乌七八糟 {NOIR-SEPT-HUIT-ABIMÉ}, il qualifie plus communément un endroit sale et désordonné, mais peut aussi dénoter l'obscénité, l'impudeur ou la vulgarité. Le cotexte nous fait pencher vers la seconde acception, solution également retenue dans la traduction. L'emploi d'une structure superlative « toutes plus obscènes les unes que les autres » nous amène cependant à percevoir un phénomène d'accréation.

Quant à l'expression [44] 洗耳恭听 {LAVÉ-OREILLE-OFFRIR-ÉCOUTER}, il s'agit d'une formule polie à laquelle on recourt souvent pour manifester sa disposition à écouter attentivement le discours de son interlocuteur (équivalent chinois de « Je suis tout ouïe »). Employé dans ce cas par Yu Yichi pour inviter ses auditeurs à s'abreuver de ses paroles, le tour prend une allure ironique, qui ressort bien dans le français « ouvre tout grand tes oreilles ».

<p>他说： 从前，有一个饱读诗书的小男孩，在街头上，观看两个杂技艺人的演出。那杂技艺人中，有一位奇俊的大闺女，年纪在二十岁左右。另一位是个又聋又哑的老头儿，看情形是那闺女的爹爹。所有的节目都是那闺女一人来表演，聋哑老头呆呆地蹲在一旁，看着道具行头什么的。其实看不看都无所谓，老头纯属多余。但没有了老头整个杂耍班子立刻就不完整了，所以，老头是必不可少 [45] 的，他是那美貌女郎的陪衬人。</p> <p>她先玩了一些诸如变鸡蛋、变鸽子、大搬运、小搬运之类的把戏儿。看客渐渐多了，围成了一个密不透风 [46] 的圆圈。她抖抖精神，说：各位看官，奴家的衣食父母，下面表演种桃。种桃之前，让我们共同学习语录：我们的文学艺术，是为工农兵服务的。她从地上捡起一个桃核，埋在浮土中，喷上一口水，说：出！果然就有鲜红的桃树芽儿从浮土中钻出</p>	<p><i>Et il me dit :</i> <i>Il était une fois un petit garçon qui était repu de livres de poésie. Il assistait dans la rue au numéro de deux artistes de cirque. L'une était une grande jeune fille étonnamment belle, âgée d'une vingtaine d'années. L'autre, un vieillard sourd et muet qui semblait être le père de la jeune fille. Tous les numéros étaient exécutés par la jeune fille tandis que le vieillard restait accroupi dans un coin, surveillant costumes et accessoires. En fait, qu'il surveille ou non était sans importance, il avait l'air d'être de trop. Pourtant, s'il n'avait pas été là, la troupe n'aurait pas été au complet, voilà pourquoi le vieillard était indispensable [45], il était le faire-valoir de la belle jeune fille.</i></p> <p><i>Elle exécuta d'abord quelques numéros comme l'œuf qui se change en poule, le pigeon qui se métamorphose, le grand transport et le petit transport. Le nombre de spectateurs grandit, ils formaient un cercle compact [46]. Elle dit en s'animant : Chers spectateurs, parents nourriciers de votre humble servante, je vais vous exécuter la plantation des pêches. Avant de commencer ce numéro, étudions ensemble une citation du président Mao : Notre art et notre littérature sont au service du peuple. Elle ramassa sur le sol un noyau de pêche qu'elle enfonça dans la terre, cracha dessus en disant : Sors ! Et effectivement une pousse de pêcher rose jaillit, grandissant à vue d'œil, et se transforma en un instant en un arbre. Ensuite, celui-ci fleurit et des fruits apparurent. Les pêches mûrirent, elles étaient vert pâle avec leur</i></p>
---	---

来，眼见着长，一会儿就成了树。接着就开花、结果。桃子熟了，一个个青白色，吮着红红的嘴儿。女郎摘了桃，分给众人吃，无人敢吃。唯有那小男孩接过桃子，大口小口地吃了。问味道如何，他说好极了。女郎再次邀请众人吃桃，众人大眼瞪着小眼，还是不敢吃。女郎叹一口气，一挥手，桃树和桃子都没有了，只有一地浮土。

玩艺耍玩，女郎和老头收拾摊子要走，小男孩恋恋不舍 [47] [A] 地看着她。她会意地笑了笑，唇红齿白 [48]，面若桃花，端的是勾魂摄魄 [49] [C] [D]。她说：小兄弟，只有你敢吃我的桃子，可见咱俩缘分不浅呐。这样吧，我给你留个地址，什么时候想我了，就按着这个地址去找我。

女郎摸出一支圆珠笔，找了一方白纸，刷刷刷，写了几行字，递给小男孩。小男孩如获珍宝，把那张纸收藏了。女郎和老头子起行了，小男孩痴痴迷迷地跟着走。不知送出几多里路，女郎驻足道：兄弟，回去吧，咱们后会有期 [50]。男孩憋了两眼泪，哗哗地流出来。女郎掏出一块红绸手帕，给男孩擦干泪。突然她说：小兄弟，你爹娘找你来了！

小男孩一回头，果然看到爹娘跌跌撞撞地追上来，且挥手张嘴，似乎在呼唤，小男孩什么声音也听不到。一回头，那女郎与聋老头已经无影无踪 [51]。再回头，爹娘也无影无踪 [52] [R]。他扑倒在地，呜呜地哭起来，哭了半天，累了，便坐在地上发呆。发够了呆，又仰面朝天 [53] 躺在地上，看着头上的海蓝色天空，和一片片懒洋洋的白云。

回到家里后，这男孩便得了相思病，不吃饭，不说话，每天只喝一杯水，慢慢瘦脱了形，只剩下一张黄皮包着一副骨头架子。他睁着眼看不到东西，一闭眼就感到那美貌女郎站在

petite bouche toute rouge qui semblait faire la moue. La jeune fille cueillit les pêches et les tendit à l'assistance, mais personne n'osa en manger. Seul le petit garçon en prit une qu'il dévora à pleines dents. On lui demanda si elle était bonne et il affirma qu'elle était délicieuse. La jeune fille invita de nouveau la foule à goûter les pêches, mais tous refusèrent. La jeune fille soupira, agita la main, et le pêcher et les fruits disparurent d'un coup, laissant place à une étendue de poussière.

Quand elle eut fini son tour, la jeune fille et le vieil homme rangèrent leurs affaires et ils s'apprêtèrent à partir, mais le petit garçon les observait, désolé de les voir s'en aller [47]. Elle sourit d'un air entendu et, d'une manière parfaitement troublante [49], avec son visage de pêche découvrant dents blanches et lèvres rouges [48], elle lui dit : Petit frère, tu es le seul à avoir osé manger ma pêche, cela signifie que le destin nous avait prédestinés l'un à l'autre. Je te laisse mon adresse et, si tu penses à moi, tu n'as qu'à venir me voir.

La jeune fille prit un stylo à bille, un morceau de papier et traça quelques lignes qu'elle tendit au jeune garçon. Il rangea le papier comme un trésor. Quand la jeune fille et le vieil homme se mirent en route, le jeune garçon les suivit machinalement. Au bout de quelques lis, la jeune fille s'arrêta : Rentre, mon petit, nous nous reverrons un jour [50]. Le garçon laissa couler abondamment les larmes qu'il retenait. La jeune fille sortit un mouchoir rouge brodé et les essuya. Elle dit soudain : Petit, tes parents viennent te chercher !

L'enfant tourna la tête. Effectivement, ses parents arrivaient en clopinant. Ils agitaient la main et avaient la bouche ouverte comme s'ils criaient, mais l'enfant n'entendait aucun son. Quand il se retourna, la jeune fille et le vieil homme sourd avaient disparu [51]. Il tourna alors une nouvelle fois la tête, mais ses parents aussi avaient disparu [52]. Il se jeta à terre en sanglotant. Il pleura longtemps, puis, quand il fut fatigué, s'assit hébété. Quand il en eut assez, il s'allongea sur le sol, le visage tourné vers le ciel [53], contemplant l'azur bleu comme la mer et les nuages qui s'étiraient paresseusement.

Une fois rentré chez lui, gagné par le mal d'amour, il ne mangea plus, ne parla plus, se contentant seulement de boire un verre d'eau par jour. Il maigrit, ne gardant que sa peau jaunie sur sa carcasse. Lorsqu'il avait les yeux grands ouverts, il n'y voyait plus rien, mais dès qu'il les fermait, il sentait la présence de la belle jeune fille à ses côtés, sa bouche dégageant un parfum musqué, qui lui faisait les yeux doux [54]. Il s'écriait : Belle jeune fille, vous me tuez ! Il tendait les bras en avant en écarquillant les yeux, mais ne rencontrait que le vide. Manifestement, le garçon n'était plus bon à rien. Ses parents, morts d'inquiétude, firent venir son oncle maternel pour qu'il trouve un moyen de le guérir. Celui-ci était un homme cultivé [55] au regard perçant, très sûr de lui [56], clairvoyant et prévoyant [57]. Un

自己身边，口吐香麝、**眉目传情** [54]，他高叫着：好姐姐，想死我了！运动身体扑上去，睁眼却是虚空。男孩眼见着就不中用了。爹娘十分着急，把舅舅请来想办法。舅舅是个**饱学之士** [55]，目光锐利，**胸有成府** [56] [T]，**远见卓识** [57]，处事果断。一看男孩模样，就知道他得病的根由。舅舅叹一口气，说：姐姐，姐夫，外甥这病，药石不能奏效，这样拖下去，白白送了一条性命，倒不如“死马当成活马医”，索性放他出去，找到了，也许成就一段良缘，找不到，也让他死了这份心。爹娘流了一些眼泪，**万般无奈** [58]，只好依从了舅舅的建议。

三个人一起来到男孩床前。舅舅说：“孩子，我跟你爹娘说妥了，让你去找那个女人。”

男孩从床上一跃而起，对着舅舅叩起头来。也许是因为激动，那张黄蜡蜡的脸皮上，竟然浮起了一片红润。

爹娘说：“孩子，你人小心大，我们低估了你。现在，我们接受你舅舅的建议，放你去找那个魅人的女妖精，让家中的老仆王宝陪着你，找到更好，找不到就早早地回转，省了爹娘**牵肠挂肚** [59]。爹和娘在家给你寻个大户人家的俊俏闺女，这个世界上，两条腿的蛤蟆难找，两条腿的女人遍地都是，你不要非在一棵树上吊死不可。”

男孩坚决反对爹娘的建议，说**九天仙女** [60]也不要，只要那位会耍魔术的姑娘。

男孩的爹根据自己的亲身经验开导儿子：儿呀，你是被那女妖精迷了心窍。其实，包子有肉不在褶上，女人好坏不在脸上，什么俊，什么丑，一闭眼都一样。

男孩自然是**执迷不悟** [61]，这一个情字好生了得！爹娘如何拉得转？无奈何，只得喂饱了毛驴，备了够吃半月的口粮，千叮咛万嘱咐了老仆王

homme qui savait régler les problèmes. Dès qu'il vit l'état dans lequel était l'enfant, il comprit l'origine de la maladie. Il poussa un soupir : Grande sœur, beau-frère, la maladie de mon neveu, aucun médicament ne pourra la soigner ; si les choses continuent ainsi, il perdra la vie, il faut le guérir à tout prix, laissons-le carrément partir, s'il arrive à trouver ce qu'il cherche, son état s'améliorera, sinon, peut-être renoncera-t-il à son idée. Après avoir versé quelques larmes, les parents **n'eurent d'autre solution** [58] que de suivre le conseil de l'oncle.

Tous les trois se rendirent au chevet du garçon. L'oncle lui dit : Tes parents et moi avons décidé de te laisser partir à la recherche de cette jeune fille.

Le garçon sauta du lit et se prosterna devant son oncle. Sans doute à cause de l'excitation qui l'animait, un peu de rose revint sur son visage d'un jaune cireux.

Mon enfant, dirent les parents, tu es jeune, mais ton cœur est grand, nous t'avons sous-estimé. Nous suivrons le conseil de ton oncle et te laisserons aller voir cette ensorceleuse, mais nous demanderons à notre vieux serviteur Wang Bao de t'accompagner. Si tu la trouves, tant mieux, sinon, rentre vite pour nous éviter de **nous faire du mauvais sang** [59]. Ton père et ta mère ont trouvé pour toi une belle femme de bonne famille, s'il est difficile de trouver dans ce monde un crapaud à deux pattes, en revanche, des femmes à deux jambes, il y en a partout, surtout ne va pas te pendre de désespoir à un arbre !

Le garçon se montra résolument opposé à la proposition de ses parents. Il dit que même **une immortelle des neuf cieux** [60] il ne voudrait pas, il désirait seulement la jeune fille qui faisait des tours de magie.

Le père du garçon tenta de faire entendre raison à son fils en se basant sur sa propre expérience : Mon fils, tu as été envoûté par cette femme démoniaque. De même que ce n'est pas de l'extérieur qu'on voit si un ravioli est farci de viande, la qualité d'une femme ne se lit pas sur son visage. La beauté et la laideur, tout cela disparaît dès qu'on ferme les yeux.

Evidemment, le garçon **s'entêta** [61]. Son amour était tellement fort ! Comment ses parents auraient-ils pu l'en détourner ? Bon gré mal gré, ils préparèrent un âne, le chargèrent de provisions pour deux semaines, firent maintes et maintes recommandations au vieux serviteur Wang Bao, puis, pleurant toutes les larmes de leur corps, retenant l'âne, retardant l'instant fatidique par tous les moyens, ils accompagnèrent leur enfant jusqu'à la sortie du village.

Juché sur sa monture, le garçon se balançait au rythme de la route, **sa tête lui tournait** [62] quand il pensait que bientôt il pourrait revoir la jeune fille, il **ne se sentait plus de joie** [63] et **remuait bras et jambes** [64] sur le dos de l'animal. Sur son passage, les gens disaient : Cet enfant est devenu stupide.

Au bout de quelques jours, il eut épuisé ses

宝，然后，哭哭啼啼，牵牵扯扯，磨磨蹭蹭，送男孩出村，上路。

男孩骑在驴上，晃晃悠悠，如同腾云驾雾 [62] [R, C]，心想不久即可与女郎相见，竟然得意忘形 [63]，在驴背上手舞足蹈 [64] 起来，旁人看在眼里，只道是这孩子痴了。

走了不知多少天，所带干粮早已吃光，身上盘缠业已花尽，那西风山杏花洞无人知道在何方。老仆劝回，他哪里肯听？执意西行。王宝偷偷开溜，讨着饭回了家乡。毛驴也死了。男孩独自一人前行，日暮途穷 [65] [T]，坐在一块大石上啼哭，但思念女郎之心无一丝一毫 [66] 减弱。忽听一声巨响、石落地陷，男孩随之下落，睁眼一看，已在那女郎的温柔怀抱之中。他幸福地昏了过去……这个男孩就是我！余一尺狡猾地笑着说，我在杂耍班子里待过，我练过吞剑、走索、吐火……杂耍艺人的生活讲究很多，神奇而浪漫，为我作传，此节应用浓笔重彩涂抹。

莫老师，这余一尺是个想象力丰富的怪杰，他适才讲述的故事，我总感到耳熟，似乎在《聊斋》、《搜神》之类书籍中见过。不久前翻阅《酒国奇事录》，发现了如下的文字，抄录，供您参考： [...]

provisions et son pécule, mais personne n'était en mesure de lui dire où se trouvait la grotte des Fleurs d'Amandier de la montagne du Vent d'Ouest. Le serviteur l'exhortait à rentrer, mais comment aurait-il pu accepter de lui obéir? Il continua vers l'ouest. Wang Bao s'enfuit et rentra dans son pays natal en mendiant sa nourriture. L'âne mourut. Le garçon poursuivit son chemin tout seul, puis, épuisé [65], il s'assit sur un gros rocher en sanglotant, mais ses sentiments pour la jeune fille ne faiblissaient pas le moins du monde [66]. Il entendit soudain un grand bruit, les roches s'écroulèrent et la terre se fendit en l'entraînant, et quand il rouvrit les yeux, il se trouvait dans les tendres bras de la jeune fille. Il s'évanouit de bonheur...

Ce garçon, c'était moi! dit Yu Yichi en riant d'un air sournois. Je suis resté dans cette troupe d'acrobates où j'ai appris à avaler les sabres, à marcher sur une corde, à cracher le feu... La vie de ces artistes était très exigeante, merveilleuse et romantique. Dans ma biographie, il faudra insister fortement sur ces détails en utilisant un style puissant et coloré.

Maître Mo, ce Yu Yichi est un personnage remarquable à l'imagination fertile, l'histoire qu'il venait de me raconter, j'avais l'impression de la connaître, comme si je l'avais lue dans des livres comme les Chroniques de l'étrange ou le recueil À la recherche des esprits. Il y a peu de temps, j'ai parcouru les Notes sur les faits étranges de Jiuguo et j'y ai découvert le texte suivant que j'ai recopié pour vous : [...]

[45] : Prédicat focalisé
[46] : Déterm. du nom
[47] : Compl. phrase
[48] : Prédicat second
[49] : Objet de copule
[50] : Prédicat

[51] : Prédicat
[52] : Prédicat
[53] : Compl. phrase
[54] : Prédicat second
[55] : Objet de copule
[56] : Prédicat second

[57] : Prédicat second
[58] : Prédicat second
[59] : Prédicat
[60] : Objet thématique
[61] : Prédicat focalisé

[62] : Objet de copule
[63] : Prédicat second
[64] : Compl. phrase
[65] : Prédicat second
[66] : Objet direct

Contrairement aux *chengyu* [45] 必不可少 {DEVOIR-NON-POUVOIR-MANQUER} et [46] 密不透风 {DENSE-NON-TRAVERSER-VENT}, rendus respectivement par « indispensable » et « compact », la traduction du n° [47] 恋恋不舍 {APPRÉCIER-APPRÉCIER-NON-QUITTER} appelle davantage de commentaires, en ce sens que la version française « désolé de les voir s'en aller », à la différence du chinois, est placée en position focale, épithète détachée en queue de phrase. L'effet produit par cette mise en avant consiste dans une accréation.

L'harmonie rythmique créée par la succession des deux unités suivantes, la [48] 唇红齿白 {LÈVRES-ROUGE-DENTS-BLANC} et la [49] 勾魂摄魄 {ATTIRER-ESPRIT-EXTRAIRE-ÂME} (entre lesquelles s'intercale 面若桃花 « *le visage comme une fleur de pêcher* », qui n'est pas une séquence figée), est mise à mal en français par un remaniement de la ponctuation et une inversion, qui produisent une déformation de la voix narrative ; concernant le sens, tandis que nous n'avons rien à redire sur le calque « dents blanches et lèvres rouges » pour le n° [48], la traduction indirecte « d'une manière parfaitement troublante » fait l'impasse sur la dimension fantastique et ésotérique qui ressort de l'invocation à l'âme et à l'esprit placée dans le n° [49] et, par voie de conséquence, atténue temporairement la nature magique et merveilleuse de la jeune fille aux pêches — nous argüons donc d'une contraction.

En optant pour « nous nous reverrons un jour » pour rendre la formule de politesse [50] 后会有期 {APRÈS-RENCONTRE-AVOIR-MOMENT} prononcée pour prendre congé en envisageant de possibles retrouvailles, le couple Dutrait a exprimé parfaitement le rendez-vous discret et subtil lancé par la jeune magicienne au petit Yu Yichi.

Pour ce qui est des occurrences [51] et [52] 无影无踪 « [*sans laisser*] d'ombre ni de trace », le simple verbe « disparaître » nous semble un peu trop faible pour qualifier une évaporation quasi surnaturelle telle que celle décrite, ce qui nous pousse à y voir une réduction ; par contre, la contrainte de la répétition fidèle est respectée. Le calque « le visage tourné vers le ciel » reprenant le n° [53] 仰面朝天 s'avère, lui, tout à fait approprié.

S'agissant de la formule [54] 眉目传情 {SOURCIL-ŒIL-TRANSMETTRE-SENTIMENT}, la solution proposée « faire les yeux doux » a l'avantage de conserver l'isotopie oculaire ; si la succession de deux qualificatifs quadrisyllabiques (le non figé 口吐香麝 « *la bouche crachant un parfum musqué* » et le *chengyu* [54]) n'est pas strictement reproduite en français, un rythme original et un jeu d'emphase sont néanmoins imprimés à la phrase française grâce à la ponctuation.

Les trois *chengyu* qui suivent développent la sagacité de l'oncle du jeune Yu Yichi. Employé identiquement au n° [37], l'item [55] 饱学之士 {REPU-SCIENCE-Ø-LETTRE} s'analyse ici de manière similaire, sans effet collatéral. Le [56] 胸有城府, littéralement « *avoir dans le cœur la ville et son administration/trésor* », indique que le brave oncle a de l'ingéniosité, de la ressource, voire un esprit tortueux ; dans ce contexte, « sûr de lui » apparaît comme un faux-sens, c'est-à-dire une transformation. Pour ce qui est du n° [57] 远见卓识 « *qui voit loin et a une lecture lucide* », les qualités de prévoyance et de clairvoyance répondent adéquatement au cahier des charges. Au regard du rythme,

caractérisé par une succession de séquences quadrisyllabiques, le français sauve la mise en adoptant une scansion indépendante construite par la ponctuation et des jeux de sonorité (notamment l'assonance du trio *regard perçant = clairvoyant = prévoyant*).

Face à la détresse sentimentale de leur fils, les parents de Yu Yichi, comme l'affirme l'occurrence [58] 万般无奈, sont « *absolument à bout de ressource* » : la version française « ne pas avoir d'autre solution » a l'avantage d'être plus concise que l'original, sans pour autant modifier la personnalité de la voix narrative.

La formule [59] 牵肠挂肚 {TIRER-INTESTIN-SUSPENDRE-VENTRE} figure de manière très imagée une profonde inquiétude qui « *prendrait aux tripes* », comme on pourrait le dire en français familier. L'expression idiomatique « se faire du mauvais sang », tout en restant dans un registre de langue neutre, conserve le champ sémantique des réactions corporelles, et se justifie donc pleinement ici.

Pour le phrasème [60] 九天仙女 « immortelle des neuf cieux », le calque parfait opté par le couple Dutrait reste mystérieux pour le lecteur français¹⁰⁰, mais suffisamment clair pour décrire le charme d'une jeune fille qui serait supérieure en beauté à ces êtres divins. La séquence [61] 执迷不悟 {PERSISTER-ÉGARÉ-NON-ÉVEILLÉ} est tout aussi traduite efficacement par « s'entêter [sous-entendu, dans son erreur] ».

Pour les trois *chengyu* suivants, qui dépeignent le ressenti du jeune garçon à la pensée de son amour, le constat est partagé. Le n° [62] 腾云驾雾, mot à mot « *galoper sur les nuages et chevaucher le brouillard* », décrit dans une image saisissante l'état d'excitation de Yu Yichi et par extension le vertige qui l'assaille ; cependant, sa charge connotative (le *chengyu* provient de 《西游记》 *Le pèlerinage vers l'Ouest*, roman classique teinté de merveilleux et de religiosité), qui entre en résonance avec le genre fantastique de l'histoire, disparaît dans la traduction « sa tête lui tournait », qui se contente d'exprimer une réaction physiologique ; l'effet double de ce choix est une réduction stylistique et une contraction interprétative.

L'effort s'avère plus concluant pour les n°s [63] 得意忘形 {OBTENIR-DÉSIR-OUBLIER-FORME} et [64] 手舞足蹈 {MAIN-DANSER-PIED-REMUER} et leurs traductions, calque mitigé et calque parfait respectivement, « ne plus se sentir de joie » et « remuer bras et jambes ».

Au bout du récit, Yu Yichi emploie l'expression [65] 日暮途穷 « *se trouver dans une impasse à la fin du jour* » pour manifester son désarroi et son acculement de ne pas

¹⁰⁰ Présents dans les anciens cultes chamaniques et perpétués par la spiritualité taoïste, les Immortels sont des êtres fantastiques aux pouvoirs surnaturels dont l'état transcende la vie et la mort. Les taoïstes prétendent pouvoir atteindre cette dimension cosmologique par une certaine ascèse et l'absorption d'aliments magiques. Quant aux Neuf Cieux, il s'agit, dans la culture chinoise, de la représentation traditionnelle du ciel, que l'on croyait divisé en neuf étages.

retrouver son amour malgré toutes ses recherches ; l'«épuisement» évoqué par le couple Dutrait, bien qu'implicite en chinois, ne constitue pas l'information primordiale ; par conséquent, la traduction opère une transformation.

Enfin, le *chengyu* [66] 一丝一毫 « un sī et un háo » renvoie à une quantité infime¹⁰¹ ; toujours employé avec une négation, il sert à l'appuyer, usage qui définit tout autant le français « pas le moins du monde ».

<p>民国初年，酒香村来一杂技艺人，女，容貌姣好，恍若月宫仙子。村民围观。中有余氏少年，名一尺、小字巴狗儿。此子系村中大户余氏夫妇四十岁时所得，视若掌上明珠 [67]。是时此子年方十三，天资聪颖，美若冠玉。见女对己莞尔，不觉心驰神荡 [68]。女始玩呼风唤雨 [69]，又演喷云吐雾 [70]，观者喝彩不迭。后又出一盈指小瓶，举而示众曰：此瓶中系神仙洞府，谁敢伴我进瓶一游？众环顾，目光交错，皆以为狼亢身躯，盈指小瓶，何能两人携手共进？是为妖言惑众 [71] [A] 也。一尺为女姿色所迷，踊跃出列，曰：某愿随卿进瓶。观者皆笑其痴。女曰：君骨格清奇，体有异香，卓然于凡夫俗子 [72] [R, C] 之群，与君入瓶，可谓三生有缘矣。女遂举指做兰花状，缕缕轻烟，自指尖蓬勃涌起，观者俱如流波月影，破碎摇曳，难以定形。一尺觉手腕被女捉住，指若绵，肤若绸，柔若无骨。女附耳曰：君随我来，嚶嚶燕语，口脂香麝。女将瓶望空抛出，但见霞光万道，瑞气千条，瓶口旋转扩大，顷刻高有丈余，俨然一月亮门户。一尺随女姗姗而入。鲜花镶径，绿杨成荫，珍禽异兽 [73]，嬉戏其间。余如醉如痴 [74] [A]，春心如炽，反捉</p>	<p><i>Au début de la République est arrivée au village des Fragrances de l'Alcool une acrobate aux traits délicats, véritable immortelle descendue de la lune. Les villageois firent cercle autour d'elle pour la contempler. Parmi eux se trouvait le jeune fils de la famille Yu, prénommé Yichi, surnommé Bagour, Petit Chien. Cet enfant était né dans la grande famille des Yu alors que ses parents avaient déjà quarante ans, et ceux-ci le chérissaient comme la prunelle de leurs yeux [67]. À ce moment, il avait tout juste treize ans, il était particulièrement doué et beau. Voyant la femme lui adresser de grands sourires, il laissa son imagination s'envoler [68]. Au début, la femme exécuta le tour de magie consistant à faire venir le vent et à conjurer la pluie [69], puis elle cracha nuages et brouillards [70] sous les acclamations enthousiastes de l'assistance. Ensuite, elle sortit un petit flacon qu'elle montra au public en déclarant : Dans cette bouteille se trouve le palais des Immortels, qui veut venir y faire une promenade avec moi ? Les gens dans la foule se regardaient, les regards se croisaient, chacun pensait que son corps était trop volumineux pour la petite bouteille, comment deux personnes auraient-elles pu y entrer ensemble ? Il ne s'agissait que de propos trompeurs destinés à mystifier l'assistance [71]. Yichi, sous le charme de la femme, sortit de la foule en criant : Moi, je veux vous suivre. Le public se moqua de sa sottise. La femme dit : Vos os sont étranges, votre corps dégage un parfum inhabituel, vous êtes différent des autres hommes [72], entrer avec vous dans cette bouteille est vraiment une prédestination qui remonte à trois vies antérieures. Ensuite, la femme leva un doigt en forme de fleur d'orchidée, une petite fumée s'éleva en volutes de la pointe de son doigt, les spectateurs disparurent dans l'ombre de la lune et s'évanouirent peu à peu. Yichi sentit que la femme le prenait par le poignet, ses doigts étaient comme du coton, sa peau douce comme de la soie. Elle lui dit à l'oreille : Suivez-moi, et du gazouillis de sa bouche montait un doux parfum. La femme lança la bouteille en l'air, et dans les mille rayons du crépuscule et les mille souffles d'air, l'ouverture de la bouteille grandit jusqu'à devenir une porte ronde haute de plusieurs pieds. De fraîches fleurs bordaient un chemin ombragé par de verts peupliers, tandis que des oiseaux et des animaux étranges [73] s'ébattaient librement. Yu était plongé dans une parfaite hébétude, comme ivre [74], une envie printanière s'éveilla en lui, il attira la femme par la main et</i></p>
--	--

¹⁰¹ Le 丝 sī équivalait à un millionième de livre (0,5 mg) et le 毫 háo à dix sī, soit un cent-millième de livre (5 mg).

女手，牵拉入怀，欲行于飞之乐 [75]。女嗤嗤一笑，曰：君不畏村老耻笑乎？举手一指，即见众人在瓶外举颈探视。余心中惊骇，中间一点，顿时萎靡。心中终不舍，意急喉窘，难以成语。女曰：君情深意切，妾心感动，如不嫌妾出身微贱，容貌丑陋，请于明年今日，来西风山杏花洞相会，是时妾将扫榻以待郎君。余心潮翻卷，舌墙唇垣。女一举手，复见丽日晴空，盈指小瓶，置于掌上。余犹闻衣襟沾染奇异花香。

初，女捉余手腕，观者即见其身体渐缩，女身亦缩，竟如两只蚊蚋，游飞入瓶。瓶则浮于半空中，团团旋转，宛若宝器。观者无不骇绝。

女取一葫芦籽埋于浮土，口唾香津，曰：出！即见芽出成蔓，叶叶相迭，顷刻即有数丈。那枝蔓犹自上升，盘旋弯曲，犹如青烟。女肩挑行囊，踏叶上行，至丈高时，对余莞尔曰：郎君勿负前约。言毕，飞身上升，绿叶翻动，顷刻不见踪影。一架葫芦藤蔓，萎靡于尘埃。良久，众人无言而散。

余归，思女芳容月貌 [76] [R]，饮食俱废 [77]，昼夜僵卧床上，口出谵语，见鬼见魅。父母惊惶，多方延医，但病如泰山 [78] [R]，药如轻云，余形销神脱，奄奄待毙 [79]。父母相对垂泪，无计可施 [80]。忽闻门外马铃叮咚，呼曰：母舅来矣！言甫毕，一雄壮男子，排闥而入。抱拳长揖，曰：姐夫姐姐别来无恙 [81]！母视其高鼻阔嘴，黄须蓝眼，大异于国人，惶惶不能语。男大步至余榻前，曰：甥所患刻骨相思之症，药石焉能奏效？昏聩二老，直欲断送吾甥性命也！余病日久，闭目敛息，形同死人，早不能

voulut la serrer contre sa poitrine, désireux de nager avec elle dans le bonheur [75]. La femme rit doucement et lui dit : Vous ne craignez pas que les villageois vous voient et se moquent de vous ? Et elle lui montra la foule des spectateurs qui tendaient la tête pour les observer depuis l'extérieur de la bouteille. Saisi d'effroi, Yu resta un peu abattu au milieu du flacon. Mais en lui-même, il ne pouvait se résoudre à abandonner, son désir était puissant, bien que sa gorge fût incapable de l'exprimer. La femme lui dit : Votre amour est profond et vous êtes impatient, vous m'avez émue, si vous ne craignez pas ma vile extraction et mon physique repoussant, je vous prie de venir me rejoindre dans un an jour pour jour à la grotte des Fleurs d'Amandier de la montagne du Vent d'Ouest. À ce moment-là, j'aurai préparé ma couche pour vous accueillir. Yu sentit son cœur chavirer et sa langue et ses lèvres devenir aussi dures que d'épaisses murailles. À peine la femme eut-elle levé la main qu'il revit briller le soleil ; la petite bouteille était de nouveau sur la paume de la femme. Les vêtements de Yu étaient encore imprégnés du parfum des fleurs étranges.

La femme prit des graines de calebasse qu'elle mit en terre, puis elle cracha dessus sa salive parfumée et dit : Sors ! On vit alors les pousses grandir, des feuilles surgirent et mesurèrent aussitôt plusieurs pieds de haut. La tige s'élevait toute seule en tourbillonnant comme une fumée. Son baluchon à l'épaule, la femme escalada les feuilles et lorsqu'elle fut à une toise de hauteur, elle s'adresse à Yu Yichi : Surtout ne manquez pas à votre parole. Après avoir prononcé ces mots, elle s'envola dans les airs, faisant trembler les feuilles de la plante, puis disparut sans laisser de trace. Ne restèrent plus que les tiges de la calebasse recroquevillées sur le sol. Un long moment plus tard, tout le monde se dispersa en silence.

Yu rentra chez lui, il ne cessait de penser à la belle jeune femme [76]. Il perdit l'appétit [77] et resta nuit et jour couché sur son lit, répétant dans son délire : J'ai vu le diable, j'ai vu le diable ! Affolés, ses parents envoyèrent chercher le médecin, mais la maladie était aussi pesante que le mont Tai [78], et les médicaments aussi légers que des nuages, Yu dépérissait à vue d'œil et attendait la mort [79]. Impuissants [80], son père et sa mère ne pouvaient que pleurer ensemble. Ils entendirent soudain à l'extérieur le tintement de la clochette d'un cheval et quelqu'un s'écrier : Voilà l'oncle ! Et aussitôt un solide gaillard entra dans la maison. Il s'inclina profondément devant eux, les mains jointes, et déclara : Grande sœur, beau-frère, comment va la santé depuis notre dernière rencontre [81] ? La mère regarda son grand nez et sa large bouche, ses yeux bleus et sa barbe blonde, il était très différent des natifs de leur pays, mais frappée de stupeur, elle ne trouvait rien à répondre. L'homme s'avança à grandes enjambées jusque devant le lit de Yu et déclara : La maladie qu'a contractée mon neveu vient de ce qu'il garde le souvenir d'un amour impérissable. Comment les médicaments pourraient-ils faire effet ? Stupides que vous êtes, voulez-vous pousser mon neveu vers la mort ? La maladie du Yu durait depuis très longtemps ; les yeux fermés, il respirait péniblement, il ressemblait à un mort et ne pouvait plus répondre quoi que ce soit. L'homme se

应人呼唤。客俯身延颈，**察言观色** [82]，叹曰：鲜嫩灵肉，惟悴至此，吾甥不喜也。遂出红丸三枚，置余口中。俄顷，余面上红色涸涸，气息粗重。客拍掌三响，呼曰：痴儿，去年之约期近，吾甥企盼日久，汝尚不思躡程赴约乎？余双目睁开，光华熠熠，自榻上一跃而起，以手加额，曰：若非阿舅援手，几误阿姐大事。客曰：速行，速行。言毕，昂首而出。余不顾衣衫肮脏，**跣足蓬发** [83]，逐客而去。父母涕泣呼唤，终究不顾。

客勒马伫立道旁，候余至，猿臂轻舒，将余提携上马，如提鸡雏。遂加鞭，马长嘶腾起，去如疾风。余坐马上，双手紧捉马鬃，耳边但闻风响。忽闻客曰：吾甥开目。余睁眼，见身处荒凉戈壁，四顾枯草萋萋，乱石密布，渺无人烟。客不语，拍马疾去，宛若黄烟，俄顷踪影消逝。

余独坐哭泣，忽觉身下石陷，耳边霹雷声响，眼前金光万道，大骇，昏厥。忽觉有纤手抚摸面颊，馨香扑鼻，开目即见女郎，大喜过望，**涕泪交流** [84]。女曰：妾候郎君久矣。（此处删去五百字）携手漫步，见园中奇木异花众多。有一株大木，叶如蒲扇，枝叶间结子无数，皆鲜活男童形状。午膳，盘中一金黄男婴，**栩栩如生** [85] [R, C]，余生骇绝，不敢下箸。女曰：郎君五尺男儿，何懦弱至此？女举箸猛击男童鸡头，砉然而碎。女挟一童臂食之，啮咬之态如**虎狼**。余心中益惊。女冷笑曰：此童非童，童形之果尔，郎君忸怩做态，妾不喜也。余勉从之，挟食一耳，入口即化，甘美无比。遂放胆大食，**狼吞虎咽** [86] [R]，女**掩口胡卢** [87]而笑，曰：不知味怯如羊，知味狠如狼！余急食不顾回

pencha pour l'examiner sous toutes les coutures [82] et soupira : Son âme et sa chair sont frais et tendres, s'il est aussi pâle, c'est parce qu'il n'est pas heureux. Puis il sortit trois pilules rouges qu'il lui mit dans la bouche. Peu de temps après, du rouge monta au visage de Yu, et sa respiration reprit. L'homme frappa trois fois dans ses mains et cria : Stupide enfant, ton rendez-vous de l'année passée approche, toi qui t'es languie si longtemps, comment ne penses-tu plus à t'y rendre ? Yu ouvrit les yeux qui reprirent leur éclat, il sauta du lit et dit en se tapant sur le front : Sans votre aide, j'aurais raté mon rendez-vous. Pars vite, dit l'homme, pars vite. Puis il sortit de la maison, la tête droite. Sans se préoccuper de l'état de ses vêtements, **pieds nus et les cheveux en bataille** [83], Yu emboîta le pas à l'homme. Ses parents l'appelèrent en pleurant, mais il ne leur prêta pas la moindre attention.

L'homme l'attendait au bord de la route, tenant son cheval par la bride ; de ses bras robustes comme ceux d'un singe, il le fit monter sur la monture aussi facilement qu'il l'aurait fait d'un oisillon. Puis il fouetta le cheval, qui partit comme une flèche en hennissant. Assis sur l'animal, Yu était cramponné à sa crinière, le vent lui soufflait aux oreilles. Il entendit soudain l'homme lui dire : Ouvre les yeux, mon neveu. Lorsqu'il ouvrit les yeux, Yu vit le désert étalé devant lui, à perte de vue ce n'était qu'une étendue couverte d'herbes sèches, de rochers pêle-mêle sans le moindre signe humain. Sans un mot, l'homme fouetta son cheval et partit à toute vitesse comme une fumée jaune. En un instant, il avait disparu.

Seul, Yu sanglotait assis sur le sol, mais il aperçut soudain sous lui une fissure entre les rochers, le tonnerre résonna à ses oreilles et devant ses yeux scintillèrent les dix mille rayons d'une lumière dorée. Pris d'une peur intense, il s'évanouit. Ensuite, il sentit qu'une fine main lui caressait la joue tandis qu'un doux parfum chatouillait ses narines. Ouvrant les yeux, il vit la jeune femme. Il débordait de joie, **la morve et les larmes coulaient sur son visage** [84]. La femme lui dit : Je vous ai attendu si longtemps. (Ici j'enlève cinq cents caractères.) Ils marchèrent lentement en se tenant par la main, le jardin était rempli d'arbres et de fleurs étranges. Un gros arbre avait des feuilles semblables à des éventails en jonc ; à leur base poussaient d'innombrables graines en forme de petits garçons tout frais. Au repas de midi fut servi un petit garçon doré posé sur un plateau, **qui semblait parfaitement vivant** [85] ; terrorisé, il n'osa pas l'entamer. La femme déclara : Comment pouvez-vous avoir peur d'un petit garçon à peine haut de cinq pieds ? Puis elle attaqua brutalement de ses baguettes le petit sexe de l'enfant qui se brisa net. Prenant ensuite un bras, la femme le mangea, mordant dedans avec la férocité d'un tigre ou d'un loup. Yu était au comble de l'effroi. La femme dit en riant froidement : Cet enfant n'est pas un vrai enfant, il a seulement l'apparence d'un enfant, je n'apprécie pas que vous fassiez autant de manières. Se forçant, Yu prit une oreille et la mit dans sa bouche. Le goût lui en parut délicieux. S'enhardissant, il se mit à **manger telle une bête sauvage** [86]. La femme **riaît sous cape** [87] : Quand vous n'en connaissiez pas le goût, vous étiez aussi effrayé qu'un mouton, vous voici à présent aussi sauvage qu'un loup ! Tout occupé à manger, Yu ne

言，满腮油污，状甚滑稽。女又进蓝酒一坛，香醇无匹。女言此酒系山中猿猴采集百果酿成，世间难求…		<i>répondit pas, ses joues étaient maculées de graisse, son attitude du plus haut comique. La femme apporta aussi une jarre d'un alcool bleu dont le parfum était incomparable. Elle expliqua que cet alcool était fabriqué par des singes dans la montagne, qu'il était de la plus extrême rareté...</i>	
[67] : Objet de copule	[73] : Thème	[78] : Proposition	[83] : Prédicat second
[68] : Prédicat	[74] : Prédicat	[79] : Prédicat	[84] : Prédicat second
[69] : Objet direct	[75] : Objet direct	[80] : Prédicat second	[85] : Prédicat second
[70] : Objet direct	[76] : Objet direct	[81] : Prédicat	[86] : Prédicat second
[71] : Objet de copule	[77] : Prédicat second	[82] : Prédicat	[87] : Compl. phrase
[72] : Objet indirect			

La séquence métaphorique [67] 掌上明珠 «*perle brillante dans la paume de la main*» s'emploie généralement pour désigner un enfant choyé par ses parents ; tel est également le cas du français « la prunelle de leurs yeux » (en particulier en combinaison avec le verbe *chérir* comme ici), qui remplit donc entièrement le cahier des charges.

Tout aussi imagé, le *chengyu* [68] 心驰神荡 {CŒUR-COURIR-ESPRIT-FLÂNER} (variante de 心驰神往 {CŒUR-COURIR-ESPRIT-ALLER}) exprime le vagabondage spirituel du jeune Yu Yichi à la vue d'une magicienne ensorcelante ; l'idiomaticité obtenue par la cooccurrence d'« imagination » et de « s'envoler » s'avère à notre sens tout à fait pertinente.

La femme mystérieuse, quant à elle, maîtrise les forces de la nature puisque qu'elle sait, comme l'affirment les expressions [69] 呼风唤雨 et [70] 喷云吐雾 et leurs traductions-calques, « faire venir le vent et conjurer la pluie » ainsi que « cracher nuages et brouillards ». Le n° [69], qui s'ancre dans la mystique taoïste, décrit les pouvoirs cosmogoniques que détiennent les immortels ; dans un sens dérivé, il peut aussi s'appliquer à des semeurs de troubles et, plus spécifiquement, à ce que la rhétorique maoïste appelait 反动势力猖獗 «*les forces réactionnaires rampantes* ». De son côté, le n° [70] s'emploie d'ordinaire pour les grands fumeurs ou les cheminées. Dans les deux situations, toutefois, les expressions doivent être prises dans leur sens originel (et remotivées dans un contexte inhabituel pour le n° [70]) pour satisfaire au genre littéraire pastiché, à savoir les légendes fantastiques et les romans de *wuxia*. Estimant que les pouvoirs magiques de l'acrobate sont adéquatement transmis par la version française, nous n'y pointerons aucun déficit ni ajout.

De manière quelque peu différente, le calque presque parfait « propos trompeurs destinés à mystifier l'assistance » employé pour rendre la formule [71] 妖言惑众 {DÉMON-PAROLE-TROUBLER-PUBLIC} nous semble contrevenir au souci de brièveté observé dans l'original chinois (quand bien même celui-ci s'avère en chinois classique,

au style extrêmement concis). L'expansion du *chengyu* s'analyse dès lors comme une accrétion.

Pour ce qui est du phrasème [72] 凡夫俗子 {TOUS-HOMME-VULGAIRE-FILS}, il englobe le commun des mortels. Comme la magicienne affirme à Yu Yichi qu'il « *dépasse la foule du commun des mortels* » (traduction littérale de “卓然于凡夫俗子之群”), elle met en valeur sa nature extraordinaire; or, l'exceptionnalité du nain ne transparait pas dans la traduction « différent des autres hommes », solution qui pour nous se révèle trop faible stylistiquement — indice de réduction — et qui prive le lecteur d'une nouvelle glorification de Yu Yichi — phénomène de contraction.

Tandis que les « oiseaux et animaux étranges » convoqués pour rendre le n° [73] 珍禽异兽 ne soulèvent pas vraiment de questions, nous jugeons que la proposition littérale « être plongé dans une parfaite hébétude, comme ivre » avancée pour traduire l'unité [74] 如醉如痴, quoique correcte, assimile encore plus que le chinois l'ahurissement de Yu Yichi à un état d'ébriété (surtout au niveau de la ponctuation, qui isole « comme ivre »). Vu l'omniprésence de l'alcool dans le roman, une opération de ce genre ne peut qu'être qualifiée d'accrétion.

Pour ce qui est de la séquence [75] 于飞之乐, là où le français compare le bonheur à une étendue liquide dans laquelle on peut « nager », le chinois y voit plutôt une émotion qui donne des ailes et fait « *s'envoler* » les hommes. À notre avis, la traduction proposée est correcte, car elle maintient l'idée que le bonheur permet de transcender les éléments.

Nouveau *chengyu* décrivant les qualités de la magicienne, le n° [76] 芳容月貌 {PARFUMÉ-VISAGE-LUNE-APPARENCE} (variante de 花容月貌, où 芳 *parfumé* remplace 花 *fleur*) insiste de manière poétique sur son charme. La splendeur de la vénus s'atténue toutefois avec le français « la belle jeune femme », qui représente donc à nouveau une réduction.

S'agissant du n° [77] 饮食俱废 {BOIRE-MANGER-ENTIÈREMENT-ABANDONNER}, le composé verbal « perdre l'appétit » fournit une image identique pour signifier l'obnubilation de l'adolescent amoureux.

Déjà apparu dans nos réflexions sur le n° [32], le mont Tai, l'une des cinq montagnes sacrées du taoïsme, refait surface avec le phrasème [78] 病如泰山 « *maladie [pesante] comme le mont Tai* ». Ce dernier est une subversion de 稳如泰山 « *stable comme le mont Tai* », avec lequel il est pour ainsi dire antinomique. Ce jeu de mots n'est pas perceptible dans la traduction française, littérale, qui connaît ainsi une réduction de l'équilibre polyphonique (puisqu'il y a opposition entre la « voix de la tradition » et la voix ironique de Mo Yan).

Les occurrences suivantes [79] 奄奄待毙 {EMPRESSÉ-EMPRESSÉ-ATTENDRE-MORT} et [80] 无计可施 {SANS-STRATAGÈME-POUVOIR-EXÉCUTER}, rendues pour l'une quasi littéralement par « attendre la mort » et l'autre indirectement par « impuissants » n'appellent, pour leur part, aucune explication supplémentaire (si ce n'est que le n° [80] passe d'une position focale à la tête de la proposition, pour un effet similaire).

La formule de politesse [81] 别来无恙 {PARTIR-VENIR-SANS-MALADIE} est utilisée pour s'enquérir de l'évolution de la santé de son interlocuteur depuis la dernière rencontre. En choisissant la question phatique « comment va la santé depuis notre dernière rencontre ? », les traducteurs ont justement adapté, à notre estime, la rhétorique un peu désuète comprise dans le salut chinois.

La séquence [82] 察言观色 {CONTRÔLER-PAROLE-REGARDER-TEINT} tire ses racines de l'un des enseignements de Confucius :

子張問士‘何如斯可謂之達矣’子曰‘何哉、爾所謂達者’子張對曰‘在邦必聞、在家必聞’子曰‘是聞也、非達也。夫達也者、質直而好義、**察言而觀色**、慮以下人、在邦必達、在家必達。夫聞也者、色取仁而行違、居之不疑、在邦必聞、在家必聞’

Tzeu-tchang demanda à Confucius ce que devait faire le gentilhomme pour mériter d'être appelé illustre. Le Maître dit : « Qu'appelles-tu homme illustre ? » Tzeu-tchang répondit : « Celui qui a du renom dans son pays et dans son clan. » Le Maître reprit : « Celui-là a du renom, il n'a pas une gloire véritable. Un homme illustre est droit par nature et épris de justice. Il **fait attention aux paroles qu'il entend**, et il **observe l'air du visage**. Il a soin de se mettre au-dessous des autres. Il est illustre dans son pays et dans son clan. Un homme qui a seulement du renom revêt une apparence de vertu, que ses actions démentent. Il se flatte d'être vertueux et s'en tient assuré. Il a du renom dans son pays et dans son clan. » (《论语·颜渊》*Entretiens XII 20*, traduction de Couvreur [*Si Shu* 1895], disponible sur Wengu)

Adapter son discours en fonction des paroles et des expressions du visage l'interlocuteur fait partie intégrante des comportements à adopter en société. Dans le texte de Mo Yan, l'oncle apparaît donc comme un gentilhomme confucéen empathique et à l'écoute de l'autre ; en revanche, le français « examiner sous toutes les coutures », donnant l'allure d'un médecin auscultant un patient, modifie profondément le jugement du lecteur à l'égard de l'oncle, ce qui correspond à une transformation.

Concernant le *chengyu* [83] 跣足蓬发 (variante synonyme de 跣足蓬头), le calque « pieds nus et les cheveux en bataille » ne trahit aucune modification par rapport au texte chinois.

Le phrasème [84] 涕泪交流 {MORVE-LARME-REJOINDRE-COULER} manifeste l'émotion intense qu'éprouve Yu Yichi en retrouvant son amour. Le calque mitigé « la morve et les larmes coulaient sur son visage » employé par les traducteurs, en se

développant en un alexandrin, recrée un rythme d'effet analogue à la succession de deux quadrisyllabes dans l'original.

Inspiré du célèbre épisode du papillon dans le 《庄子》 *Zhuangzi*¹⁰², l'item [85] 栩栩如生 (combinaison de l'idéophone 栩栩 et de la comparaison « comme vivant »), véhicule l'idée d'un simulacre plus vrai que nature et apparaît à plusieurs reprises dans le roman pour qualifier surtout des figures d'enfant — que ce soit en illustration ou en chair et en os — ou des plats — surtout cannibales. Occupant donc une position déterminante, il appellerait idéalement une traduction homogène (comme le recommande d'ailleurs Noël Dutrait dans sa réponse à notre interview). Or, un survol de toutes les occurrences montre que ce n'est pas le cas :

- (41) 一间宽敞的大房子。一张床。一条黑被子。两把铁皮暖水瓶。一个硕大的铁炉子。一堆大如狗头的黑亮煤块。一个举着寿桃的粉红色裸体男娃咧着小嘴巴哈哈笑，在墙上，在年画上，他的美丽的小鸡儿像一粒粉红的蚕蛹，蠢蠢欲动，**栩栩如生**。丁钩儿的心紧了一下，肛肠又是一阵痉挛。（莫言，《酒国》，第 11 页）

Une vaste pièce. Un lit. Une couverture noire. Deux thermos métalliques. Un énorme poêle. Un tas de boulets de charbon gros comme une tête de chien, d'un noir luisant. Accrochée au mur, une estampe du Nouvel An représentant un bébé de sexe masculin tenait à la main une pêche de longévité, **débordant de vie**, son corps rose tout nu, riant de sa petite bouche, son joli petit zizi rose comme une chrysalide de ver à soie. Ding Gou'er tressaillit, ce qui provoqua une nouvelle contraction de son anus. (Mo Yan, *Le pays de l'alcool*, p. 21)

- (42) 守门人脸上干巴巴的，好像烤焦的馒头。丁钩儿不想继续吓唬他，说我不是什么矿长，放开胆子烤吧！我是来办事的。墙上的男婴哈哈笑着，**栩栩如生**。他眯着眼端详着这个可爱的孩子。看门人马上翻了脸，提着斧子说，你冒充矿长，开枪伤人，走，跟我到保卫科里去。（第 12 页）

Le gardien avait un visage tout sec, comme un petit pain carbonisé. Ding Gou'er n'eut pas envie de continuer à le terroriser.

— Je ne suis pas le directeur de la mine, dit-il, rassure-toi. Je suis venu pour affaires.

Sur le mur, le bébé de sexe masculin riait à gorge déployée, **rayonnant de vie**. Ding Gou'er plissa les yeux pour l'observer. Brandissant sa hache, le gardien s'écria :

— Tu te fais passer pour le directeur, tu tires sur moi, allez ouste, suis-moi à la sécurité ! (p. 22)

- (43) 现在他有功必饮，一杯接一杯，仿佛倒进无底深渊，连半点回音也没有。在他们豪饮的过程中，一道道热气腾腾、色彩鲜艳的大菜车轮一般端上来，三位红色服务小姐，像三团燃烧的火苗，像三个球状闪电忽喇滚来滚去。他恍惚记得吃过巴掌大的红螃蟹，挂着红油、像擀面杖那般粗的大对虾，浮在绿色芹叶汤里的青盖大鳖像身披伪装的新型坦克，遍体金黄、眯缝着眼睛的黄焖鸡，周身油响、嘴巴翕动的红鲤鱼，垒成一座玲珑宝塔形状的清蒸鲜贝，还有一盘**栩栩如生**、像刚从菜畦里拔出来的红皮小萝卜……（第 44 页）

¹⁰² Il s'agit d'une parabole reprise dans le traité du philosophe taoïste du même nom : “昔者莊周夢爲蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢爲蝴蝶與，蝴蝶之夢爲周與？周與蝴蝶，則必有分矣。此之謂物化。” « Zhuang Zhou un jour rêva qu'il était un papillon froufroutant qui, tout à sa joie, donnait libre cours à ses désirs, sans savoir qu'il était Zhuangzi ; puis brusquement il s'éveilla, retrouvant la lourdeur de son corps, il se demanda s'il était Zhuangzi qui avait rêvé d'un papillon ou un papillon qui se rêvait Zhuangzi. » (《庄子·齐物论》 *Zhuangzi*, chapitre II « Discours sur l'identité des choses », traduction de Jean Levi [Zhuangzi 2006]).

À présent, pressé par les deux hommes, il [Ding Gou'er] était forcé de boire. Les verres se déversaient comme dans un gouffre sans fin qui ne renvoyait aucun écho. Pendant ce temps, toutes sortes de plats fumants aux couleurs chatoyantes défilaient sur la table. Trois serveuses habillées d'un rouge qui évoquait des flammes incandescentes circulaient dans la pièce comme des boules de feu. Il se rappelait vaguement avoir mangé des crabes rouges grands comme la main, des langoustines grosses comme des rouleaux à pâtisserie, d'énormes tortues à la carapace noire camouflées tels des tanks dernier cri dans une soupe verte de céleri, des poussins à l'étouffée, le corps jaune d'or et les yeux clos, des carpes rouges aux lèvres remuant encore, des coquillages à l'étuvée délicatement agencés en forme de pagode, et aussi un plat de petits radis rouges qui semblaient fraîchement arrachés du jardin... (p. 66)

- (44) 金刚钻缓缓地举起双臂，党委书记和矿长的手臂也缓缓举起。金刚钻面带笑容，镇定自若地问：“老丁同志，您这玩笑开过火了吧！”
- “开玩笑？”丁钩儿咬牙切齿地说，“谁跟你们开玩笑？！吃儿童的野兽！”
- 金刚钻仰着脸，朗声大笑起来。党委书记和矿长也傻乎乎地笑起来。
- “老丁啊老丁，您是个富有人道主义精神的好同志，真令人钦佩！可是，您错了，您犯了主观主义的错误，请仔细地看看，这是个男孩吗？”
- 丁钩儿的视线被金刚钻的话引导着，转移到盘中婴儿的身上。男孩面上笑容依旧、嘴唇微微噘起，好像要开口说话。
- “他简直**栩栩如生**！”丁钩儿大叫着。
- “是的，他**栩栩如生**，”金刚钻说，“为什么这个假男孩**栩栩如生**呢？因为我们酒国市的厨师们技艺超群，鬼斧神工！”（第 77 页）

Jin Gangzuan leva lentement les bras, suivi par le secrétaire du Parti et le directeur de la mine. Tout sourire, Jin Gangzuan demanda très calmement : « Camarade Ding, vous avez tiré pour nous faire une blague, n'est-ce pas ? — Une blague ? demanda Ding Gou'er en grinçant des dents. Qui blaguerait avec vous ?! Espèces de monstres mangeurs d'enfants ! »

Jin Gangzuan releva la tête en éclatant de rire. Le secrétaire du Parti et le directeur de la mine partirent aussi d'un rire stupide.

« Ah, camarade Ding, camarade Ding, dit Jin Gangzuan en riant, vous êtes tellement bon, votre esprit est pétri d'humanisme, vous êtes vraiment digne d'admiration ! Pourtant, vous vous trompez, vous êtes victime de subjectivisme. Regardez de plus près, s'agit-il vraiment d'un petit enfant ? »

Les propos de Jin Gangzuan forcèrent Ding Gou'er à tourner son regard vers l'enfant assis sur le plateau. Il arborait toujours la même mine réjouie et ses lèvres tremblaient doucement comme s'il allait parler.

« **Il a l'air vivant !** s'écria Ding Gou'er.

— C'est vrai, **il a l'air vivant**, reprit Jin Gangzuan. Et pourquoi ce faux enfant **a-t-il l'air tellement vivant** ? Parce que les talents des cuisiniers de notre ville sont hors du commun, dignes des dieux. » (pp. 109-110)

- (45) 您信上说要写一部关于酒的长篇小说，这重担只有您才能担当得起。我的老师您的灵魂就是一个彻头彻尾的酒魂，您的身体就是一具彻里彻外的酒体。您的酒体和谐完美，红花绿叶，青山绿水，四肢健全，动作协调，端庄大方、动静雅致，有血有肉，**栩栩如生**，减一分则短，加一分则长。我的老师您活脱脱就是一瓶子“十八里红”！（第 93 页）

Vous dites dans votre lettre que vous allez écrire un roman sur l'alcool. Vous êtes le seul à pouvoir le faire. Cher maître, votre âme est purement et simplement l'âme de l'alcool, et votre constitution physique est en tout point celle de l'alcool. Votre constitution est belle et harmonieuse, avec ses fleurs rouges et ses feuilles vertes, ses montagnes bleutées et ses eaux vertes, quatre membres fermes, des gestes pleins de grâce, un air grave et généreux, des mouvements distingués, débordants de sang et de chair, **palpitants de vie**, une taille juste comme il faut. Mon cher maître, vous êtes purement et simplement une bouteille de « Dix-huit lis rouges » ! (p. 131)

- (46) 一，一根驴屎，一扇驴屎，插在一起，往盘里一放，黑不溜啾，毛杂八七，臊巴拉唧，当然不美，也无人敢下筷子。但一尺餐厅里的高级厨师把那两件物事放在清水里泡三遍，放在血水里浴三遍，再放在硷水里煮三遍，然后剔除臊筋，拔尽臊毛，在油锅里熘一遍，砂锅里烟一遍，高压锅里蒸一遍，再以精细刀工，切出各种花纹，配上名贵佐料，点缀上鲜艳菜心，于是，公驴的变成一条乌龙，母驴的变成一只黑凤，一龙一凤，吻接尾交，弯曲盘缠在那万紫千红之中，香气扑鼻，栩栩如生，赏心悦目，这是不是化丑为美呢？（第 154-155 页）

Premièrement, une bite d'âne et un con d'ânesse imbriqués l'un dans l'autre, posés dans une assiette, complètement noirs, tout mélangés, dégageant une odeur pestilentielle, évidemment, ce n'est pas beau et personne n'oserait y plonger ses baguettes. Mais le chef cuisinier de l'auberge Yichi a fait tremper trois fois de suite ces morceaux, en a retiré les muscles et les poils fétides, les a passés une fois à la poêle, fait cuire ensuite à l'étouffée dans un pot en grès, fait bouillir à la cocotte-minute, puis, à l'aide d'un fin couteau, en a ôté les nervures, a rajouté des condiments précieux, des cœurs de chou tout frais, et ainsi, l'attribut de l'âne mâle est devenu un dragon noir, celui de l'ânesse un phénix noir, le dragon et le phénix se sont embrassés et entremêlés, ils se tortillent au milieu de mille et dix mille nuances de rouge et de violet, leur parfum chatouille les narines, ils **palpitent de vie**, ravissant le cœur et les yeux, n'est-ce pas là transformer le laid en beau ? (pp. 218-219)

Sur huit occurrences, trois (consécutives, dans un dialogue) sont traduites simplement par « avoir l'air vivant », deux par « palpiter de vie », une par « déborder de vie », une par « rayonner de vie », et une dernière est laissée implicite. D'après Jean Levi (2011 : chapitre 9), l'idéophone 栩栩 *xǔxǔ*, par son graphisme (le caractère doublé comporte les clés du bois 木 et des plumes 羽 — autrement dit une image du papillon, « plante ailée ») et sa sonorité, évoquerait l'évanescence, la légèreté, la joie insouciant. Toutes qualités qui ne transparaissent pas dans la traduction « sembler parfaitement vivant » de l'occurrence [85], qui insiste plutôt sur l'illusion. Si certes cette dernière dimension est primordiale dans *Le pays de l'alcool*, nous estimons toutefois que celle de l'innocence — pureté, ici sacrifiée, d'un petit enfant rôti — devrait également être conservée pour que le lecteur apprécie pleinement l'ironie et la cruauté du récit. Dès lors, nous argüons que la version française du *chengyu* s'accompagne d'une réduction et d'une contraction.

Participant à son tour à la qualification des personnages et du récit, la formule [86] 狼吞虎咽 {LOUP-ENGLOUTIR-TIGRE-AVALER} fait l'objet d'un défigement partiel, puisqu'une comparaison animalière similaire apparaît quelques lignes plus haut : “女挟一童臂食之，啮咬之态如虎狼” « [...] la femme le mangea, mordant dedans avec la férocité d'un tigre ou d'un loup ». Sous cet angle, la version française « manger comme une bête sauvage », en préférant recourir à l'hyponymie qu'à une reprise fidèle, produit une réduction.

Quant à la séquence [87] 掩口胡卢, qui associe 掩口 « *se cacher la bouche* » et l'onomatopée 胡卢 *húlu*, la traduction « rire sous cape » nous semble un bon compromis idiomatique.

莫老师，我想你已经看够了，我也抄够了。应该提醒您注意的是：这篇**不伦不类** [88] 的文章里，提到了吃男婴，饮猿酒，这两件事，现在也正是酒国市的重大事件，或者是解开酒国之谜的两把钥匙。《酒国奇事录》作者不详，从前我也没听说过这本书。此书近年来在民间以手抄本的形式流传，据说市委宣传部已发文收缴。所以，我猜测，此书的作者是一个现代人，还**生龙活虎** [89] [T] 地活着，在酒国市。文中的主人公竟然也叫余一尺！所以，我怀疑这本《酒国奇事录》的作者就是他。

余先生，您把我彻底搞糊涂了。您一会儿是酒店的小伙计，一会儿是**神出鬼没** [90] 的鱼鳞少侠，一会儿是杂耍班子里的小丑，现在您又是**威风凛凛** [91] [E] 的酒店经理——真真假假，变化多端，您的传记怎么写？

他朗声大笑起来。谁也想象不到从他那侏儒的鸡胸脯里，还能发出如此响亮、清脆的笑声。他敲打着电话机上的按键，使它内部的小电脑**头晕目眩** [92]；他把一只景德镇出产的细瓷茶杯高抛到天花板上，让茶杯和茶水获得重力加速度抛洒跌落在富贵堂皇的羊毛地毯上。他从抽屉里抽出一摞彩色照片，扬起来，照片飘飘摇摇，犹如一群彩蝶。你认识这些女人吗？他得意地问我。我捡起那些照片，贪婪地阅读着，脸上挂上了虚伪的羞涩。一个个美女，裸体，面孔都似曾相识。他说：反面有名字。照片反面，写着她们的工作单位、年龄、姓名，与他发生性关系的时间。全是我们酒国市的。他的**豪言壮语** [93] 差不多实现了。

怎么样，酒博士，一个丑八怪，小侏儒，能干出这样的业绩，该不该**树碑立传** [94] [A]？让姓莫的小子快点来，晚了，我也许就要自杀了。

我，余一尺，年龄不详，身高七十五厘米。少时贫苦，流落江湖。中年发达。市个体户协会主席。省级劳模。一尺酒店总经理。与酒国市八十九名美女发生过性关系。有常人难以想象的精神

*Maître Mo, je pense que vous en avez assez de lire, et moi, j'en ai assez de recopier. Il faut que vous prêtiez attention à la chose suivante : dans ce texte **incohérent** [88], on parle de manger des enfants, de boire de l'alcool de singe, et ces deux faits sont actuellement au cœur d'une importante affaire à Jiuguo. Ce sont peut-être les deux clés permettant de résoudre le mystère de Jiuguo. On ne sait qui est l'auteur de ce livre et je n'en avais jamais entendu parler par le passé. Il circulait ces dernières années sous forme de manuscrit parmi la population et l'on dit que le département de la propagande du comité municipal a ordonné qu'il soit saisi. C'est pourquoi je suppose que son auteur est en fait un contemporain et qu'il **vit en chair et en os** [89] à Jiuguo. Son héros s'appelle même Yu Yichi ! Je pense en effet que c'est lui qui en est l'auteur.*

*Monsieur Yu, vous m'avez complètement embrouillé. Tantôt vous êtes le petit commis d'une auberge, tantôt un jeune chevalier aux écailles de poisson qui **apparaît et disparaît comme par magie** [90], tantôt le petit bouffon d'une troupe d'acrobates, et à présent vous voilà le patron d'une auberge **prestigieuse** [91] — vous êtes à la fois vrai et faux, vous êtes protéiforme, comment écrire votre biographie ?*

*Il a éclaté d'un grand rire. Personne n'aurait imaginé que de sa maigre poitrine de nabot puisse s'échapper un rire aussi puissant. Il a tapé sur le clavier du téléphone, **donnant des vertiges** [92] au petit ordinateur que celui-ci contenait. Il a lancé vers le plafond une tasse à thé en fine porcelaine de Jingdezhen. L'accélération de la pesanteur l'a fait asperger le riche tapis en laine. Il a sorti de son tiroir une liasse de photos en couleurs qu'il a jetée en l'air. Les photos ont flotté comme des papillons colorés. Est-ce que tu connais ces femmes ? m'a-t-il demandé très content de lui. J'ai pris les photos, et une honte hypocrite m'est montée au visage lorsque je les ai examinées avec avidité. Il s'agissait de belles femmes, dans le plus simple appareil, dont les visages ne m'étaient pas inconnus. Il m'a dit : Leur nom figure au dos. Derrière chaque photo étaient notés leur unité de travail, leur âge, leur nom et la date à laquelle il avait eu des relations sexuelles avec elles. Elles étaient toutes de Jiuguo. Son **héroïque résolution** [93] se concrétisait.*

*Alors, docteur ès alcools, un laideron, un nain, capable d'accomplir de tels exploits, faut-il **chanter ses louanges et le porter aux nues** [94] ? Fais-moi vite venir le petit gars Mo Yan ; s'il arrivait trop tard, je me suiciderais.*

Yu Yichi, âge : indéterminé, hauteur : 75 centimètres. Pauvre dans ma jeunesse, ai erré à l'aventure. Me suis enrichi en vieillissant. Président de l'Association des entrepreneurs privés de Jiuguo. Travailleur modèle de la province, PDG de la distillerie Yichi. Ai eu des relations sexuelles avec vingt-neuf belles femmes de Jiuguo. Ai un moral difficile à imaginer pour le commun des

状态，有超乎常人的能力。还有极其丰富的传奇经历。我的传记，是世界上的第一本奇书。你让莫言那小子快下决心，写还是不写，放个干脆屁！	<i>mortels et des capacités extraordinaires. Ai aussi une expérience légendaire particulièrement riche. Ma biographie constituera le livre le plus extraordinaire du monde. Dis à ce petit Mo Yan de vite prendre sa décision. Écrire ou ne pas écrire, qu'il se décide, merde !</i>
[88] : Déterm. du nom [89] : Compl. phrase [90] : Déterm. du nom [91] : Déterm. du nom [92] : Prédicat [93] : Sujet [94] : Objet de V modal	

Alors que la traduction « incohérent » du phrasème [88] 不伦不类 {NON-ORDRE-NON-CATÉGORIE} ne nous paraît pas prêter à controverse, celle du n° [89] 生龙活虎 {NAITRE-DRAGON-VIVRE-TIGRE} par « en chair et en os » soulève quelques questions. Tout d'abord, du point de vue sémantique, le *chengyu* ne met pas l'accent sur la véracité sensible de l'existence de l'auteur du conte fantastique, mais plutôt sur son énergie, son dynamisme, sa vivacité. En outre, le rapprochement du nain Yu Yichi avec deux animaux aussi puissants et profondément connotés et révéérés que le dragon et le tigre participent une nouvelle fois de la glorification ironique de ce personnage. Pour ces deux raisons, nous voyons dans la version française des indices de transformation interprétative.

Déjà rencontrée chez Su Tong, l'expression [90] 神出鬼没 {ESPRIT-SORTIR-FANTÔME-DISPARAÎTRE} perd sa connotation militaire (quoique l'on pourrait rétorquer que celle-ci subsiste en raison de son association avec un « chevalier » de *wuxia*) et son sens compositionnel se voit partiellement réactivé dans la traduction « apparaitre et disparaître par magie ». Nous avons jugé bon de ne pas considérer la mise en évidence de la dimension merveilleuse originelle comme un phénomène d'accrétion ou d'expansion.

Pour ce qui est de la séquence [91] 威风凛凛, qui dénote une allure à la fois imposante, majestueuse, altière et martiale, la version française « prestigieux », qui peut aussi vouloir dire « qui tient du prodige », met en avant une notion d'illusion et d'artifice. Toute pertinente que pourrait être cette dernière interprétation dans ce contexte précis, on ne peut cependant occulter le fait qu'elle est absente du *chengyu* (quand bien même la porosité de la vérité et de l'irréel est soulignée immédiatement après par Mo Yan) ; par conséquent, nous tirons ici un diagnostic d'expansion.

Malgré le réaménagement syntaxique (suppression de la structure factitive [使 *faire* + O + V]), la sensation de « vertige » correspond bien au contenu de l'item [92] 头晕目眩 « avoir la tête qui tourne et les yeux éblouis ». De même, « héroïque résolution »

s'avère un moyen terme adéquat pour l'ironique n° [93] 豪言壮语 {HÉROS-DISOURS-ROBUSTE-PAROLE}.

Pour l'occurrence [94] 树碑立传 {DRESSER-STÈLE-ÉTABLIR-BIOGRAPHIE}, par contre, la juxtaposition pléonastique « chanter ses louanges et le porter aux nues », bien qu'elle insiste sur la fatuité et la suffisance de Yu Yichi, apparaît plus marquée que l'original et constitue donc une accréation.

iii. 3^e extrait

Le dernier extrait du *Pays de l'alcool* que nous analyserons en profondeur représente la quatrième partie du chapitre 9 (CH : pp. 303-309 ; FR : pp. 439-446), consacrée à la défilade finale de Ding Gou'er et à son trépas pour le moins peu glorieux : dégrisé par toutes ses rencontres horribles, l'inspecteur prend la fuite, manque de retourner à l'état sauvage et subit une ultime hallucination avant de mourir noyé dans une fosse d'aisances. Ce passage ferme la boucle du schéma narratif multicouche du roman et laisse la porte ouverte (dans le chapitre 10) à l'irruption de l'épistolier Mo Yan dans le monde cauchemardesque de Jiuguo, qu'il n'avait jusque-là connu qu'à travers la correspondance et les nouvelles de son disciple Li Yidou.

第九章——四	Chapitre 9 – IV
<p>……哇哇哇！一想到金刚钻和那些被吃掉后排泄到厕所里的男婴孩，丁钩儿心中残存的责任心和正义感便像灼灼的北斗星一样，照亮了在黑暗中四处流窜的意识。这时他感到耳轮上和界尖上刺痛难忍，仿佛有什么尖利的、浸着剧毒的东西把自己的耳朵和鼻子扎破了。他身不由己 [95] 地折坐起来——天旋地转 [96]，头大如柳斗——费劲地睁开肿胀的眼皮，看到有三五个灰蒙蒙的大影子从自己身上跳走，落地时发出了肉乎乎的沉闷声响。同时他还听到了“吱吱”的尖叫声。是什么珍禽异兽 [97] 在尖叫？侦察员想到松鸡和野兔，飞龙和鼯鼠，都是酒国盘中餐。他看到在面前的模糊背景上，有一片闪烁闪烁的碧绿的眼睛。他努力转动着沙涩的眼睛，促使泪腺分泌出一些液体滋润眼球。泪水盈盈，泪水里有一股劣酒的味道。他用手背揩揩眼，眼前的景物逐渐分明。</p>	<p>… Ouh, ouh, ouh ! À la pensée de Jin Gangzuan et de ces petits garçons mangés puis évacués dans les toilettes, le sens des responsabilités et le sentiment de justice qui subsistaient au fond du cœur de Ding Gou'er illuminèrent, telle l'étincelante constellation de la Grande Ourse, sa conscience qui partait en débandade dans l'obscurité. Il sentit à cet instant un picotement insupportable au bout de son nez et sur le bord de ses oreilles, comme si une pointe imprégnée d'un violent poison les lui avait transpercés. Il se retrouva assis par terre sans le vouloir [95] — le ciel et la terre tournaient [96], sa tête lui semblait grosse comme un panier en osier —, fit de violents efforts pour soulever ses paupières gonflées et vit quatre ou cinq ombres immenses et grises sauter de son propre corps et toucher le sol dans un bruit sourd. En même temps, il entendit un grincement aigu. Quel animal précieux et rare [97] poussait ce cri ? L'inspecteur pensa au coq de bruyère, au lièvre, à l'écureuil et même au dragon. Il vit vaguement face à lui des yeux verts scintillants. Roulant à grand-peine ses yeux remplis de poussière, il essaya de faire jaillir de ses glandes lacrymales quelques larmes pour humecter ses orbites. Elles coulèrent en abondance, avec un goût de mauvais alcool. Il se frotta les yeux du dos de la main, et le spectacle qui s'offrait</p>

他首先看到了一群约有七八只灰色的大家鼠愤怒地用漆黑得令人恶心的小眼睛看着自己，那些尖尖的嘴巴、参起的胡须、肉塌塌的肚子、长而细的尾巴勾引得侦察员胃部痉挛，一张口喷出一股处于美酒佳肴和粪便之间的东西。他感到喉咙似被利刃划开，鼻子奇酸，一些浸出物堵塞了鼻孔。然后有一枝斜挂在墙上的乌亮的长苗子鸟枪扑进他的眼睛。形象生动的鸟枪把他从混沌状态中唤醒，于是他想起了很久前的仓皇逃窜，想起了幽灵般的非法卖馄饨的老汉和看守陵园的老革命以及那扎着红绸腰带跳舞的茅台酒的精灵和那匹**威风凛凛** [98] 的金毛大狗……意象丰富头绪繁杂犹如百花盛开。似梦非梦亦真亦幻。对肌肤丰润的女司机的思念又蓦然上了他的心头。一只大鼠跳上他的肩头，极其敏捷地在他的脖子上咬了一口，使他不得不排除杂念面对现实。他抖动身体，甩掉老鼠，嘴里发出下意识的尖叫，但他的尖叫被眼前的奇景给堵了回去。他大张着嘴，傻呆呆地，看着仰卧在火坑上、身体上活跃着十几匹大鼠的老革命。老革命的鼻子和耳朵已被饿鼠——也许它们并不饿——啃光，嘴唇吃光暴露出焦黄的牙床，那张曾经吐出过那么多连珠妙语的嘴巴变得十分难看，去掉了多余物的老革命的头颅显得**狰狞可怖** [99]，而那些恶鼠们，正在抖擞精神，啃着老革命的双手，那两只使枪弄棒的大手白骨暴露，宛若剥光了皮的柳棍。侦察员对老革命充满好感，这个钢骨铮铮的老人在最困难的时候给了自己帮助。他拖着**疲惫不堪** [100] 的身体冲上去，驱赶老鼠。老鼠的眼睛竟然在遭到袭击时飞快地改变了颜色。由漆黑变粉红，由粉红变碧绿，吓得侦察员连连倒退，退到背靠墙壁无法再退，见鼠们**呲牙咧嘴** [101]，吹胡子瞪眼，肩膀靠着肩膀，团结成一个集体，随时都会冲上来似的。墙上的鸟枪硌着侦察员的背，他**急中生智** [102] [R, C]，飞快转身摘下枪，端起来，食指寻找到扳机，摆开架式，如临劲敌般，侦察员大喊：

devant lui devint plus distinct. D'abord, il vit une bande de sept ou huit gros rats gris qui le regardaient, furieux, de leurs petits yeux noirs écœurants. Leurs museaux pointus, leurs moustaches dressées, leurs ventres rebondis, leurs queues fines et longues provoquèrent des convulsions dans l'estomac de l'inspecteur qui vomit quelque chose qui se situait entre les excréments et le mets le plus délicieux. Il eut la sensation d'avoir la gorge tranchée par un couteau affilé, son nez le piquait, obstrué par les vomissements. Ensuite, un long fusil noir accroché en biais contre le mur le réveilla de son état chaotique et il se souvint de sa fuite éperdue, si lointaine, du vieil homme qui vendait illégalement des raviolis, semblable à un fantôme, du vieux révolutionnaire, gardien du cimetière, ainsi que du démon du Maotai, avec son écharpe rouge en train de danser, et aussi du gros chien **si imposant** [98] au poil jaune... toutes ces pensées aux fils embrouillés s'épanouissaient comme cent fleurs devant ses yeux. C'était comme un rêve éveillé, à la fois réel et imaginaire. La femme chauffeur bien en chair revint aussi à l'esprit de l'inspecteur. Un gros rat lui sauta sur l'épaule avec une grande agilité et le mordit au cou, l'obligeant à chasser ses pensées pour affronter la réalité. Il se secoua pour faire fuir les rats et poussa inconsciemment un cri aigu. Mais son cri lui resta dans la gorge, stoppé net par le spectacle extraordinaire qui s'offrait à ses yeux. Bouche grande ouverte, interdit, il contemplait le corps du vieux révolutionnaire allongé sur le kang, recouvert d'une dizaine de gros rats qui lui couraient dessus. Son nez et ses oreilles avaient été dévorés par les bêtes affamées — peut-être n'étaient-elles pas affamées —, ses lèvres déchiquetées dévoilaient ses dents jaunes, sa bouche qui avait débité autant de belles paroles était devenue horrible : ainsi débarrassée du superflu, la tête du vieux révolutionnaire paraissait **d'une effrayante hideur** [99], tandis que les rats, pleins d'énergie, s'attaquaient à ses extrémités, dénudant les os blancs de ces grandes mains qui avaient manié le fusil et le bâton et qui ressemblaient maintenant à des branches de saule écorcées. L'inspecteur éprouvait de la sympathie pour le vieux révolutionnaire, ce vieil homme solide comme un roc l'avait aidé au moment le plus difficile, aussi lança-t-il en avant son corps **recru de fatigue** [100] pour tenter de chasser les rats. Pendant l'attaque, les yeux des rats changèrent de couleur à une vitesse incroyable, passant du noir profond au rose, puis du rose au vert, effrayant l'inspecteur au point qu'il dut battre en retraite jusqu'à se trouver acculé dos au mur, en même temps que les rats se regroupaient en une masse compacte, épaule contre épaule, **grinçant des dents** [101], écarquillant leurs yeux et soufflant dans leurs moustaches, prêts à l'attaque. Le fusil noir accroché au mur heurta le dos de l'inspecteur. Il se retourna vivement, s'en empara, le mit en joue, cherchant la détente de l'index, se mit en position de tir et, comme s'il se trouvait face à des

“不许动，动就打死你们！”

老鼠们你看看我，我看看你，**手舞足蹈** [103] 着，嘲弄侦察员。他**怒火上冲** [104]，**咬牙切齿** [105] [R]，骂一声：

“狗日的老鼠！今日让你们知道老子的厉害！”

话出口，扳机倒，只听得轰隆一声响，仿佛起了一个炸雷。一溜火光过去，屋子里硝烟滚滚。硝烟散后，侦察员欣慰地看到，那些老鼠被他一枪打得**七倒八歪** [106]，没死的只恨爷娘少生了四条腿，**窜梁越檀**，**飞檐走壁** [107] [A, C]，顷刻间跑得**无影无踪** [108]。侦察员惊惶地看到，这一枪虽然打跑了老鼠，但也把老革命的脸打得**千疮百孔** [109]，像筛子底儿一样。他抱着枪，倚着墙，双腿软，**不知不觉** [110] [D] 臀着地、心里**叫不迭的苦** [111]。他想到，老革命肯定是先逝世，然后被耗子们糟蹋了遗体，但谁也不会想信这事实，看到老革命那颗布满铁沙子的头脸，谁也会认为他是先中了枪弹而后又被老鼠们破坏了五官。丁钩儿丁钩儿，这一下你跳到长江里也洗不清了。长江比黄河还要浑。“圣人出，黄河清，千家万户放瓜灯，什么灯，冬瓜西瓜南瓜灯。什么灯，什么灯，黄瓜倭瓜脑袋瓜子灯。”一首儿时唱过的歌谣，清脆地、充满神秘意味地在精神崩溃的特别侦察员耳畔响起，声音由远而近，由模糊而清晰，由微弱而响亮，最后变成了辉煌的、**行云流水** [112] [A, T] 般的童声大合唱。而站在几百个儿童构成的方阵前领唱的，竟然是久违了的儿子。儿子穿着雪白的衬衫、蔚蓝色短裤，犹如在蔚蓝天空上翱翔的一朵白云，犹如一只在蔚蓝大海上海漂游的海鸥。两行热酒般的混浊液体从侦察员的双眼流出，浸湿了面颊和口角。他站起来，对着儿子伸出了手，那个蔚蓝雪白的小家伙，却缓缓地远去了。塞满他的瞳孔的，是他与老鼠们一起制造的惨象，一桩必将震动酒国的虚假的、但却有嘴难辩的凶杀案。

在儿子的迷人面孔的引导下，侦察员

ennemis, s'écria :

— Pas un geste, le premier qui bouge, je l'abats !

Les rats narguaient l'inspecteur, ils se regardaient entre eux et **agitaient leurs pattes en tous sens** [103]. **Furieux** [104], il se précipita en jurant **entre ses dents** [105] :

— Putain de rats ! Ah ! vous allez voir qui est le maître !

Tout en parlant, il appuya sur la détente : le bruit assourdissant d'une explosion retentit. Après le coup de feu, la pièce fut emplie de fumée. Quand elle se dissipa, l'inspecteur vit avec soulagement que les rats **gisaient pêle-mêle** [106] sur le sol ; ceux qui n'étaient pas morts, maudissant leurs parents de ne les avoir dotés que de quatre pattes, **s'étaient enfuis vers le plafond, le long des murs** [107], et **avaient disparu** [108]. L'inspecteur découvrit avec effroi que son coup de fusil n'avait pas seulement mis les rats en fuite, il avait aussi **criblé de petits trous** [109] le visage du vieux révolutionnaire qui ressemblait à présent à la toile d'un tamis. Les jambes ramollies, serrant le fusil dans ses bras, il s'appuya contre le mur et **se laissa** [110] glisser sur le sol, ressentant au fond de lui-même **une douleur indicible** [111]. Ce sont les rats qui ont tué le vieux révolutionnaire, pensa-t-il, mais personne ne voudra le croire quand on verra son visage criblé de plombs, on pensera qu'il a d'abord été abattu et qu'ensuite les rats l'ont dévoré. Ding Gou'er, Ding Gou'er, cette fois-ci, te voilà dans le Yangzi sans pouvoir te laver ! Le Yangzi est encore plus boueux que le fleuve Jaune. « Voilà le sage, limpide est le fleuve Jaune, chaque famille, chaque foyer accroche sa lanterne, quelle lanterne ? En pastèque, en citrouille ou en potiron. Quelle lanterne, quelle lanterne ? En citrouille, en potiron ou en pastèque. » Une comptine qu'il chantait dans son enfance retentit clairement et mystérieusement aux oreilles de l'inspecteur en pleine confusion mentale, le son venait de loin et se rapprochait, il était de plus en plus net, prenait de l'ampleur et finit par résonner comme un grand chœur d'enfants, éclatant, **ébranlant ciel et terre** [112]. Et, dirigeant ce chœur, debout devant cette foule de centaines d'enfants, se trouvait son fils, qu'il n'avait pas revu depuis si longtemps. Vêtu d'une chemise d'une blancheur parfaite et d'un short bleu, il ressemblait à un nuage blanc flottant dans un ciel d'azur, ou à une mouette voguant sur la mer. Un liquide épais comme un alcool chaud coula des yeux de l'inspecteur, mouillant ses joues et les commissures de ses lèvres. Il se releva et tendit la main vers son fils, mais le petit garçon blanc et bleu s'éloigna lentement. En revanche, ce qui envahit ses pupilles, ce fut le spectacle atroce que les rats et lui-même avaient créé, une fausse affaire de meurtre qui allait défrayer la chronique de Jiuguo, mais pour laquelle il aurait de la peine à se défendre.

Envoûté par le visage de son fils, l'inspecteur sortit par la loge du gardien du cimetière des martyrs et il vit le gros chien qui lui avait **fait**

走出烈士陵园的门房，看到那匹曾让自己毛骨悚然 [113] 的、斑斓猛虎一样的大狗，伸着腿侧歪在一棵翠柏下，狗嘴里流着鲜血，看样子是中毒而死。侦察员丢魂落魄 [114] 一样，弯着腰，从铁门上的狗洞里钻出去。坑洼不平 [115] 的破旧沥青路上，远远近近没有一个人，只有一根孤独的水泥线杆，戳在路边，并把一条长长的影子，画在路上。血红的夕阳照着侦察员的脸，他怅怅地面对夕阳站着，想了好久，也不清楚想了些什么。

火车穿越酒国市发出的铿锵声，给了他一些行动灵感。他沿着道路，模模糊糊地感到自己在往火车站的方向走去。但横在他面前的，却是一条在暮色苍茫中流金溢彩的河流。河上景色很美，有几条彩船，咿咿呀呀地朝落日的方向滑过去，船上坐着的男女们似乎都是情侣，只有情侣才搂着脖子目光痴迷无言无语 [116]。船尾站着一位穿着古老衣裙的矫健女子，探颈引臂、划动大橹，搅破一河金琉璃，也搅起满河的腐烂尸体的味道与热烘烘的酒糟味道。侦察员感到她的劳动带着很多的矫揉造作，仿佛她不是在船上摇橹而是在舞台上表演摇橹一样。一条船滑过去，又一条船滑过去，一条一条又一条。船上客都是那种痴迷迷的情侣模样，船尾女都是那种矫揉造作模样。侦察员感到，船上客和摇橹女都仿佛是从一家专门学校里严格训练出来的。后来，他不知不觉 [117] 地跟着船的队伍，沿着河边铺了八角水泥板的路面往前走。深秋的河边杨柳叶片凋零，残存的枝条上的叶子都宛若金箔剪成的，美丽而贵重。跟着船行走的丁钩儿，心境逐渐平静，把人间的烦恼事一件件逐渐忘却。有人走向朝阳，他走向落日。

河流拐了弯，眼前出现了一片比较宽阔的水面。许多古旧的红楼里，已是一窗窗灯火。船一只只傍岸泊定。那些痴男恨女们，鱼贯上了岸，消逝在繁华的街市里。侦察员也进入街市，感觉到一种虚假的历史气氛。街上行人，都像鬼影子一样。这种飘忽不定 [118] 的感

dresser les cheveux sur la tête [113], avec ses zébrures de tigre, qui gisait pattes écartées sous un pin vert, du sang s'écoulant de sa gueule. Comme s'il avait perdu l'esprit [114], l'inspecteur se pencha et se faufila par le trou ménagé pour le chien dans la porte de métal. Sur la route défoncée [115] au revêtement ancien, il n'y avait pas âme qui vive, seulement, planté au milieu, un poteau en ciment isolé, qui projetait sa longue ombre sur le sol. Le soleil du soir, couleur de sang, éclairait les traits de l'inspecteur, il resta là, le visage tristement tourné vers le soleil, réfléchissant longuement, sans trop savoir à quoi.

Le grondement du train traversant la ville de Jiuguo l'incita à agir. Il s'engagea sur la route avec la vague impression de se diriger vers la gare. Mais devant lui, un fleuve dont les vifs reflets dorés scintillaient dans le sombre du crépuscule lui barrait le passage. Le spectacle du fleuve était magnifique, des bateaux bariolés glissaient en direction du couchant, les passagers étaient des garçons et des filles qui semblaient être des amoureux, car seuls les amoureux se tiennent ainsi par le cou, l'air hébété, sans dire un mot [116]. À l'arrière d'un bateau se tenait debout une femme robuste vêtue d'une robe à l'ancienne, qui maniait la godille, cou et bras tendus. La godille déchirait la surface de verre doré du fleuve et remuait aussi l'odeur de cadavre et de marc tout chaud qui s'élevait. L'inspecteur eut l'impression que les gestes de cette femme comportaient une grande part d'affectation, comme si elle n'était pas en train de manier une godille sur un bateau, mais plutôt de jouer sur une scène le rôle d'une femme qui manie la godille. Le bateau passa, puis un autre, et ainsi de suite les uns après les autres. Les passagers avaient tous la même allure que les amoureux, l'air hébété, et les femmes à l'arrière avaient toutes le même air affecté. Il sembla à l'inspecteur que les passagers et la manieuse de godille de chaque bateau avaient subi un entraînement intensif dans une école spécialisée. Ensuite, inconsciemment [117], il suivit les bateaux le long d'une route dallée de plaques de béton octogonales. Sur le bord de ce fleuve, au cœur de l'automne, tombaient les feuilles des saules et des peupliers, et celles qui demeuraient sur les branches semblaient avoir été découpées dans une précieuse et magnifique feuille d'or; avançant au rythme des bateaux, Ding Gou'er sentait peu à peu son cœur s'apaiser, il oubliait à chacun de ses pas les tracés de l'existence. Certains marchaient vers le soleil levant, lui marchait vers le couchant.

Le fleuve décrivait une courbe, et un plan d'eau assez vaste apparut devant ses yeux. Des lumières brillaient derrière chaque fenêtre de vieux bâtiments. Les bateaux s'approchèrent l'un après l'autre du quai. Les garçons et les filles hébétés montèrent sur la rive à la queue leu leu et disparurent dans ce quartier animé. L'inspecteur s'y dirigea aussi, il avait l'impression d'être le figurant d'une scène historique inventée de toutes pièces. Les passants étaient comme des fantômes.

觉使他身心轻松，他感到自己的脚步也飘起来。

后来他随着人流进入一座娘娘庙，见一些漂亮女人跪在**粉面朱唇** [119] [T?] 的金身娘娘膝下磕头。那些女人都把屁股坐在自己的脚后跟上。他入迷地观赏着那些尖尖的鞋后跟，看了好久，满脑子都是鞋后跟踩出来的坑坑洼洼。有一个剃着光头的小和尚，拿着一个弹弓，躲在一根柱子后，发射泥丸，打磕头女人的屁股，每打中一次，娘娘膝下就发出一声尖叫。尖叫过后，小和尚就双手合十，闭着眼念佛号。丁钩儿想不明白这小和尚是何心态，就上去，屈起中指，在那光头上敲了一下。小和尚一声尖叫，竟是女孩声嗓。数十人围上来，齐咤他要流氓，调戏小尼姑，像鲁迅先生笔下的阿 Q 一样。一个警察卡住他的脖子，把他拎出庙门，往前一推，又在屁股上加一脚，丁钩儿一个狗抢屎，趴在庙前石阶上，碰破了嘴唇，动摇了门牙，流了一嘴腥血。

后来他上了一座拱桥，看到桥下水光闪烁，跳动着明明灭灭的灯火。水上漂着大船，船上笙歌齐鸣，恍若神仙夜游。

又后来他进了一座酒楼，见一桌周围，坐着十几位戴大沿帽的人在喝酒吃鱼。酒香扑鼻鱼香也扑鼻，勾得他**馋涎欲滴** [120]。欲上前讨吃，又**自惭形秽** [121] [R]。后来他实在馋急，觑个空子，**饿虎扑食** [122] 般上去，捏住一瓶酒，抓起一条鱼，转身就跑。跑出好远，才听到后边一片喧哗声。

再后来他躲在一堵墙的阴影里，喝酒吃鱼，鱼只剩下刺，他把刺也嚼碎吞下，一瓶酒喝得底朝天。

更后来他漫游神逛，见水中繁星点点，一个大红月亮像一个金发婴儿跳出水面，水上乐声愈加响亮。循着乐声望去，见一艘巨大画舫，正从上游缓缓驶来。舱里灯火通明，一大群古装女子，在甲板上**轻歌曼舞** [123]，鼓瑟吹笙。舱里十几位**衣冠楚楚** [124] 的男女，固定一张桌子，猜拳行令，喝**琼浆玉液** [125]，嚼**山珍美味** [126]。那

Cette impression **fugitive** [118] le détendit et il se sentit flotter.

Ensuite, il se glissa à la suite de la foule dans un temple de la Déesse où de jolies femmes se prosternaient aux pieds d'une divinité au corps doré et à la grosse tête garnie de grandes oreilles. Pour se relever, elles posaient leurs fesses sur leurs talons. Il contemplait fasciné ces talons aiguilles et, au bout d'un moment, son cerveau en fut tout meurtri. Un jeune moine au crâne rasé, un lance-pierres à la main, était caché derrière une colonne et tirait des boulettes de terre vers les fesses des femmes prosternées ; chaque fois qu'il atteignait sa cible, un cri aigu retentissait aux pieds de la divinité. Dès qu'il entendait le cri, le jeune moine se remettait à réciter ses prières, mains jointes et yeux clos. Ne comprenant pas son intention, Ding Gou'er se dirigea vers lui et lui envoya une chiquenaude sur son crâne rasé. D'une voix féminine, le jeune moine poussa un cri strident. Une dizaine de personnes s'approchèrent, criant que l'inspecteur se comportait comme un voyou à lutiner cette jeune nonne à la manière de Ah Q, le héros de Lu Xun. Un policier le prit par le bras et le fit sortir du temple, puis il le poussa en avant et lui envoya un coup de pied au derrière. Ding Gou'er s'écroula comme une crotte de chien sur les marches du temple, où il se cogna les lèvres et les dents, et un sang fétide s'écoula de sa bouche.

Il monta sur un pont en arche, des lumières scintillaient à la surface de l'eau, elles dansaient, s'allumaient et s'éteignaient alternativement. Un grand bateau flottait sur l'eau, sur lequel résonnait le son des orgues à bouche comme pour un concert d'immortels somnambules.

Un peu plus tard, il pénétra dans une auberge ; autour d'une table étaient assises une dizaine de personnes coiffées de chapeaux à large bord en train de boire et de manger. Le parfum de l'alcool chatouillait ses narines, et l'odeur du poisson lui **faisait venir l'eau à la bouche** [120]. Il voulut s'avancer pour mendier de la nourriture, mais il **eut honte** [121]. Alors, tenaillé par la faim, tel **un tigre affamé se précipitant sur sa proie** [122], il s'empara en un clin d'œil d'une bouteille d'alcool et d'un poisson et partit en courant. Ce n'est qu'après avoir couru un long moment qu'il entendit des cris derrière lui.

Plus tard encore, il se réfugia dans l'ombre d'un mur, but l'alcool et mangea le poisson dont il mâcha même les arêtes. Il finit la bouteille jusqu'à la dernière goutte.

Encore plus tard, il déambula comme un somnambule, les étoiles scintillaient sur le plan d'eau, une grosse lune rouge semblable à un bébé aux cheveux dorés en sortit, la musique résonnait de plus en plus fort. Il regarda dans sa direction. Un énorme bateau de plaisance décoré de peintures descendait lentement le fleuve. La cabine était tout illuminée, un groupe de femmes **chantaient et dansaient paisiblement** [123] sur le pont, accompagnées du son des tambours, des cithares et des orgues à bouche. Dans la cabine, une dizaine

些人吃相贪婪，男女都一样，时代不同了。张着血盆大口的女人吃个老母猪不抬头。丁钩儿看得眼都花了。画舫逼近，舫上人物，鼻眼可辩，口臭可闻。丁钩儿从中看到了许多熟悉的面孔，有金刚钻、女司机、余一尺、王局长、李书记……有一张脸甚至酷肖他自己。他的**亲朋好友** [127]、情侣仇敌似乎都参加了这吃人的宴席。为什么说是吃人的宴席？因为那最后一盘菜依然是一位端坐在镀金的大盘子里、流着油喷着香、脸上挂着迷人微笑的丰满男孩。

“来呀，亲爱的丁钩儿，过来呀……”他听到调皮而俏丽的女司机柔情的喊叫着，还看到她高举着的、频频招展的白色小手。在她的身后，伟岸的金刚钻俯身对小巧的余一尺耳语，金刚钻脸上挂着轻蔑的微笑，余一尺脸上浮起会心的冷笑。

“我抗议——”丁钩儿喊叫着，抖擞起最后的精神，对着画舫扑去。但他却跌进了一个露天的大茅坑，那里边稀汤薄水地发酵着酒国人呕出来的酒肉和屙出来的肉酒，漂浮着一些鼓胀的避孕套等等一切可以想象的脏东西。那里是各种病毒、细菌、微生物生长的沃土，是苍蝇的天国，蛆虫的乐园。侦察员感到这里不应该是自己的归宿，在温暖的粥状物即将淹至他的嘴巴时，他抓紧时间喊叫着：“我抗议！我抗——”，脏物毫不客气地封了他的嘴，地球引力不可抗议地吸他堕落，几秒钟后，理想、正义、尊严、荣誉、爱情等等诸多神圣的东西，伴随着饱受苦难的特级侦察员，沉入了茅坑的最底层……

d'hommes et de femmes **tirés à quatre épingles** [124] entouraient une table, jouant à la mourre, buvant **toutes sortes de nectars** [125] et dégustant **des plats délicieux** [126]. Ils avaient l'air gloutons, les femmes comme les hommes, les temps avaient changé. Une femme ouvrait une grande bouche rouge sang pour engloutir la nourriture sans lever la tête, telle une truie. Ding Gou'er regardait à s'en faire mal aux yeux. Le bateau s'approcha et les passagers étaient si près qu'il pouvait distinguer leurs yeux et leur nez et même sentir leur haleine. Parmi eux, Ding Gou'er repéra de nombreux visages familiers : Jin Gangzuan, la femme chauffeur, Yu Yichi, le chef de bureau Wang, le secrétaire Li..., il y en avait même un qui lui ressemblait étrangement. Ses **amis intimes** [127], sa maîtresse et ses ennemis prenaient donc tous part à ces banquets cannibales. Pourquoi cannibales ? Parce que le dernier plat se composait d'un petit garçon bien dodu, au regard envoûtant, assis en tailleur sur un grand plat doré, dégoulinant d'huile et exhalant un parfum enivrant.

— Venez, cher Ding Gou'er, venez donc...

Il entendit le jolie et espiègle femme chauffeur l'appeler tendrement, il la vit aussi agiter sa petite main blanche en la levant très haut. Derrière elle, l'imposant Jin Gangzuan était penché à l'oreille du délicat Yu Yichi et sur son visage flottait un sourire méprisant, tandis que sur celui de Yu Yichi se dessinait un petit sourire entendu.

— Je proteste... s'écria Ding Gou'er, en mobilisant ses dernières forces et en s'élançant vers le bateau.

Mais il trébucha dans une grande fosse d'aisances à ciel ouvert où fermentaient dans un fond d'eau toutes les saletés possibles et imaginables, viandes et alcools vomis par les habitants de Jiuguo, viandes et alcools chiés et pissés par les habitants de Jiuguo, et même préservatifs gonflés flottant à la surface. C'était là un sol fertile pour élever toutes sortes de micro-organismes, virus ou microbes, c'était le royaume des mouches, le paradis des vers. L'inspecteur sentait bien que ce ne devait pas être sa destination ultime, et lorsque cette bouillie tiède s'appêta à lui envahir la bouche, il se hâta de crier : « Je proteste ! Je pro... », les saletés lui clouèrent le bec de manière très impolie, l'attraction terrestre le tira irrésistiblement vers le bas et, quelques minutes plus tard, l'idéal, la justice, le respect, l'honneur et l'amour, toutes ces notions sacrées, s'enfoncèrent avec le malheureux inspecteur au fond d'une fosse d'aisances...

[95] : Compl. phrase
[96] : Proposition incise
[97] : Sujet focalisé
[98] : Déterm. du nom
[99] : Objet de copule
[100] : Déterm. du nom
[101] : Prédicat
[102] : Prédicat
[103] : Prédicat second

[104] : Prédicat
[105] : Compl. phrase
[106] : Compl. verbe
[107] : Prédicat second
[108] : Compl. verbe
[109] : Compl. verbe
[110] : Compl. phrase
[111] : Prédicat

[112] : Déterm. du nom (avec postpos. compar.)
[113] : Déterm. du nom
[114] : Prédicat second
[115] : Déterm. du nom
[116] : Prédicat
[117] : Compl. phrase
[118] : Déterm. du nom
[119] : Déterm. du nom

[120] : Compl. verbe
[121] : Prédicat
[122] : Compl. phrase (avec postpos. compar.)
[123] : Prédicat
[124] : Déterm. du nom
[125] : Objet direct
[126] : Objet direct
[127] : Sujet

Bien que le syntagme « sans le vouloir » occupe une position plus clairement focale que le *chengyu* [95] 身不由己 {CORPS-NON-SUIVRE-SOI}, le fait qu'il ne soit pas isolé du reste de la proposition par la ponctuation tempère cette accentuation.

À l'inverse, le rehaussement en incise de l'item [96] 天旋地转 {CIEL-TOURNER-TERRE-VIRER} est maintenu par la traduction littérale « le ciel et la terre tournaient », de même que la dimension cosmique du vertige de Ding Gou'er. Le quasi-calque « animal précieux et rare » pour le n° [97] 珍禽异兽 {PRÉCIEUX-OISEAU-INHABITUEL-ANIMAL} ne suscite pas non plus de commentaire particulier.

Discuté plus haut, le mélange de grandiose, de superbe, de majesté et d'intimidation qu'englobe l'occurrence [98] 威风凛凛 nous semble correctement véhiculé par l'adjectif « imposant ». Une conclusion similaire s'impose pour les expressions [99] 狰狞可怖 « *repoussant et effrayant* » et [100] 疲惫不堪 « *insupportablement fatigué* », traduites respectivement par « d'une effrayante hideur » et « recru de fatigue ».

S'agissant du n° [101] 呲牙咧嘴 {MONTRER-DENTS-GRIMACER-BOUCHE}, si l'on fait abstraction de la redistribution des compléments lors du passage du chinois au français¹⁰³ — selon nous, sans grande conséquence sur le sens ou le style —, « grincer des dents » figure plus ou moins correctement le rictus menaçant des muridés qui attaquent l'inspecteur (à près tout, pour grincer des dents, ne faut-il pas crisper des lèvres et montrer les dents ?).

Quant au n° [102] 急中生智 {URGENT-MILIEU-NAITRE-SAGESSE}, sa disparition en français, déjà signe de réduction, entraîne également un retranchement interprétatif, autrement dit une contraction, puisque la subite lucidité de Ding Gou'er n'est pas clairement signifiée au lecteur français.

Pour le *chengyu* [103] 手舞足蹈 {MAIN-REMUER-PIED-DANSER}, comme pour le n° [101], les actions des rats sont réorganisées et le sens « agiter les pattes en tous sens » est placé en fin de proposition ; ce processus ne génère cependant aucun effet sensible.

La séquence [104] 怒火上冲 {COLÈRE-FEU-MONTER-FONCER}, création combinant des éléments issus de suites attestées comme 怒火中烧 {COLÈRE-FEU-MILIEU-BRULER} ou 怒气冲天 {COLÈRE-SOUFFLE-FONCER-CIEL} (toutes de sens rigoureusement identiques), exprime une rage qui explose violemment comme un volcan qui crache sa lave vers le ciel ; la perte de la métaphore est compensée par le recours à l'adjectif fort *furieux*, qui plus est isolé en tête de phrase.

¹⁰³ Une traduction qui respecterait l'ordre linéaire du chinois en reprenant les formulations des Dutrait ressemblerait à ceci : « les rats, grinçant des dents, soufflant dans leurs moustaches et écarquillant des yeux, épaule contre épaule, se regroupaient en une masse compacte, prêts à l'attaque. »

En revanche, la rupture du rythme produit par la succession des quadrisyllabes, parmi lesquels le n° [105] 咬牙切齿 « *serrer les dents de dépit* » entre deux virgules (traduit par « entre ses dents »), occasionne une réduction stylistique.

Bien que la structure de la proposition contenant la formule [106] 七倒八歪 {7-RENVERSÉ-8-TORDU} (verbe principal au passif 打 *frapper* + *chengyu* en complément d'appréciation/de conséquence) ait été modifiée, l'implication du fait que la dispersion des rats morts, signifiée par l'emploi de « gésir pêle-mêle », résulte du coup de feu porté par l'inspecteur ne nuit, à notre avis, en rien au texte, que ce soit au niveau de la langue qu'à celui du sens.

En ce qui concerne l'expression [107] 飞檐走壁 {VOLER-AUVENT-MARCHER-MURAILLE}, déjà vue plus haut au n° [29], la traduction « s'enfuir vers le plafond, le long des murs » pose un double problème : premièrement, sa longueur rompt le rythme imprimé dans l'original chinois (suite de deux quadrisyllabes avec la séquence, non idiomatique, 窜梁越檀 {FUIR-POUTRE-GRIMPER-SANTAL ?}¹⁰⁴) ; ensuite, elle ne contient aucune référence à la littérature *wuxia* (les rats étant dépeints par le biais du *chengyu* comme des ennemis défaits après un combat contre le héros redresseur de torts). Le résultat se résume par conséquent en une accréation mêlée d'une contraction.

Par contre, pour ce qui est du phrasème [108] 无影无踪 {[sans laisser] ni ombre ni trace}, le caractère à priori moins marqué de la version « avoir disparu » est contrebalancé par sa concision et sa séparation en fin de phrase, qui soulignent la rapidité de la fuite.

D'une manière identique au [106], l'occurrence [109] 千疮百孔 {1000-ABCÈS-100-TROU} qualifie le résultat de l'action du verbe 打 *frapper* sur le complément d'objet, à savoir le visage du vieux révolutionnaire ; une nouvelle fois, la traduction française, à juste titre, simplifie en utilisant le syntagme « cribler de petits trous ».

La séquence [110] 不知不觉 {NON-SAVOIR-NON-SENTIR} exprime l'aperception, l'absence d'entendement ; à l'inverse, la proposition « se laisser + V » implique la non-intervention, la non-réactivité ; une telle différence sémantique, susceptible d'altérer l'appréciation du caractère de Ding Gou'er, s'apparente à une déformation.

Quant au n° [111] 加不迭的苦, « *douleur extrême (lit. si forte qu'elle suscite des gémissements continus)* », défigement du *chengyu* 叫苦不迭 {CRIER-AMERTUME-NON-ALTERNER}, la solution « douleur indicible » — quand bien même les geignements font place au silence ! — nous apparaît adéquate.

¹⁰⁴ Pour ce dernier composé, nous avouons notre ignorance quant à la signification globale qu'il faudrait y lire.

En choisissant de traduire l'item [112] 行云流水 {CHEMINER-NUAGE-COULER-EAU}, où la métaphore évoque une expression ample, fluide et pleine d'aisance, par « ébranler ciel et terre », le couple Dutrait altère sensiblement le sens et produit ce faisant une déformation ; la mise en évidence, en fin de phrase, de la proposition participiale lui octroie en outre une présence supplémentaire par rapport au chinois, ce qui relève de l'accrétion.

Concernant la formule [113] 毛骨悚然 {CHEVEU-OS-TERRIFIÉ-AINSI}, traduit par « les cheveux dressés sur la tête », les étymologistes semblent s'accorder pour affirmer qu'il s'agit d'une condensation d'un énoncé disant, à peu de choses près, « *si terrifié que les cheveux s'en dressent sur la tête et qu'on en a froid dans le dos* », autrement dit une image rigoureusement identique à celle du français.

Variante de 失魂落魄 {PERDRE-ÂME-TOMBER-ÂME}, à propos duquel nous avons plusieurs fois discuté chez Su Tong et Gao Xingjian, le n° [114] 丢魂落魄 {ÉGARER-ÂME-TOMBER-ÂME} désigne un état psychique perturbé ; dans cet optique, « perdre l'esprit » convient tout à fait, d'autant que le substantif *esprit* peut véhiculer quantité de connotations bienvenues.

Pour ce qui touche le *chengyu* [115] 坑洼不平 {ORNIÈRE-DÉPRESSION-NON-PLAT}, l'adjectif « défoncé » répond parfaitement au cahier des charges. Il en est de même des traductions respectives « sans dire un mot », « inconsciemment » et « fugitif » des phrasèmes [116] 无言无语 {SANS-PAROLE-SANS-DISOURS}, [117] 不知不觉 {NON-SAVOIR-NON-SENTIR} et [118] 飘忽不定 {FLOTTER-SOUDAIN-NON-FIXE}.

À l'égard du n° [119] 粉面朱唇 {FARD-VISAGE-CINABRE-LÈVRE}, nous ne manquons pas d'exprimer notre scepticisme, car le français fait état d'une divinité « à la grosse tête garnie de grandes oreilles », qualités qui ne correspondent pas du tout au sens du *chengyu* et qui ne sont en vérité même pas mentionnées dans le texte chinois ! La seule explication que nous pouvons trouver à ce mystère réside dans la différence entre les éditions originales que le couple Dutrait et nous avons consultées ; sans quoi la traduction s'accompagnerait d'une transformation.

Exploitant une image quasi identique à celle du français, l'occurrence [120] 馋涎欲滴 {ENVIEUX-SALIVE-VOULOIR-GOUTTER} trouve une version française idéale dans le syntagme verbal idiomatique « [faire] venir l'eau à la bouche ».

Relativement au n° [121] 自惭形秽 {SOI-HONTE-FORME-VIL}, il nous semble qu'« avoir honte » manque un peu d'intensité ; de plus, la brièveté du syntagme tranche avec la longue proposition à laquelle il est immédiatement postposé, alors que la phrase chinoise “欲上前讨吃，又自惭形秽” se divise nettement en deux hémistiches de cinq

syllabes. Quoique la concision du français pourrait contribuer à insister sur le sentiment de déchéance qui envahit l'inspecteur Ding Gou'er, nous y voyons tout de même une réduction.

Pour ce qui est de la formule [122] 饿虎扑食, bien que des considérations rythmiques puissent également entrer en ligne de compte, nous avons jugé que la déshumanisation de l'inspecteur transmise par le *chengyu* l'emportait sur la métrique, et que cette interprétation était pertinemment rendue par le calque « tel un tigré affamé se précipitant sur sa proie ».

Dernières à être analysées dans *Le pays de l'alcool*, les traductions respectives « chanter et danser paisiblement », « tiré à quatre épingles », « toutes sortes de nectars », « des plats délicieux » (à considérer avec le verbe « déguster ») et « amis intimes » des expressions [123] 轻歌曼舞 {LÉGER-CHANTER-DOUX-DANSER}, [124] 衣冠楚楚 {HABIT-CHAPEAU-NET-NET}, [125] 琼浆玉液 {JASPE-SUC-JADE-LIQUIDE}, [126] 山珍美味 {MONTAGNE-TRÉSOR-BEAU-GOUT} (variante encore plus explicite de 山珍海味 {MONTAGNE-TRÉSOR-MER-GOUT}) et [127] 亲朋好友 {INTIME-AMI-BON-AMI} n'ont suscité aucune interrogation.

d. Brothers

i. 1^{er} extrait

Le premier extrait que nous avons retenu dans le roman de Yu Hua consiste dans le chapitre II du Livre premier (CH : pp. 12-24 ; FR : pp. 23-41). L'action du début de *Brothers* en constitue certainement l'un des nœuds fondamentaux, puisqu'elle fixe déjà bon nombre de personnalités et de destinées qui évolueront peu au fil du récit. Ainsi, dans le chapitre I, le petit Li Guangtou, alors âgé de quatorze ans, est surpris à mater le derrière des filles aux toilettes publiques. Cet évènement à priori déshonorant va au contraire lui octroyer une renommée toute particulière auprès des hommes du village, car l'une des demoiselles qu'il observait était Lin Hong, une jeune beauté objet de tous les fantasmes. Dans le chapitre qui nous concerne, le garçon fautif, déjà finaud, comprend la valeur du secret qu'il détient (il a vu les fesses de Lin Hong...) et apprend très vite à le monnayer en bols de nouilles. Ses principaux « clients » sont la petite foule d'artisans du cru (qui seront des personnages récurrents de *Brothers*) et, en particulier, Liu l'Écrivain et Zhao le Poète, deux bellâtres imbus de leur prétendu talent littéraire qui ont précisément dénoncé le voyeurisme de Li Guangtou — alors qu'eux-mêmes, malgré leur masque de vertu, sont assaillis de pensées lubriques... Étant donné sa

longueur, le passage sera divisé en trois fragments, qui détaillent respectivement les tentatives de Liu l'Écrivain, des petits artisans et de Zhao le Poète d'extorquer son secret à Li Guangtou.

第二章

李光头在厕所里偷看女人屁股后**身败名裂** [1] [D], 我们刘镇的群众都认识这个十四岁的少年了。在大街上, 年轻的姑娘们躲着他, 没发育的小女孩和上了年纪的老女人也躲着他。李光头**愤愤不平** [2], 心想自己在厕所里偷看了不到两分钟, 享受的却是强奸犯的待遇。不过有失也有得, 他偷看到了林红的屁股。林红是我们刘镇美人中的美人, 上了年纪的男人和年轻的男人, 还有正在发育的男人, 见了她都是**目不转睛** [3] [T] 一脸痴呆, 流口水的**比比皆是** [4] [R], 还有人见了她一阵激动流出了鼻血。到了晚上, 我们刘镇不知道有多少个房间里, 有多少张床上, 有多少个男人闭着眼睛想象着她身体的两三个部位起劲手淫。这些可怜虫平日里一个星期能见到她一次已经是**吉星高照** [5] 了, 而且见到的也只是她的脸、她的脖子和她的手, 到了夏天运气会好一些, 还能见到她穿凉鞋的脚和裙子下面的小腿, 除此以外他们什么都见不到, 只有李光头见到过她的光屁股, 这让我们刘镇的男群众十分羡慕, 都说这是李光头前世修来的艳福。

李光头也因此**一举成名** [6], 虽然女群众纷纷躲着他, 但男群众见了他都是一脸的亲热, 而且笑得**意味深长** [7], 在大街上搂着他的肩膀, 没话找话说些什么, 看看四下没人时, 就会悄悄地问:

“喂, 小子, 看见什么了?”

这时李光头故意响亮地说: “看见了屁股!”

说话的男人就会吓了一跳, 捏着李光头的肩膀说: “他妈的, 小声点。”

然后仔细观察四周, 发现没有人注意他们, 继续悄悄地问李光头: “喂, 林红那个……怎么样?”

Livre premier — Chapitre II

Après l'affaire des toilettes, **c'en fut fait de la réputation** [1] de Li Guangtou. Tout le monde, dans notre bourg des Liu, savait qui était ce garçon de quatorze ans. Les jeunes filles l'évitaient dans la rue, de même que les fillettes et les femmes d'un certain âge. Li Guangtou **ne décolérait pas** [2]: il ne s'était pas rincé l'œil plus de deux minutes dans les toilettes et on le traitait comme un violeur. Cependant, dans son malheur il avait eu de la chance car il avait réussi à voir les fesses de Lin Hong, la plus belle d'entre les belles du bourg. Les hommes mûrs comme les jeunes gens, et même les garçons à peine pubères, **restaient bouche bée** [3] sur son passage et bavaient devant elle, certains même étaient si excités qu'ils en saignaient du nez. Le soir venu, nul n'aurait su dire combien de garçons, sur combien de lits et dans combien de chambres se masturbaient avec entrain en songeant, les yeux fermés, à deux ou trois endroits de son anatomie. C'était déjà **une bonne fortune** [5] pour ces pauvres diables quand ils avaient réussi à la rencontrer une fois dans la semaine, et encore ne laissait-elle apparaître que le visage, le cou et les mains. L'été était une saison plus favorable, ils avaient en effet une chance d'apercevoir ses pieds chaussés de sandales et ses mollets dépassant sous sa jupe. Mais rien d'autre. Seul Li Guangtou avait vu ses fesses nues, et pour cela tous les hommes du bourg l'enviaient. Ils en avaient conclu qu'une telle bonne fortune n'avait pu lui être accordée qu'en raison de ses mérites dans une vie antérieure.

Li Guangtou **était donc devenu célèbre du jour au lendemain** [6] et, si toutes les femmes l'évitaient, les hommes, en revanche, lui faisaient bon visage quand ils le croisaient et ils lui lançaient des sourires **entendus** [7]. Ils le prenaient par l'épaule en pleine rue, cherchaient à engager la conversation et, après s'être assurés qu'il n'y avait personne alentour, ils lui glissaient en douce:

— Dis donc, mon gars, qu'est-ce que tu as vu au juste?

Alors Li Guangtou répondait, en prenant à dessein une voix tonitruante:

— J'ai vu des fesses!

Son interlocuteur sursautait et lui disait, en lui serrant l'épaule:

— Putain, pas si fort!

Puis il jetait un regard circonspect autour de lui et, une fois certain que nul n'avait rien remarqué, il continuait à interroger tout bas Li Guangtou:

— Dis moi, celles de Lin Hong... elles sont comment?

Malgré son jeune âge, Li Guangtou comprenait quelle valeur il avait aux yeux des autres. Il en

李光头小小年纪就知道了自己的价值所在，他明白了自己虽然**臭名昭著** [8] [D, R]，可自己是一块臭豆腐，闻起来臭，吃起来香。他知道自己**在厕所里偷看到的五个屁股**，有四个是不值钱的跳楼甩卖价，可是林红的屁股不得了，那是价值连城的超五星级的屁股。李光头后来之所以能够成为我们刘镇的超级巨富，因为他是个天生的商人。他十四岁的时候就拿着林红的屁股跟人做起了生意，而且还知道**讨价还价** [9] [D]。他只要一看到那些好色男群众的亲热嘴脸，只要有人搂着他的肩膀，只要有人拍着他的肩膀，他就知道他们都是想到自己这里来打听林红的屁股秘密。

派出所的五个民警**假公济私** [10] 地在他这里打听林红的屁股秘密时，李光头如实交待，一点不敢隐瞒。此后李光头学聪明了，他不再供应免费的午餐，在那些假装亲热的男群众面前，李光头**守口如瓶** [11] [R]，连根阴毛的影子都不会透露，只说“屁股”这两个字，让那些前来了解林红屁股的男群众听后摸不着头脑。

那个刘作家，本来是我们刘镇五金厂的车床工人，因为他爱**舞文弄墨** [12]，又能说会道 [13]，深得刘镇五金厂厂长的赏识，提拔他当了五金厂的供销科长。刘作家已经有个女朋友了，他的女朋友不丑也不美，这个刘作家当上了供销科长，又在县文化馆的油印杂志上发表了两页的小说，觉得自己**飞黄腾达** [14]了，觉得现有的女朋友配不上自己了，他**见异思迁** [15] 瞄上了林红，这是我们刘镇所有已婚和未婚男人的共同心愿。刘作家想甩掉他的女朋友，他女朋友不是一盏省油的灯，她坚决不干，她要紧紧咬住**功成名就** [16] 的刘作家。她站到了派出所门外的大街上痛哭流涕，说自己已经被刘作家睡过了。她哭诉的时候，十根手指全伸开了，我们刘镇的群众以为她被刘作家睡了十次，结果她说出来把群众吓了一跳，这个刘作家和她睡过一百次了。她这么又哭又闹以后，刘作家不敢甩掉

allait de **sa réputation** [8] comme du tofu puant, lequel est aussi délectable au goût qu'il sent mauvais. Il savait que parmi les cinq derrières qu'il avait surpris aux toilettes, quatre étaient du tout-venant, mais que celui de Lin Hong, lui, était de qualité supérieure. C'était un derrière au moins cinq étoiles, hors de prix. Et si, par la suite, Li Guangtou était devenu le nabab du bourg des Liu que l'on sait, c'est qu'il avait le commerce dans le sang. À quatorze ans déjà, il faisait des affaires avec le derrière de Lin Hong, et avec lui **les enchères montaient vite** [9]. Rien qu'à voir la mine affable de tous ces libidineux, rien qu'à la façon dont ils le prenaient par le cou ou lui tapaient sur l'épaule, il devinait qu'ils cherchaient à lui soutirer le secret du derrière de Lin Hong. Lorsque les cinq policiers, au commissariat, **sous couvert de mener leur enquête** [10], avaient cherché, déjà, à le percer, Li Guangtou avait répondu à leurs questions sans rien oser dissimuler. Depuis, il s'était fait plus malin, il ne donnait plus rien à l'œil : face à la fausse cordialité de ses interlocuteurs, il ne laissait pas échapper l'ombre d'un poil pubien, s'en tenant à un seul mot, celui de « fesses ». Si bien que ceux qui étaient venus avec l'espoir d'en savoir plus sur le derrière de Lin Hong restaient perplexes.

Liu l'Écrivain travaillait en fait comme ouvrier tourneur à l'usine de quincaillerie. Comme il aimait **manier la plume** [12] et qu'il **ne manquait pas de bagout** [13], il était entré dans les bonnes grâces de son patron, lequel l'avait promu au rang de chef du service des approvisionnements et des ventes. Liu l'Écrivain avait une petite amie, qui n'était ni laide ni belle. Dès qu'il **avait pris du galon** et qu'il avait publié dans la revue ronéotée de la maison de la culture du district sa nouvelle de deux pages, estimant que celle-ci n'était plus digne de **son rang** [14], il **avait reporté ses vœux** [15] sur Lin Hong, imitant en cela tous les hommes du bourg, les hommes mariés comme les célibataires. Il chercha donc à se débarrasser de sa petite amie mais l'intéressée ne l'entendit pas de cette oreille. Elle ne voulut pas lâcher son écrivain maintenant qu'il **était reconnu** [16]. Elle se planta dans la rue, à la porte du commissariat, et expliqua en larmes que Liu l'Écrivain avait déjà couché avec elle. Tandis qu'elle se lamentait, elle montrait ses dix doigts écartés, si bien que les gens du bourg en conclurent que la chose avait eu lieu dix fois. Mais à la stupéfaction générale, elle affirma qu'ils avaient couché ensemble cent fois. Après une telle scène, Liu l'Écrivain renonça à son projet. À l'époque, si on avait couché ensemble, on était obligé de se marier. Le directeur de l'usine convoqua Liu l'Écrivain pour lui passer un savon, et il lui mit le marché en main : ou bien il épousait cette fille, auquel cas il serait maintenu dans ses fonctions, ou bien il la plaquait, et alors il pouvait dire adieu à son poste de chef de service, et il ne lui resterait plus qu'à garder la porte d'entrée ou à nettoyer les toilettes. Liu l'Écrivain pesa rapidement le pour et le contre, et comme il tenait davantage à sa vie

她了。那年月的男女只要是睡过了就得结婚，五金厂的厂长把刘作家叫过去臭骂一顿，告诉他，摆在他面前的只有两条路：一条路是和这个女朋友结婚，这样他就可以继续干他的供销科长；另一条路是他甩掉这个女朋友，那他就下辈子再当科长吧，这辈子他只能看守大门打扫厕所了。刘作家权衡利弊，觉得前途比婚姻更为重要，只好在女朋友面前低头认错。两个人立刻和好如初 [17] [D]，并肩逛商店，并肩看电影，开始打造家具筹办婚事。

赵诗人对刘作家的遭遇深表同情，刘作家把自己的一生交给了这么一个不知羞耻的女人，真是一时的情欲冲动，毁了一生的前程。赵诗人深感惋惜，他逢人就说：

“这就叫一失足成千古恨。”

群众不同意赵诗人的话，群众说：“怎么是一失足呢？他都和她睡了一百次了，起码也失足一百次了。”

赵诗人哑口无言 [18]，只能换了一个说法，他说：“英雄难过美人关啊！”

群众还是不同意，他们说：“他是英雄吗？她也不是个美人。”

赵诗人连连点头，心想群众个个长着一双雪亮的眼睛，这个刘作家连个非美人关都过不了，他还能干些什么出来？赵诗人不再对刘作家表示同情和惋惜了，他摆了摆手，不屑地说：

“他呀，成不了什么气候。”

刘作家虽然筹办婚事了，可是他身在曹营心在汉，他对林红的美色垂涎三尺 [19]，每天晚上入睡之前就像是练气功似的使劲想着林红的方方面面，指望能到梦乡里去和林红做个露水夫妻。虽然刘作家伙同赵诗人揪着李光头在我们刘镇转着圈子游街，可是李光头心里掌握着林红的屁股秘密，刘作家对李光头还是刮目相看 [20]。为了让自己在想象里和睡梦里和林红相遇交欢时有真实感和现场感，刘作家迫切地想知道林红身体的秘密，在那次游街以后他每次见了李光头都像个老朋友似的笑脸相迎 [21]，不过他对李光头说来说去的只

professionnelle qu'à sa vie privée, il se résolut à battre sa coulpe devant sa petite amie. **Leurs relations reprirent comme auparavant [17]**. On les voyait faire du lèche-vitrines ou aller au cinéma collés l'un contre l'autre, et ils passèrent commande de meubles au menuisier en prévision de leurs noces.

Zhao le Poète fut très sensible aux déboires de Liu l'Écrivain, qui avait remis sa vie entière entre les mains d'une femme sans pudeur. Il avait ruiné son avenir pour une passion éphémère. Zhao la Poète, compatissant, répétait à qui voulait l'entendre :

— Comme on dit : « Faux pas un jour, regrets toujours. »

Jusqu'à ce que quelqu'un lui fasse valoir ce qui suit :

— Comment ça, « faux pas un jour » ? Ils ont déjà couché ensemble cent fois. Ça fait au moins cent faux pas.

Zhao le Poète **réduit à quia [18]** se rabattit sur un autre proverbe :

— Un héros se joue de tout, sauf des jolies femmes.

On lui fit alors remarquer :

— Un héros, lui ? Et elle, qu'est-ce qu'elle a de joli ?

Zhao le Poète hocha la tête, admiratif devant la clairvoyance des masses : si Liu l'Écrivain avait été incapable de se jouer d'une femme qui n'était même pas belle, quel avenir se préparait-il ? Il cessa d'éprouver de la sympathie et de la commiseration pour lui, et lâcha avec mépris, en secouant la main :

— Cet homme-là n'arrivera jamais à rien.

Liu l'Écrivain avait beau être plongé dans les préparations de son mariage, il gardait la tête ailleurs. Il continuait de **baver [19]** devant les charmes de Lin Hong et, chaque soir avant de s'endormir, il se concentrait, l'une après l'autre, sur toutes les parties du corps de la jeune fille comme il se serait exercé au *qigong*, avec l'espoir qu'au pays des rêves il deviendrait son amant. Bien qu'il eût exhibé Li Guangtou dans les rues en le tenant par le col, de concert avec Zhao le Poète, il **le regardait d'un œil neuf [20]** depuis qu'il savait que Li Guangtou détenait le secret du derrière de Lin Hong. Afin que l'illusion soit plus parfaite quand il rencontrait Lin Hong et s'unissait à elle en imagination ou en rêve, Liu l'Écrivain brûlait de connaître le secret de son corps. Depuis cette procession dans les rues, dès qu'il croisait Li Guangtou, il **venait à sa rencontre en lui souriant [21]** comme à un vieil ami. Toutefois, mécontent de ne pouvoir lui arracher autre chose que le mot « fesses », il lui demanda un jour, en lui donnant une tape sur la nuque comme l'aurait fait un grand frère :

— Est-ce que tu ne pourrais pas être un peu plus précis ?

— À quel propos ? répliqua Li Guangtou.

— Quand tu parles de fesses, c'est trop abstrait. Essaie d'être un peu plus concret.

有“屁股”两个字很不满意，有一天他像个兄长一样拍拍李光头的后脑勺说：

“你嘴里能不能吐出些别的东西来？”

李光头问他：“要我吐什么？”

刘作家说：“这‘屁股’二字太抽象了，说得具体一点……”

李光头响亮地说：“屁股怎么具体？”

“喂，喂，别喊叫。”刘作家看看四周没人，用手比划着说：“屁股有大有小，有瘦有胖……”

李光头想起来自己在厕所里看到的一排五个屁股，他差不多是惊喜般地说：

“屁股确实有大有小，有瘦有胖。”

接下去他又守口如瓶 [22] 了，刘作家以为他需要启发，就耐心地说：“屁股就跟脸一样，每个人长得都不一样，比如有些人脸上有颗痣，有些人脸上就没有痣。喂，林红那个……怎么样？”

李光头仔细想了想后说：“林红脸上没有痣。”

“我知道她脸上没有痣。”刘作家说，“我没问她的脸，喂，她的屁股怎么样？”

李光头小小年纪就会皮笑肉不笑了，他悄悄问刘作家：“你给我什么好处？”

刘作家只好向李光头行贿，他以为李光头还是小孩，弄了几颗硬糖来打发他。李光头吃着刘作家的硬糖，让刘作家的身体弯下来，让刘作家的耳朵自己凑上来，然后李光头装神弄鬼 [23] [E] 地把那个不值一提的小屁股仔细描述了一番，刘作家听后满脸的疑惑，他低声问李光头：

“这是林红的屁股吗？”

“不是。”李光头说，“是我偷看到的最小的一个屁股。”

“你这个小王八蛋。”刘作家低声骂道，“我问的是林红的屁股。”

李光头摇着头说：“我舍不得说。”

“他妈的。”刘作家继续骂道，“她不是你妈，不是你姐姐……”

李光头觉得刘作家说得有理，他点了点头说：“你说得对，她不是我妈，不

Li Guangtou se mit à parler plus fort :

— Concret, ça veut dire quoi pour des fesses ?

— Oh là, oh là, pas si fort.

Après s'être assuré qu'ils étaient seuls, Liu l'Écrivain s'expliqua avec des gestes :

— Il y a des postérieurs larges et des postérieurs étroits, des gros et des maigres.

Li Guangtou se remémora les cinq derrières qu'il avait vus alignés dans les toilettes et répondit, l'air ébloui :

— C'est vrai, il y en a des larges et des étroits, des gros et des maigres.

Là-dessus, il reprit son mutisme [22]. Liu l'Écrivain, croyant qu'il avait besoin d'être mis sur la voie, expliqua patiemment :

— Le derrière, c'est comme le visage, il varie d'une personne à l'autre. Par exemple, il y a des gens qui ont un grain de beauté sur le visage, et d'autres qui n'en ont pas. Eh bien, celui de Lin Hong... il est comment ?

Li Guangtou réfléchit longuement avant de répondre :

— Lin Hong n'a pas de grain de beauté sur la figure.

— Je sais bien qu'elle n'en a pas, dit Liu l'Écrivain. Je ne te parlais pas de son visage. Eh bien, ses fesses, comment sont-elles ?

En dépit de son jeune âge, Li Guangtou était astucieux :

— Si je te le dis, qu'est-ce que tu me donnes ?

Liu l'Écrivain se vit contraint de graisser la patte à Li Guangtou. Comme il avait affaire à un enfant, il crut pouvoir s'en tirer avec quelques bonbons. Tout en mâchant son bonbon, Li Guangtou invita Liu l'Écrivain à se pencher vers lui et à approcher son oreille, après quoi, prenant une mine de conspirateur [23], il décrivit avec force détails le petit derrière insignifiant. La perplexité se lisait sur le visage de Liu l'Écrivain :

— C'est bien du derrière de Lin Hong que tu me parles ? demanda-t-il à voix basse.

— Non, répondit l'autre, je te parle du plus petit des derrières que j'ai vus.

— Petit salopard, fulmina Liu l'Écrivain, toujours à voix basse. Moi, c'est du derrière de Lin Hong que je te parle.

Li Guangtou secoua la tête :

— Je n'ose pas en parler.

— Putain de ta mère (Liu l'Écrivain continuait de fulminer), c'est pourtant pas ta mère ni ta sœur...

Li Guangtou songea que Liu l'Écrivain n'avait pas tort. Il hocha la tête :

— C'est vrai, ce n'est ni ma mère ni ma sœur...

Mais aussitôt il secoua la tête :

— Il n'empêche, c'est l'amante de mes rêves et je n'ose pas parler d'elle.

— Qu'est-ce qu'un petit salopard comme toi peut faire comme rêves ? demanda Liu l'Écrivain, qui bouillait d'impatience. Qu'est-ce qu'il faut pour que tu te décides ?

Li Guangtou réfléchit longuement, les sourcils froncés, avant de répondre :

是我姐姐……”

接着他又摇头了，他说：“可她是我的梦中情人，我还是舍不得说。”

“你小小王八蛋有什么梦啊？”刘作家焦急万分，他问李光头：“怎么样你才舍得说了？”

李光头皱着眉想了很久说：“你请我吃碗面条，我就舍得说了。”

刘作家迟疑了一会儿，咬咬牙说：“好吧。”

李光头吞着口水，**得寸进尺** [24] [C] 地说：“我不吃九分钱一碗的阳春面，我要吃三角五分钱一碗的三鲜面，里面要有鱼有肉还有虾。”

“三鲜面？”刘作家叫起来，“你这小王八蛋狮子大开口，我**大名鼎鼎** [25] [R] 的刘作家一年里也吃不了几次三鲜面，我自己都舍不得吃，我会请你吃吗？你是做梦想吃屁。”

李光头听了连连点头，他说：“是啊，你自己都舍不得吃的三鲜面，怎么舍得请我吃呢？”

“就是。”刘作家很满意李光头的态度，他说，“你就吃一碗阳春面吧。”

李光头吞着口水，一脸遗憾地说：“吃了阳春面，我还是舍不得说。”

刘作家气得**咬牙切齿** [26]，他恨不得对准李光头的嘴脸狠狠给上一拳，揍他个七窍出血。可是气到最后刘作家还是同意请李光头吃三鲜面了，他骂了一声，他不再骂“他妈的”了，他骂了一声“他奶奶的”，然后他说：

“就请你吃三鲜面，你要一五一十清清楚楚地告诉我。”

— Si tu m’offres un bol de nouilles, ça m’aidera à parler d’elle.

Liu l’Écrivain, après un instant d’hésitation, dit en serrant les dents :

— D’accord.

Li Guangtou, qui avait déjà l’eau à la bouche, **chercha à profiter de son avantage** [24] :

— Je ne veux pas des nouilles nature à 9 fen le bol, je veux des nouilles aux trois fraîcheurs à 3,5 mao le bol, avec dedans du poisson, de la viande et des crevettes.

— Des nouilles aux trois fraîcheurs ? s’écria Liu l’Écrivain. Alors là, petit salopard, tu ne manques pas d’air. Même moi, Liu l’Écrivain, qui suis pourtant **célèbre** [25], j’en mange tous les trente-six du mois. J’y regarde à deux fois avant de m’en offrir et il faudrait que je t’en paie ! Tu rêves ou quoi ?

Li Guangtou approuva de la tête :

— C’est vrai ça, pourquoi m’offrirais-tu des nouilles que tu n’as pas les moyens de te payer ?

— Exactement. (Liu l’Écrivain constata, ravi, que Li Guangtou revenait à de meilleures dispositions.) Alors, tu te contenteras d’un bol de nouilles nature.

Li Guangtou, tout en ravalant sa salive, prit une mine désolée :

— Je ne suis pas sûr que des nouilles nature me donnent envie de parler d’elle.

Liu l’Écrivain **serra les dents** [26] rageusement. Il brûlait d’écraser son poing comme la face de Li Guangtou et de lui abîmer le portrait. Toutefois, le premier moment de fureur passé, il finit par consentir à satisfaire la demande de Li Guangtou. Il poussa un juron — cette fois, ce n’était plus « Putain de ta mère » mais « Putain de ta grand-mère » —, puis il dit :

— C’est bon, tu les auras tes nouilles aux trois fraîcheurs, mais il faudra tout me raconter dans les moindres détails.

[1] : Prédicat

[2] : Prédicat second

[3] : Prédicat

[4] : Prédicat

[5] : Objet de copule

[6] : Prédicat

[7] : Compl. verbe

[8] : Prédicat

[9] : Objet direct

[10] : Compl. phrase

[11] : Prédicat second

[12] : Objet direct

[13] : Prédicat

[14] : Prédicat

[15] : Compl. phrase

[16] : Déterm. du nom

[17] : Prédicat

[18] : Prédicat second

[19] : Prédicat

[20] : Prédicat

[21] : Prédicat

[22] : Prédicat

[23] : Compl. phrase

[24] : Compl. phrase

[25] : Déterm. du nom

[26] : Compl. verbe

Le premier *chengyu* du passage, le n° [1] 身败名裂 {STATUT-PERDRE-RENOM-BRISER} exprime de manière claire le discrédit, la chute sociale et la perte d’honorabilité qui frappent Li Guangtou ; si la traduction « c’en fut fait de la réputation de Li Guangtou » est donc sémantiquement correcte, le changement d’angle de vue qui y est opéré (le

chinois dit : « *Li Guangtou perdit tout son crédit après l'affaire des toilettes* ») altère en quelque sorte la voix narrative, puisque Li Guangtou n'apparaît plus comme le sujet, mais comme l'objet, que ce soit de la proposition grammaticale que de sa destinée ; cet infléchissement participe donc de la déformation.

Bien que le même argument puisse être avancé contre la version française du n° [2] 愤愤不平 « *crier à l'injustice, s'indigner* » (passage d'une structure positive en chinois à une forme négative en français), nous pensons toutefois que le glissement observé est de bien moindre amplitude, car « ne pas décolérer » implique une rage et une fureur semblables à celles contenues dans l'adjectif ; en outre, comme l'iniquité et la partialité dont se plaint Li Guangtou sont explicitées immédiatement après le *chengyu*, il n'était sans doute pas utile pour les traducteurs de souligner excessivement l'infortune du jeune garçon.

La variation est toutefois beaucoup plus importante avec la séquence [3] 目不转睛 {ŒIL-NON-TOURNER-PRUNELLE} : en effet, d'obsédés (regard fixe et indiscret), les hommes du village sont décrits comme abasourdis (« rester bouche bée ») au passage de Lin Hong ; il s'agit ni plus ni moins d'une transformation interprétative.

Pour ce qui est du n° [4] 比比皆是, qui insiste sur la généralité des réactions physiologiques masculines à l'approche de la beauté locale, sa disparition dans le texte français représente nettement une réduction stylistique. Rien à redire par contre sur l'expression [5] 吉星高照 {FASTE-ÉTOILE-HAUT-BRILLER} et la proposition de traduction « bonne fortune ».

Contrepied parfait du premier *chengyu*, le n° [6] 一举成名 {UN-COUP-DEVENIR-CÉLÈBRE}, contrairement à ce dernier, ne subit aucune modulation et est adéquatement rendu par « devenir célèbre du jour au lendemain ». Même chose pour le n° [7] 意味深长 « *lourd de sens, qui en dit long* » et sa traduction « entendu ».

Concernant le phrasème [8] 臭名昭著 « *souffrir d'une infamie notoire* », nous percevons deux glissements : en premier lieu, la construction chinoise connaît une simplification, puisque la concession (littéralement : « *il comprenait que, bien qu'il jouît d'une mauvaise réputation, il était semblable à du tofu puant, etc.* ») est implicite au profit de la comparaison « il en allait de sa réputation comme du tofu puant », sans compter que l'objet de cette comparaison passe de Li Guangtou lui-même à sa réputation ; en deuxième lieu, Yu Hua joue sur la répétition du caractère 臭 *nauséabond*, qui permet le rapprochement entre un jeune garçon de triste renom et le tofu puant. Ces deux changements nous poussent à percevoir un double effet de déformation des voix narratives et de réduction stylistique.

Un peu plus loin, la traduction « les enchères montaient vite » employée pour rendre la formule [9] 讨价还价 « *marchander, discuter sur les prix* » constitue un nouvel exemple de modification des points de vue, puisqu'elle minimise en quelque chose le « professionnalisme » commercial du jeune Li Guangtou (dont le texte chinois affirme qu'il « *sait marchander* »). Une conclusion identique de déformation ne peut que s'imposer.

L'item [10] 假公济私 « *agir à des fins égoïstes sous prétexte d'intérêt public* » englobe bon nombre de pratiques de corruption allant de l'abus de pouvoir au détournement de biens sociaux ; le contexte nous fait pencher nettement vers le premier type de comportement. Si « sous couvert de mener leur enquête » peut à priori apparaître trop précis, le fait que le *chengyu* résume un épisode du chapitre I où des policiers, profitant de l'interrogatoire de Li Guangtou après sa prise la main dans le sac, cherchent à lui extorquer le secret des fesses de Lin Hong justifie pleinement cette explicitation mineure, qui ne porte donc pas à conséquence.

En revanche, le retranchement du n° [11] 守口如瓶 {CACHETER-BOUCHE-COMME-BOUEILLE}, c'est-à-dire « *rester bouche cousue* », représente très clairement une réduction par rapport à l'original, lequel souligne la stratégie de Li Guangtou de monnayer son secret.

Les occurrences [12] 舞文弄墨 {DANSER-VERBE-MANIER-ENCRE}, [13] 能说会道 {POUVOIR-PARLER-SAVOIR-RAISONNER} et [16] 功成名就 {RÉUSSITE-ATTEINDRE-RENOM-ACCOMPLIR} qualifient, sur un ton ironique, les prétendues qualités de Liu l'Écrivain. Si « manier la plume » comme traduction du premier *chengyu* ne suscite aucun commentaire, « ne pas manquer de bagout » pourrait trahir un niveau de langue plus familier que l'original, mais ce choix s'intègre sans heurt dans le style décontracté et sans fioriture du roman, d'autant que le mot *bagout* souligne la fatuité du personnage ; quant à « reconnu », l'adjectif paraît à première vue moins marqué le n° [16] qu'il est censé traduire, mais la construction avec *maintenant que*, qui implique que Liu a dû lutter pour conquérir sa renommée, compense cette faiblesse stylistique.

La séquence [14] 飞黄腾达 « [*comme*] *Feihuang* [*qui*] *galope* » emprunte à la légende populaire la figure du cheval jaune de bon auspice qui parcourait les airs à l'aide de ses ailes de dragon pour symboliser une élévation sociale fulgurante. Désirant éviter plus haut la répétition du nouveau grade de Liu l'Écrivain, Isabelle Rabut et Angel Pino ont choisi de recourir à une expression imagée d'une tout autre isotopie, « prendre du galon », tout en condensant le raisonnement du personnage, qui estime que,

du fait de son ascension, sa petite amie « n'était plus digne de son rang ». ¹⁰⁵ Nous pensons que cette réorganisation a l'avantage d'alléger un texte déjà fortement marqué par les répétitions (celles-ci étant un ressort comique majeur de *Brothers*) sans pour autant nuire à l'économie de l'original, les traducteurs ne manquant pas d'user d'expressions idiomatiques quand ils le peuvent ; du reste, le syntagme « ne pas être digne de son rang » met autrement en relief la cuistrerie d'un Liu l'Écrivain aux prétentions quasi aristocratiques.

Quant au phrasème [15] 见异思迁 {VOIR-DIFFÉRENT-PENSER-CHANGER}, il indique l'inconstance et l'opportunisme de Liu l'Écrivain, qui se manifeste ici par l'infidélité et la goujaterie ; dans cette optique, la solution française « reporter ses vues » semble un compromis efficace.

Closant les péripéties amoureuses du personnage, la formulation « leurs relations reprirent comme auparavant », qui se veut le correspondant du *chengyu* [17] 和好如初, produit en réalité un changement de point de vue, car le fait que Liu l'Écrivain et sa petite amie vivent à nouveau en bonne intelligence apparaît en français plus le fruit du destin qu'en chinois, où l'on dit simplement que « *les deux se réconcilièrent* » ; le tout aboutit à une déformation.

À notre estime, la traduction de l'expression [18] 哑口无言 {MUET-BOUCHE-SANS-PAROLE} par « réduit à quia » se justifie parfaitement dans le contexte ; il en est de même pour les n^{os} [19] 垂涎三尺 {PENDRE-BAVE-3-PIEDS}, [20] 刮目相看 {SOUFFLER/FROTTER-YEUX-APPRÉCIER-REGARDER} et [21] 笑脸相迎 {RIRE-VISAGE-APPRÉCIER-ACCUEILLIR} et leurs traductions respectives, quasi littérales, « baver », « regarder d'un œil neuf » et « venir à sa rencontre en lui souriant ». ¹⁰⁶ Pareillement, le « mutisme », c'est-à-dire le refus de parler, correspond bien à l'idée contenue dans l'item [22] 守口如瓶 {CACHETER-BOUCHE-COMME-BOUTEILLE}, rencontré au n^o [11].

Concernant le n^o [23] 装神弄鬼 {SE DÉGUISER-ESPRIT-JOUER-FANTÔME} (déjà discuté dans Gao Xingjian), nous jugeons que « prendre une mine de conspirateur » en

¹⁰⁵ “那个刘作家，本来是我们刘镇五金厂的车床工人，因为他爱舞文弄墨，又能说会道，深得刘镇五金厂厂长的赏识，提拔他当了五金厂的**供销科长**。刘作家已经有女朋友了，他的女朋友不丑也不美，这个刘作家当上了**供销科长**，又在县文化馆的油印杂志上发表了两页的小说，觉得自己**飞黄腾达**了，觉得现有的女朋友配不上自己了，他见异思迁瞄上了林红，这是我们刘镇所有已婚和未婚男人的共同心愿。” Traduction semi-littérale (reprenant pour l'essentiel le texte de la traduction officielle) : « Liu l'Écrivain travaillait en fait comme ouvrier tourneur à l'usine de quincaillerie. Comme il aimait manier la plume et qu'il ne manquait pas de bagout, il était entré dans les bonnes grâces de son patron, lequel l'avait promu au rang de chef du service des approvisionnements et des ventes. Liu l'Écrivain avait une petite amie, qui n'était ni laide ni belle. Dès qu'il était devenu chef de service et qu'il avait publié dans la revue ronéotée de la maison de la culture du district sa nouvelle de deux pages, estimant qu'il s'était élevé à un rang tel que sa petite amie n'était plus digne de lui, il avait reporté ses vues sur Lin Hong, imitant en cela tous les hommes du bourg, les hommes mariés comme les célibataires. »

¹⁰⁶ On pourrait argüer que « baver » ne fait pas le poids devant l'hyperbole contenue dans le n^o [19], littéralement « *laisser couler un filet de bave de trois pieds* », mais le plus important, d'après nous, résidait dans la conservation de l'image et de la réaction physiologique (qui fait partie intégrante du « grotesque rabelaisien » dont jouerait *Brothers*).

dit plus que l'original, qui véhicule plutôt l'idée que Li Guangtou prend des airs mystérieux pour tromper son interlocuteur ; cet ajout a pour conséquence une expansion interprétative.

Par le *chengyu* [24] 得寸进尺 {CÉDER-POUCE-AVANCER-PIED}, Yu Hua veut montrer l'avidité du petit Li Guangtou, qui formule des exigences toujours plus grandes en échange de son secret. À notre sens, le français « chercher à profiter de son avantage » s'avère à cet égard moins direct et restreint quelque peu l'impétuosité et l'insatiabilité du jeune protagoniste ; dès lors, nous voyons dans la traduction la marque d'une contraction.

Expression qui revient très souvent dans le livre, le n° [25] 大名鼎鼎 qualifie des personnages ou des objets illustres et de très grand renom ; dans cette perspective, « célèbre » semble bien pâle, surtout dans la bouche d'un Liu l'Écrivain imbu de lui-même ; tous ces indices nous laissent pencher vers une réduction stylistique.

Par contre, aucun problème n'est soulevé par « serrer les dents » comme pendant du n° [26] 咬牙切齿 {MORDRE-DENT-TRANCHER-DENT} (rencontré dans Mo Yan).

<p>那个姓童的铁匠也来李光头这里打探林红的屁股消息了，他老婆的胖屁股被李光头偷看以后，他在大街上使出了打铁的力气揍了李光头一个大嘴巴，揍掉了李光头两颗牙齿，揍得李光头的耳朵里嗡嗡响了一百八十天。童铁匠也是个身在曹营心在汉的男人，他每天晚上搂着自己的胖老婆睡觉，闭上眼睛想着的全是林红的婀娜身影。童铁匠说话不像刘作家那样拐弯抹角 [27]，他说话直截了当 [28]，他在大街上见到李光头后，用宽大的身体挡住李光头，低头问：</p> <p>“喂，小子，你还认得我吗？”</p> <p>李光头抬起头说：“你烧成了灰我也认得。”</p> <p>童铁匠听了这话感觉很不爽，他沉着脸说：“你小子在诅咒我死？”</p> <p>“不是，不是……”</p> <p>李光头赶紧解释，心想他的大巴掌千万不要再揍上来了。李光头用手拉开自己的嘴唇，让童铁匠往里面看看，他说：</p> <p>“看见了吧，少了两颗牙，就是被你揍掉的……”</p> <p>李光头又指指自己左边的耳朵说：</p>	<p>Tong le Forgeron voulut à son tour obtenir des renseignements sur le postérieur de Lin Hong. Après que Li Guangtou avait surpris le gros postérieur de son épouse, il lui avait asséné en pleine rue, de toute sa force de forgeron, une gifle magistrale qui lui avait coûté deux dents et l'avait laissé les oreilles bourdonnantes pendant cent sept ans. Tong le Forgeron, lui aussi, avait la tête ailleurs. Chaque soir, il s'endormait dans les bras de sa grosse femme, mais dès qu'il avait fermé l'œil, il songeait à la silhouette gracieuse de Lin Hong. Tong le Forgeron, qui ne tournait pas autour du pot [27] comme Liu l'Écrivain, alla droit au but [28]. Avisant Li Guangtou dans la rue, il lui barra le passage de sa large carrure :</p> <p>— Hé, petit gars, lui dit-il, en baissant la tête, tu me remets ?</p> <p>Li Guangtou leva les yeux vers lui :</p> <p>— Même réduit en cendres, je vous reconnaîtrais encore.</p> <p>Refroidi par cet accueil, Tong le Forgeron se rembrunit :</p> <p>— Dois-je en conclure que tu aimerais me voir mort ?</p> <p>— Pas du tout, pas du tout, se hâta de répliquer Li Guangtou, craignant que la lourde main ne s'abatte encore sur lui.</p> <p>Puis Li Guangtou écarta ses lèvres avec ses doigts pour que Tong le Forgeron puisse inspecter l'intérieur de sa bouche :</p> <p>— Vous voyez, dit-il, il me manque deux dents, c'est vous qui me les avez fait tomber.</p> <p>Ensuite, il montra son oreille gauche :</p> <p>— À l'intérieur, ça bourdonne comme s'il y</p>
--	---

“里面养着蜜蜂似的，还在嗡嗡响着呢。”

童铁匠嘿嘿地笑了起来，他当着大街上来往的群众大声说：“看在你还是个孩子份上，我请你吃碗面条，算是补偿你了。”

童铁匠大摇大摆 [29] 地向着人民饭店走去，李光头双手背在身后跟着走去，他心想毛主席说过，世上没有无缘无故 [30] 的爱，也没有无缘无故 [31] 的恨。这童铁匠突然想请他吃面条了，一定是想来打听林红的屁股，他双手仍然背在身后，小步跑上去悄悄问童铁匠：“你请我吃面条，也是为了打听屁股吧？”

童铁匠嘿嘿笑着点点头，他夸奖李光头：“你小子很聪明。”

李光头说：“你家里已经有一个屁股了……”

“男人嘛，”童铁匠低声说，“都是吃着碗里，看着锅里。”

童铁匠像个阔佬似的走进人民饭店，他坐下来以后就是个小气鬼了，他没有给李光头要一碗三鲜面，给他要了一碗阳春面。李光头心里哼了一声，没有说话。等到阳春面端上来了，李光头拿起筷子呼呼地吃了起来，吃得满头大汗，吃得鼻涕都流出来了。童铁匠看着他的鼻涕流到嘴边，他呼地一声吸了回去，然后鼻涕又出来了，又慢慢地流到嘴边，他又呼地一声吸了回去。童铁匠看着李光头吸了四次鼻涕，将面条吃下去一半了，还不开口。童铁匠有些急了，他说：

“喂，喂，别光顾着吃，该说话了。”

李光头吸了吸鼻涕，擦了擦汗水，向四周看看，然后悄声说了起来。他没有说林红的屁股，说的是一个胖屁股。李光头说完以后，童铁匠疑神疑鬼 [32] 地看着他，疑神疑鬼 [33] [R] 地说：

“怎么像是我老婆的屁股……”

“就是你老婆的屁股。”李光头认真地说。

童铁匠勃然大怒 [34]，挥起巴掌喊道：“我抽死你这个小王八蛋！”

李光头赶紧跳起来，躲开他的大巴掌。饭店里的人全扭头看着他们，童铁

avait des abeilles.

Tong le Forgeron eut un petit rire et, prenant à témoin les passants, il déclara tout fort :

— Comme tu n'es encore qu'un môme, je te paie un bol de nouilles à titre de réparation.

Tong le Forgeron se dirigea vers le Restaurant du Peuple en roulant des mécaniques [29]. Li Guangtou lui emboîta le pas, les mains dans le dos, en songeant à cette pensée du président Mao : « Il n'y a au monde ni amour sans cause [30], ni haine sans cause [31]. »¹ Si Tong le Forgeron proposait subitement de lui offrir des nouilles, c'était certainement qu'il voulait se renseigner sur le derrière de Lin Hong. Les mains toujours dans le dos, il courut à petits pas pour le rattraper, et lui glissa :

— Vous m'invitez pour que je vous parle des derrières, n'est-ce pas ?

Tong le Forgeron hocha la tête en ricanant, et se fendit d'un compliment :

— Que voilà un petit gars futé.

— Pourtant, vous avez ce qu'il faut à la maison... reprit Li Guangtou.

— Les hommes sont comme ça, lui souffla Tong le Forgeron. Ils mangent dans leur bol, mais ils gardent un œil sur la casserole.

Quand Tong le Forgeron pénétra dans le Restaurant du Peuple, on aurait dit qu'il était plein aux as. Mais une fois assis, il se comporta comme un radin et, au lieu de faire servir à Li Guangtou un bol de nouilles aux trois fraîcheurs, il commanda un bol de nouilles nature. Li Guangtou s'abstint de tout commentaire mais, en son for intérieur, il n'en pensait pas moins. Quand on eut apporté les nouilles, il prit ses baguettes et commença à manger avec force bruits. Il fut bientôt en nage, la morve lui coulait du nez. Tong Le Forgeron regardait sa morve descendre jusqu'à sa bouche et remonter chaque fois qu'il renflait. Elle était déjà remontée à quatre reprises, le bol de nouilles était à moitié vide et Li Guangtou n'avait toujours pas parlé. Tong le Forgeron s'impatiente :

— Eh, eh, c'est bien beau de manger, mais tu avais dit que tu parlerais.

Li Guangtou aspira sa morve, épongea son front, jeta un regard circulaire, puis se mit à parler à voix basse. Au lieu des fesses de Lin Hong, il évoqua un gros derrière. Quand il eut terminé sa description, Tong le Forgeron le fixa d'un air soupçonneux [32] :

— C'est bizarre, déclara-t-il, méfiant [33], on jurerait le derrière de ma femme...

— Oui, c'est bien de lui que je parle, répondit Li Guangtou, sans chercher à feindre.

Tong le Forgeron éclata [34], et il hurla en brandissant le poing :

— Petit salopard, je vais te réduire en bouillie !

Li Guangtou se leva d'un bond pour esquiver le coup. Tous les clients attablés se retournèrent vers eux, et Tong le Forgeron arrêta sa main. Le geste inachevé se transforma en un signe inoffensif :

— Reste là, reprends ta place, ordonna-t-il à Li Guangtou.

匠只好把准备抽打的手掌改成招手的样子了，他对李光头说：

“回来，坐下。”

李光头对饭店里的其他人又是点头又是笑，心想只要有他们在场，童铁匠不敢对他怎么样。他重新在童铁匠对面坐下来，童铁匠脸色铁青地对他说：

“快说，快说林红的……”

李光头看看四周，饭店里的其他人还在看着他们，他放心地笑了笑，然后压低声音说：

“肉有肉价，菜有菜价，一碗阳春面是你老婆屁股的价，林红的屁股是一碗三鲜面。”

童铁匠气得半天说不出话来，看着李光头若无其事 [35] 地端起那碗面条，童铁匠一把抢了过来，他恶狠狠地说：

“不给你吃啦，老子自己吃。”

李光头扭头去看饭店里的其他人，那些人疑惑不解 [36] 地看着他和童铁匠，刚才还是李光头在呼呼吃着的面条，现在是童铁匠呼呼吃上了。

李光头笑着向他们解释：

“是这样的，他先请我吃了半碗面条，我又回请他吃了半碗面条。”

李光头从此明码实价，一碗三鲜面交换林红屁股的秘密。李光头耳朵里还在嗡嗡响着的半年里，吃了五十六碗三鲜面，从十四岁吃到了十五岁，把面黄肌瘦 [37] [R] 的李光头吃成了红光满面 [38] 的李光头。李光头心想真是因祸得福 [39] [T]，应该是一辈子三鲜面的份额，他半年时间就全吃下去了。那时候李光头还不知道自己后来会成为亿万富翁，不知道自己后来会将世上的山珍海味吃遍吃腻。那时候的李光头还是个穷小子，有一碗三鲜面吃，他就美滋滋不知道天高地厚了，就像是到天堂里去逛了一次，他半年里美滋滋了五十六次，也就是去了天堂五十六次。

李光头不是每次都能顺利地吃到三鲜面，每次都有这样那样的波折，每次都是他经过斗争后才吃到的。那些前来打探林红屁股秘密的人，都想拿一碗阳春面来糊弄他，李光头从不上当，他每次都是耐心细致地和人讨价还价 [40]，每次都吃到了三鲜面，而不是阳春面。那些请他吃了三鲜面的人，个个对他刮

Li Guangtou hochait la tête en souriant à l'adresse des clients. Il savait que Tong le Forgeron n'oserait rien entreprendre contre lui en présence de témoins. Il se rassit face à lui et Tong le Forgeron, livide, lui dit :

— Allez, à Lin Hong maintenant...

Li Guangtou regarda autour de lui. Les clients du restaurant les observaient toujours. Il sourit, rassuré, et répondit en baissant la voix :

— La viande et les légumes, ce n'est pas le même prix. Un bol de nouilles nature, c'est bon pour le derrière de votre femme. Celui de Lin Hong, ça vaut un bol de nouilles aux trois fraîcheurs.

Tong le Forgeron resta muet de fureur pendant un long moment. Et comme Li Guangtou reprenait son bol **tranquillement** [35], il le lui arracha des mains et lança, l'air mauvais :

— Ça suffit comme ça, c'est moi qui vais le finir.

Li Guangtou se tourna vers les clients du restaurant qui les fixaient tous les deux **sans rien comprendre** [36] : à l'instant, c'était Li Guangtou qui aspirait bruyamment ses nouilles, et maintenant c'était Tong le Forgeron. Li Guangtou leur sourit :

— Je vous explique : il m'a offert un demi-bol de nouilles, et maintenant je lui rends son invitation.

Dès lors, Li Guangtou afficha les prix : un bol de nouilles aux trois fraîcheurs, c'était le tarif pour connaître le secret du derrière de Lin Hong. Pendant les six mois où ses oreilles continuèrent à bourdonner, jusqu'à ce qu'il eut atteint l'âge de quinze ans, Li Guangtou ingurgita cinquante-six bols de nouilles aux trois fraîcheurs. Le freluquet **aux joues creuses** [37] d'autrefois **arborait maintenant une mine resplendissante**² [38]. Il pensait qu'il **avait eu une sacrée veine dans son malheur** [39] car il avait mangé en six mois son quota de nouilles pour toute la vie. Il ignorait encore qu'il deviendrait plus tard milliardaire et qu'il mangerait jusqu'à l'écoeurement les mets les plus fins du monde entier. C'était encore un gosse sans le sou, et un simple bol de nouilles aux trois fraîcheurs suffisait à le transporter au comble du bonheur. Il avait l'impression de se promener au paradis, et les cinquante-six bols qu'il avala en six mois furent autant de montées au septième ciel.

Li Guangtou ne parvenait pas toujours aisément à ses fins. À chaque fois, le chemin était semé d'embûches, et son bol, il l'obtenait de haute lutte. Les gens qui venaient le trouver avec l'espoir de percer le secret du derrière de Lin Hong essayaient de le circonvenir avec un bol de nouilles nature, mais il ne se laissait pas bernier. Il **marchandait** [40] pied à pied jusqu'à ce qu'on lui cède. Ceux qui avaient dû lui offrir des nouilles aux trois fraîcheurs **le regardèrent d'un autre œil** [41] : « Ce petit salopard de quinze ans, disaient-ils, est plus retors qu'un vieux salopard de cinquante. »

Presque en face de la forge de Tong le Forgeron, un rémouleur, qui travaillait avec son fils, avait installé son atelier. Le père s'appelait

目相看 [41]，他们都说这个十五岁的小王八蛋比五十岁的老王八蛋还要精明世故。

童铁匠打铁铺子的斜对面有一个磨剪刀的铺子，磨剪刀的是父子两人，父亲叫老关剪刀，儿子叫小关剪刀，小关剪刀十四岁从父学磨，现在二十多岁，未婚无女友，对林红也是倾慕已久，他想用一碗阳春面来交换林红的屁股秘密，小关剪刀见了李光头伸出磨剪刀磨白了的手，晃来晃去，说李光头的好日子不会太久了，说林红马上就会有男朋友了，说林红有了男朋友，就没人再请李光头吃面条了，所以李光头应该抓住最后的时机赶紧把阳春面吃了，到了那时候别说是阳春面了，就是面汤也喝不到了。

李光头听了这话有些不明白，他问：“为什么？”

小关剪刀说：“你想想，林红有了男朋友，她男朋友肯定比你知道的多吧？别人都到林红男朋友那里去打听了，谁还会来理睬你呀？”

李光头初一听觉得很有道理，仔细一想发现了里面的破绽，他嘿嘿笑个不停，对小关剪刀说：

“林红的男朋友会告诉你们这些吗？”

接着李光头仰起脸眯着眼睛，无限憧憬地说：“有一天我要是成了林红的男朋友，我就什么都不会说了……”

然后李光头厚颜无耻 [42] 地对小关剪刀说：“趁着我还不是林红的男朋友，你抓住时机赶紧请我吃三鲜面……”

李光头虽然在三鲜面上面寸步不让 [43]，不过他是一个讲究信誉的人，只要吃到了三鲜面，他就会毫无保留地说出林红屁股的全部秘密。所以他的顾客源源不断 [44]，始终是求大于供，而且还有回头客，有一个健忘的人回头了三次。

李光头在讲述林红屁股的模样时，所有的听众都是一样的表情，都是半张着嘴，听得出神入化 [45]，口水流出来了都不知道。听到最后，那些听众都会若有所思 [46] 地说上一句：“有点不对。”

Guan les Ciseaux l'Ancien ; et le fils, Guan les Ciseaux le Jeune. Guan les Ciseaux le Jeune avait appris le métier avec son père à l'âge de quatorze ans. Il en avait à présent une vingtaine, il n'était pas marié et n'avait pas de petite amie, et lui aussi était sous le charme de Lin Hong depuis belle lurette. Il voulut extorquer le secret de son derrière contre un bol de nouilles nature. Quand il rencontra Li Guangtou, il lui expliqua, en agitant devant lui ses mains devenues blanches à force d'aiguiser les lames, que la belle vie allait bientôt finir pour lui : Lin Hong aurait bientôt un fiancé et, à compter de ce jour, plus personne ne lui offrirait de nouilles. C'est pourquoi Li Guangtou avait intérêt à se dépêcher de profiter des nouilles nature qu'on lui proposait pendant qu'il en était encore temps, car sous peu il n'aurait même plus le bouillon à boire.

Li Guangtou ne comprit pas ce qu'il insinuait :

— Pourquoi ? demanda-t-il.

Guan les Ciseaux le Jeune répondit :

— Réfléchis bien. Quand Lin Hong aura un fiancé, il en saura certainement beaucoup plus que toi, pas vrai ? Alors c'est lui que tout le monde ira interroger, et toi, tu n'intéresseras plus personne.

Ces paroles frappées au coin du bon sens ébranlèrent Li Guangtou mais, après réflexion, il découvrit une faille dans le raisonnement. L'hilarité le prit, et il répliqua :

— Parce que tu t'imagines que le fiancé de Lin Hong ira raconter des choses pareilles ?

Après quoi, le menton levé, le regard filtrant, il ajouta, perdu dans sa rêverie :

— Si un jour je devenais le fiancé de Lin Hong, je la fermais...

Et enfin, avec un superbe aplomb [42], il déclara à Guan les Ciseaux le Jeune :

— Mais en attendant que je devienne son fiancé, profite de l'occasion et dépêche-toi de me payer des nouilles aux trois fraîcheurs, pendant qu'il en est encore temps...

Si Li Guangtou était inflexible [43] sur la question des nouilles aux trois fraîcheurs, il tenait à son crédit : du moment qu'il obtenait gain de cause, il dévoilait sans rien garder pour lui tous les secrets du derrière de Lin Hong. C'est pourquoi la clientèle ne tarissait pas [44], la demande excédait continuellement l'offre. Certains même en redemandaient, tel celui-là qui, souffrant de troubles de mémoire, revint le voir trois fois.

Tandis que Li Guangtou décrivait le derrière de Lin Hong, chacun de ses auditeurs affichait la même expression : la bouche entrouverte, l'air extatique [45], salivant sans s'en rendre compte. À la fin, pensifs [46], ils déclaraient invariablement :

— Ça c'est drôle.

Grâce à la description circonstanciée de Li Guangtou, ils découvraient des différences entre le derrière réel de Lin Hong et celui qu'ils imaginaient le soir en se masturbant.

李光头的详细描述，让他们知道了每天晚上手淫时想象的林红屁股和真实的有所出入。			
Notes de fin des traducteurs :			
1. Phrase prononcée par Mao lors des « interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an », dans son discours de conclusion (23 mai 1942).			
2. Cette expression, qui revient à de nombreuses reprises dans le texte, certaines fois dans des circonstances plus saugrenues, est un détournement d'une expression toute faite que la presse chinoise utilisait invariablement à propos de Mao dans les dernières années de sa vie, et notamment quand il rencontrait une personnalité étrangère, comme ce fut le cas par exemple en février 1972 lors de la visite en Chine du président américain Nixon. Il était toujours, comme toute évidence car il était visiblement très malade, « plein de vitalité et resplendissant de santé ».			
[27] : Prédicat	[32] : Compl. phrase	[37] : Déterm. du nom	[42] : Compl. phrase
[28] : Prédicat	[33] : Compl. phrase	[38] : Déterm. du nom	[43] : Prédicat
[29] : Compl. phrase	[34] : Prédicat second	[39] : Prop. parémique	[44] : Prédicat
[30] : Déterm. du nom	[35] : Compl. phrase	[40] : Prédicat	[45] : Compl. verbe
[31] : Déterm. du nom	[36] : Compl. phrase	[41] : Prédicat	[46] : Compl. phrase

Le *chengyu* [27] 拐弯抹角 « prendre un virage et esquiver les tournants », outre son sens compositionnel d'« emprunter un chemin tortueux », peut aussi renvoyer à la tendance de certaines personnes à parler en circonlocutions et avec détours ; pour cette dernière acception, l'expression française « tourner autour du pot » qui est employée ici convient parfaitement. La même conclusion s'impose pour son antonyme du n° [28] 直截了当, adéquatément rendu par « aller droit au but ».

Autre qualificatif de Tong le Forgeron, la formule [29] 大摇大摆, qui évoque originellement un mouvement régulier de balancement au cours de la marche, désigne en particulier les dandinements ou les déhanchements auxquels l'on peut se livrer pour paraître avantageux ; à cet égard, « rouler les mécaniques » remplit parfaitement le contrat.

Les items [30] et [31] 无缘无故 « sans raison ni cause » ont ceci de particulier qu'ils s'intègrent dans une citation du président Mao déclarée comme telle. Ce renvoi intertextuel est signalé dans une note de fin, et la traduction reprend fidèlement les termes de la version française officielle des discours de Mao ; ce procédé traductif respectueux à la fois de l'original et du lecteur n'appelle aucun autre commentaire.

Également répétées dans une même phrase, les occurrences [32] et [33] 疑神疑鬼 {DOUTER-ESPRIT-DOUTER-DÉMON} ne sont pourtant pas traduites de la même façon en français, puisque d'un côté on trouve « d'un air soupçonneux » et de l'autre « méfiant » ; cette non-réitération, au vu de la place qu'occupe le procédé rhétorique de la répétition dans *Brothers*, s'apparente à une réduction stylistique.¹⁰⁷

¹⁰⁷ À cette analyse l'on pourrait rétorquer qu'une autre non-réitération a été admise au n° [14] précisément parce qu'elle allégeait un texte déjà saturé. La différence de traitement s'explique par le fait que les *chengyu* [32-33],

Nulle objection en revanche pour « éclater » comme équivalent du n° [34] 勃然大怒 « *entrer brusquement dans une grande colère* », ni pour « tranquillement » et « sans rien comprendre » comme correspondants des n°s [35] 若无其事 « *comme si de rien n'était* » et [36] 疑惑不解 {DUBITATIF-CONFUS-NON-COMPRENDRE}.

Les deux phrasèmes suivants, le n°s [37] 面黄肌瘦 {FACE-JAUNE-MUSCLE-MAIGRE} et [38] 红光满面 {ROUGE-LUMIÈRE-EMPLIR-FACE}, décrivent le changement total qu'a connu la physionomie de Li Guangtou depuis qu'il monnaie son secret — et qu'il engloutit l'un après l'autre des bols de nouilles aux trois fraîcheurs. L'état maladif symbolisé par le n° [37] apparaît moins grave en français, où Li Guangtou n'avait que les « joues creuses ». Quand bien même le substantif « freluquet » serait pris en considération dans l'analyse, il reste que l'opposition, nette en chinois (apparition du caractère 面 *face* dans les *chengyu* ; attribut 黄 *jaune* dans le premier, déterminant 红 *rouge* dans le second), entre le teint cireux d'avant l'aventure des toilettes et les joues roses d'après le scandale est absente du texte français. Cette gestion du jeu de mots aboutit dès lors, selon nous, à une réduction. À l'inverse, Isabelle Rabut et Angel Pino, par le biais d'une nouvelle note de fin, permettent au lecteur francophone de saisir l'ironie contenue dans le n° [38] « arborer une mine resplendissante » en élucidant un renvoi intertextuel non déclaré en chinois.

Pour ce qui est de l'occurrence [39] 因祸得福 {ORIGINE-MALHEUR-OBTENIR-BONHEUR}, il nous semble que la solution proposée « il avait eu une sacrée veine dans son malheur » modifie quelque peu la voix narrative, car à la place d'une expression conventionnelle apparaissant dans un emploi proverbial (une sentence à laquelle une parémie comme « *À quelque chose malheur est bon* » serait un équivalent possible), la traduction française opte plutôt pour une séquence non figée et un registre plutôt familier. Dans cette optique, nous estimons que la traduction s'accompagne d'une transformation.

Revenons un peu sur le phrasème [38] 红光满面, car la note de fin rédigée par Isabelle Rabut et Angel Pino insiste sur le fait que l'expression originale apparaît à de nombreuses reprises dans le texte — dix-huit pour être précis, si l'on tient également compte de la variante 满面红光, où l'ordre des hémistiches est simplement inversé. Jugeant qu'il serait intéressant de vérifier si la traduction française était homogène dans le rendu de ce *chengyu* individuel, nous nous sommes livré à l'exercice.

contrairement au cas précédent, servent à caractériser un personnage et que la répétition, outre son rôle stylistique, sert donc ici de ressort narratif.

- (47) 虽然他押着李光头游街，让李光头臭名昭著，但也是他一手成就了李光头的五十多碗三鲜面，一手成就了李光头的**满面红光**，他觉得李光头应该是饮水不忘掘井人。（第 22-23 页）

Si en exhibant Li Guangtou il avait été à l'origine de sa mauvaise réputation, celui-ci lui devait aussi ses cinquante bols de nouilles et quelques et **sa mine éclatante**. Quand on boit de l'eau, estimait-il, on ne doit pas oublier celui qui a découvert la source. (p. 37)

- (48) 她那再婚丈夫也是**红光满面**，他在屋里走进走出时脚步敲鼓似的咚咚响，他贴着外面的墙壁撒尿时急风暴雨似的哗哗直响。（第 56 页）

Son époux en secondes noces, lui aussi, **avait une mine resplendissante**. Quand il entrait ou qu'il sortait de la maison, son pas résonnait comme le son du tambour, et lorsqu'il pissait au coin du mur dehors, le jet était dru et sonore comme une pluie d'orage. (pp. 89-90)

- (49) 然后他迎面抱住一根木头电线杆，听着里面嗡嗡的电流声，身体一上一下地擦了起来，每次都把自己擦了个**红光满面**，擦了个呼哧呼哧直喘气。（第 61 页）

Alors, il enlaçait un poteau électrique en bois et se collait contre lui, et il commençait à se frotter dessus en écoutant le bourdonnement du courant, jusqu'à ce que **sa mine resplendisse** et que sa respiration devienne plus forte. (pp. 96-97)

- (50) 李光头在游行的途中，见缝插针地把我们刘镇的所有木头电线杆都强暴了几遍，这个刚满八岁的男孩抱住了木头电线杆就理所当然地上下摩擦起来。李光头一边把自己擦得**满面红光**，一边兴致勃勃地看着街上的游行队伍，他身体摩擦的时候，他的小拳头也是上上下下，跟随着喊叫“万岁”的口号，喊叫“打倒”的口号。（第 70 页）

En chemin, Li Guangtou ne perdait pas une occasion de violenter tous les poteaux électriques de notre bourg des Liu. Il venait d'avoir huit ans et se livrait à son activité habituelle, sans cesser d'observer avec intérêt les gens qui défilaient dans la rue, et tout en se frottant, **la mine resplendissante**, il levait le poing en rythme et scandait avec la foule « Vive » ou « À bas ». (p. 109)

- (51) 那些坐在门口纳凉的邻居们摇着扇子和宋凡平没完没了地说话，他们说着游行队伍的壮观，说着宋凡平挥舞红旗时的威风，说得已经疲惫不堪的宋凡平又**红光满面**和声音响亮了。回到了屋子里，李光头和宋刚上床睡觉，宋凡平坐在灯光下**红光满面**地给李兰写信，李光头入睡看了宋凡平一眼，他咯咯笑着告诉宋钢，他爸把脖子都写红了。（第 74 页）

Les voisins, qui prenaient le frais devant leur porte, n'arrêtaient pas de lui parler en agitant leurs éventails. Ils commentaient la majesté du cortège et l'allure imposante de Song Fanping brandissant son drapeau rouge, si bien que Song Fanping, qui était au bord de l'épuisement, **reprit des couleurs** et se remit à parler d'une voix sonore. De retour dans sa chambre, tandis que Li Guangtou et Song Gang se couchaient, Song Fanping, **rayonnant**, s'installa sous la lampe pour écrire à Li Lan. Li Guangtou, qui ne dormait pas encore, fit observer en riant à Song Gang que son père était rouge d'émotion. (pp. 115-116)

- (52) 这时的李光头已经在出售林红的屁股秘密，已经吃了很多碗三鲜面，偶尔还吃了阳春面，李光头开始营养充足**红光满面**了。（第 190 页）

En faisant commerce du secret des fesses de Lin Hong, Li Guangtou avait déjà dégusté un grand nombre de bols de nouilles aux trois fraîcheurs et, de temps à autre, de nouilles nature. Et il commençait à **avoir la mine resplendissante** de celui qui est bien nourri. (p. 295)

- (53) 李光头在澡堂外面不知道站了有多长时间，站得他先是腿酸，后来脚趾都酸痛起来了。李光头看着很多人从澡堂里**满面红光**地出来，他们的头发都还是湿淋淋的，有些人看见李光头还不忘了叫他一声“小屁股”，也有出来的人叫他“屁股大王”。（第 194 页）
- Li Guangtou dut patienter un temps infini à la porte des bains. Cela dura si longtemps qu'il commença à avoir mal aux jambes, et bientôt aux orteils. Il vit sortir un tas de gens, **la mine resplendissante** et les cheveux dégoulinants. Certains ne manquaient pas de l'interpeller : « Hé, Petit Cul » ou, au contraire, « Hé, Roi du cul ». (pp. 300-301)
- (54) 童铁匠、张裁缝、小关剪刀和余拔牙在铁匠铺里坐了下来，四个人兴奋得**红光满面**，像是四个精神病患者一样张嘴呵呵地笑，在铁匠铺里胡乱走着胡乱撞着。（第 351 页）
- Tong le Forgeron, Zhang le Tailleur, Guan les Ciseaux et Yu l'Arracheur de dents s'installèrent dans la forge. Ils **étaient rouges** d'excitation et ricanaient la bouche ouverte comme quatre malades mentaux, et ils marchaient dans tous les sens en se cognant les uns contre les autres. (p. 534)
- (55) 李光头**红光满面**，仍然穿着那身要饭似的破烂衣服，胸前却戴了一朵崭新的大红花。他站到了一张桌子上，激动得说话结巴了：“谢谢……谢谢……谢谢……谢谢……谢谢……”（第 408 页）
- Li Guangtou, **la mine resplendissante**, portait toujours ses vêtements râpés de mendiant, mais il avait épinglé une fleur rouge vif toute neuve sur sa poitrine. Juché sur une table, il commença son discours en bégayant : — Merci... merci... merci... merci... (p. 625)
- (56) 他们说这些话的时候**红光满面**，好像他们穿上“三岛”和“川端”的西装以后，就是我们刘镇的三岛由纪夫和川端康成了。（第 418 页）
- Tandis qu'ils donnaient ces précisions, ils **avaient une mine resplendissante**, à croire qu'en revêtant les costumes d'un Mishima ou d'un Kawabata quelconques ils étaient devenus le Mishima Yukio et le Kawabata Yasunari de notre bourg des Liu. (p. 640)
- (57) 当陈述的女人哭哭啼啼地说着自己和李光头的美好往事时，李光头听得**红光满面**，他时常惊讶地咧嘴叫起来：“真的？真的是这样？”（第 456-457 页）
- Quand les plaignantes évoquaient en pleurant les bons moments qu'elles avaient passés avec lui, **le visage** de Li Guangtou **s'illuminait**, et de loin en loin il poussait une exclamation d'étonnement : — Oh, c'est vrai ! Sérieusement ? (p. 705)
- (58) 童铁匠先是指着刘作家说：“这位就是名作《百万富翁呼唤爱情》的作者。”群众掌声热烈，刘作家**红光满面**。（第 462-463 页）
- Il désigna d'abord Liu l'Écrivain : « Et voici l'auteur du célèbre *Un multimillionnaire en mal d'amour*. » Les masses applaudirent frénétiquement et Liu l'Écrivain **arborait une mine resplendissante**. (pp. 714-715)
- (59) 他在接受采访时，他在洽谈生意时，也常常忍不住了，像是毒瘾发作了，他必须要溜出来让刘新闻读上一段，才能**红光满面**地重新坐到记者们和生意伙伴们的面前。（第 475-476 页）
- Au milieu d'une interview ou d'une négociation, il lui arrivait de ne plus pouvoir tenir et, tel un toxicomane en manque, il était obligé de s'éclipser pour se faire lire un passage [d'un livre inspiré de sa vie]. Après quoi, **la mine resplendissante**, il revenait prendre place en face des journalistes qui l'interrogeaient ou des partenaires avec lesquels il était en affaires. (pp. 735-736)

- (60) 李光头重新在沙发里躺下来，满脸惆怅地继续听刘新闻朗读处女信。李光头思绪万千，听着听着突然**红光满面**地坐起来了，他喊叫了一声：“不行，我还得是根骨头。”（第 477 页）

Li Guangtou s'allongea de nouveau sur le canapé et se remit à écouter, l'air morose, Liu l'Attaché de presse lui lire les lettres de vierges. Tandis qu'il tendait l'oreille, son cerveau travaillait, et brusquement il se redressa, **la mine resplendissante** : « Rien à faire, il faut que je redevienne un os », s'écria-t-il. (p. 738)

- (61) 赵诗人一下子荣升为总裁助理了，先前他还以为自己是个推销员。赵诗人刚才还是疲惫的面容，立刻**红光满面**了，赵诗人推开前面挡着他的群众，走到了周游的身后，弯下腰说广告都发出去了，然后像个真正的助理那样站在周游的身后。（第 496-497 页）

Zhao le Poète, qui s'imaginait jusqu'ici n'être qu'un simple représentant, constata qu'il avait été promu de but en blanc à un poste de responsabilité. **Son visage** qui, l'instant d'avant, était ravagé par la fatigue, **resplendit** d'un seul coup. Écartant la foule qui lui barrait le passage, il alla se placer derrière Zhou You pour lui annoncer, en s'inclinant, que tous les prospectus avaient été distribués. Après quoi, il resta au même endroit, comme il sied à un directeur de la communication. (pp. 769-770)

- (62) 周游和医生约好了三天以后就来做韩式无痕丰胸手术，两个人走出美容整形医院后，周游**红光满面**地对宋钢说：“你要是真变成一个女人，我就会娶你，我会像韩剧里男主角爱女主角一样，爱你爱得死去活来。”（第 546 页）

Zhou You et le chirurgien tombèrent d'accord sur la date du lifting sans cicatrice, qui devait intervenir trois jours après. En sortant de la clinique de chirurgie esthétique, Zhou You, **la mine resplendissante**, déclara à Song Gang : « Si tu te transformes vraiment en femme, je t'épouserai. Je t'aimerai à la vie à la mort, comme dans les feuilletons coréens. » (p. 850)

À l'examen de ces fragments, l'on constate que, hormis quelques écarts — le cas le plus frappant résidant dans les deux items de l'exemple (51) —, treize occurrences sur dix-huit, en ce compris le n° [38], contiennent en français le verbe *resplendir* et, sur celles-ci, dix occurrences comportent la formule complète « mine resplendissante » (plus l'exemple (49) où *mine* est associé à *resplendir* au subjonctif). Au regard de la diversité des contextes d'emploi, une telle performance dans l'uniformisation de la traduction — cohérence qu'Isabelle Rabut, dans notre interview, déclare d'ailleurs toujours souhaitable — mérite d'être soulignée.

Lorsque nous reprenons notre petit tour des séquences quadrisyllabiques dans le deuxième chapitre de *Brothers*, nous tombons sur deux expressions déjà rencontrées précédemment dans un contexte tout à fait similaire, les n° [40] 讨价还价 « *discuter sur les prix* » et [41] 刮目相看 {SOUFFLER/FROTTER-YEUX-APPRÉCIER-REGARDER}. Alors que le deuxième est pratiquement traduit de la même façon (mis à part que « *d'un œil neuf* » soit devenu « d'un autre œil », ce qui ne change pas grand-chose), Isabelle Rabut et Angel Pino ont opté pour le simple verbe « marchander » au lieu de recourir à une modulation comme au n° [9], solution qui s'avère ici tout à fait souhaitable.

Pour l'unité [42] 厚颜无耻 {ÉPAIS-FIGURE-SANS-HONTE}, le français « avec un superbe aplomb » nous semble une version pleine d'élégance et de malice. Rien à redire non plus sur le phrasème [43] 寸步不让 {POUCE-FOULÉE-NON-CÉDER} et sa traduction « inflexible », ni sur le n° [44] 源源不断 {SOURCE-SOURCE-NON-INTERROMPRE} et son pendant « ne tarissait pas » (d'autant que chinois et français partagent là une même isotopie).

La formule [45] 出神入化 {SORTIR-PRODIGE-ENTRER-SUBLIME} s'emploie en général comme complément d'appréciation après des verbes d'expression artistique comme 唱 *chanter* ou 画 *peindre* pour indiquer le talent, la virtuosité ou encore le brio du *performer*; dans le cas présent, le *chengyu* accompagne le verbe 听 *écouter* et qualifie donc plutôt l'effet produit par les paroles de Li Guangtou sur ses auditeurs; sous ce point de vue, « l'air extatique » proposé par le texte français s'avère correct et rejoint en quelque sorte le sens compositionnel du quadrisyllabe (l'extase n'est-elle pas un plaisir extrême, une sensation d'être transporté dans un monde supérieur ?).

Quant au n° [46] 若有所思 {COMME-AVOIR-CERTAIN-PENSÉE}, l'adjectif « pensif » se révèle on ne peut plus satisfaisant.

<p>我们刘镇的赵诗人也找过李光头，李光头吃到的五十六碗三鲜面，其中有一碗就是赵诗人请的。李光头吃着赵诗人的三鲜面时神采飞扬 [47]，他说不知道为什么，赵诗人请吃的三鲜面比别人请吃的好像更加鲜美。他得意洋洋 [48] [R]，拍着胸脯对赵诗人说：</p> <p>“全中国只有一个人吃过的三鲜面比我多。”</p> <p>赵诗人问他：“是谁？”</p> <p>“毛主席。”李光头虔诚地说，“毛主席他老人家当然是想吃什么就能吃到什么，别的人就不能和我比啦。”</p> <p>赵诗人也经常在那个厕所里偷看女人屁股，那个厕所是赵诗人的地盘，可他偷看了一年都没看到林红的屁股；这个李光头也就是匆匆过客，在赵诗人的地盘上只偷看了一次，就看到了林红的屁股。赵诗人觉得自己是前人栽树，这个李光头是后人乘凉 [49]。那天要不是李光头抢先在那里偷看，看到林红屁股的第一人肯定是他赵诗人了，赵诗人觉得李光头命里有贵人相助，才有这么好的运气。那天赵诗人本来也是准备来偷看女人屁股的，他捉拿</p>	<p>Zhao le Poète était allé trouver Li Guangtou à son tour. Il lui offrit un des cinquante-six bols de nouilles que Li Guangtou ingurgita. En le dégustant, Li Guangtou était aux anges [47]. Il déclara que, curieusement, les nouilles de Zhao le Poète lui avaient paru plus savoureuses que toutes les autres. Il se frappa fièrement [48] la poitrine :</p> <p>— Il n'y a qu'une seule personne en Chine qui ait mangé plus de nouilles aux trois fraîcheurs que moi.</p> <p>— Qui ça ? s'enquit Zhao le Poète.</p> <p>— Le président Mao, répondit-il avec dévotion. Évidemment, lui, il peut manger ce qu'il veut. Mais, à part lui, personne ne peut rivaliser avec moi.</p> <p>Zhao le Poète, lui aussi, avait fréquemment épié les filles aux toilettes, et les toilettes en question étaient son domaine réservé. Mais, au bout d'un an, il n'avait toujours pas aperçu le derrière de Lin Hong. Or ce Li Guangtou, qui n'avait fait que passer sur ses terres, avait réussi là où il avait échoué. C'était lui, Zhao le Poète, qui avait planté l'arbre, et c'était Li Guangtou qui avait profité de l'ombre [49]. Si ce jour-là Li Guangtou ne l'avait pas précédé aux toilettes, c'était lui, à coup sûr, Zhao le Poète, qui aurait vu le premier les fesses de Lin Hong. Pour être aussi verni, il fallait que le ciel soit avec lui. Zhao le Poète s'était rendu aux toilettes avec la ferme intention de reluquer les fesses des femmes mais, quand il avait pris Li Guangtou la main dans le sac, cela l'avait tellement excité qu'il en avait oublié la raison de sa présence</p>
---	--

了李光头以后，兴奋的满脸通红，他对女人屁股一下子没有兴趣了，兴趣全跑到李光头那里去了，所以他押着李光头**没完没了** [50] 地游街。

很多人都从李光头那里了解到了林红屁股的秘密，赵诗人也**不甘落后** [51]，他当然不会放过李光头，他找到李光头的时候，别说是三鲜面了，就是一碗阳春面他也不愿意请。虽然他押着李光头游街，让李光头**臭名昭著** [52]，但也是他一手成就了李光头的五十多碗三鲜面，一手成就了李光头的**满面红光** [53] [R]，他觉得李光头应该是饮水不忘掘井人。赵诗人拿出县文化馆出版的油印杂志，露出李白的表情和杜甫的眼神，翻到有他诗歌的那一页，向李光头炫耀他的作品。李光头伸手去拿这本油印杂志时，赵诗人像是有人要抢他钱包似的紧张，他挥手打开了李光头伸过来的手，他不让李光头碰他的油印杂志，他说李光头的手太脏了，他自己拿着油印杂志让李光头读他的诗歌。

李光头没有读他的诗歌，而是在数他诗歌的字数，数完后李光头说：“太少了，才四行，每行七个字，总共才二十八个字。”

赵诗人很不高兴，他说：“虽说只有二十八个字，可是**字字珠玑** [54] 啊！”

李光头说他理解赵诗人对自己作品的钟爱，他老练地说：“文章是自己的好，老婆是别人的好。”

赵诗人不屑地说：“你小小年纪知道什么呀！”

然后赵诗人切入正题，他说自己正在写一篇小说，写一个少年在厕所里偷看女人屁股被活捉的故事，里面有几段心理描写需要李光头的帮助。李光头问赵诗人：

“什么心理描写？”

赵诗人启发他：“你第一眼看到女人屁股时是什么样的心理？比如你看到林红屁股时……”

李光头**恍然大悟** [55] [T, E]，他说：“原来你也是来打听林红屁股的，一碗三鲜面。”

“胡说。”赵诗人气愤地说，“我是那样的人吗？我告诉你，我不是刘作家，我是赵诗人，我早就把自己的生命献给神圣的文学了，我已经立下了誓言，我要是不在全国一级的文学杂志上发表作品，第

et que tout son intérêt s'était reporté sur sa proie. C'est pourquoi il l'avait exhibée **inlassablement** [50] dans les rues.

Puisque tant de gens étaient venus apprendre de Li Guangtou le secret des fesses de Lin Hong, Zhao le Poète **ne voulait pas être en reste** [51]. Mais pas question de lui offrir ne fût-ce qu'un bol de nouilles nature. Si en exhibant Li Guangtou il avait été à l'origine de **sa mauvaise réputation** [52], celui-ci lui devait aussi ses cinquante bols de nouilles et quelques et **sa mine éclatante** [53]. Quand on boit de l'eau, estimait-il, on ne doit pas oublier celui qui a découvert la source. Zhao le Poète sortit un exemplaire de la revue ronéotée éditée par la maison de la culture du district et, prenant l'air d'un Li Bai doublé d'un Du Fu, il chercha la page sur laquelle était imprimé son poème pour le fourrer sous le nez de Li Guangtou. Au moment où Li Guangtou s'apprêtait à prendre la revue, Zhao le Poète écarta sa main, comme s'il craignait qu'on ne lui vole son portefeuille. Li Guangtou avait les mains trop sales pour toucher sa revue, et c'est donc lui-même qui la tint tandis que Li Guangtou lisait son poème.

Au lieu de lire le poème, Li Guangtou compta les caractères. Après quoi, il dit :

— C'est trop court, il n'y a que quatre vers de sept caractères chacun, soit vingt-huit caractères en tout.

Zhao le Poète en fut mortifié :

— Il n'y a peut-être que vingt-huit caractères, mais **chaque mot est un vrai bijou** [54].

Li Guangtou déclara qu'il comprenait que Zhao le Poète puisse éprouver de la tendresse pour ses propres œuvres :

— On préfère toujours ses œuvres à soi, lançait-il d'un air entendu, alors qu'on préfère les femmes des autres.

Zhao le Poète rétorqua avec dédain :

— Qu'est-ce qu'un blanc-bec comme toi en sait ?

Puis Zhao le Poète entra dans le vif du sujet. Il expliqua qu'il était en train d'écrire un roman qui racontait l'histoire d'un jeune homme qu'on avait surpris à mater le cul des filles aux toilettes et que dans cet ouvrage il y avait quelques descriptions psychologiques pour lesquelles il avait besoin de l'aide de Li Guangtou.

— Tu veux savoir quoi au juste ? demanda Li Guangtou.

Zhao le Poète le mit sur la voie :

— Qu'as-tu éprouvé la première fois que tu as aperçu le derrière d'une fille ? Par exemple, celui de Lin Hong...

Li Guangtou **comprit où il voulait en venir** [55] :

— C'est donc ça, tu cherches à te renseigner sur le derrière de Lin Hong. Ce sera un bol de nouilles aux trois fraîcheurs.

— Et puis quoi encore, riposta Zhao le Poète, furieux, tu me prends pour qui ? Sache que je ne m'appelle pas Liu l'Écrivain, mais Zhao le Poète, et que j'ai voué ma vie depuis longtemps aux

一我不找女朋友；第二我不结婚；第三我不要孩子。”

李光头觉得赵诗人这句话里面有毛病，他让赵诗人把刚才的话重复一遍，赵诗人以为自己的话打动李光头了，**声情并茂** [56] 地重复了一遍。李光头找到毛病了，他得意万分地对赵诗人说：

“你说话**文理不通** [57]，你不找女朋友，怎么可能结婚？怎么可能有孩子？所以你有第一个就行了，第二和第三都是多余的。”

赵诗人气得**哑口无言** [58] [E]，嘴巴张了几下后说：“你不懂文学，我不和你说这些，还是说你的心理吧……”

李光头伸出一根手指：“一碗三鲜面。”

赵诗人心想世上还有这么无耻的人，他**咬牙切齿** [59] 了一会儿后，继续满脸笑容地劝说李光头，他说：

“你好好想想，你是我小说中的主人公，我的小说发表后出了名，你不也跟着出名了吗？”

赵诗人看到李光头认真地在听着他的话，他继续说：“你出了名，还不对我**感恩戴德** [60]……”

李光头干笑了几声说：“你把我写成个反面人物，我还会对你**感恩戴德**？” [61] [R]

赵诗人吓了一跳，心想这个小小年纪的李光头怎么这样老练，难怪别人都说这个十五岁的小王八蛋比五十岁的老王八蛋还要精明世故。赵诗人努力微笑着说：

“小说结尾时，少年**改邪归正** [63] 了。”

李光头对赵诗人的小说一点兴趣都没有，他伸出一根手指**斩钉截铁** [63] [A] 地说：“不管是我的心理，还是林红的屁股，都是一碗三鲜面。”

“秀才遇上兵啊，有理说不清。”赵诗人仰天长叹，然后心疼不已地说：“好吧！”

赵诗人和李光头来到了人民饭店，李光头吃着赵诗人买单的三鲜面，开始说起自己当时看到女人光屁股时的心理，他说他当时是浑身发抖，赵诗人说：

“这是身体，你的心呢？”

李光头说：“心也跟着一起抖啊。”

赵诗人觉得李光头说得好，赶紧在笔

belles lettres. J'ai fait le serment que si je ne parvenais pas à faire publier mes œuvres dans une des meilleures revues du pays : *primo*, je ne me chercherais pas de petite amie ; *secundo*, je ne me marierais pas ; *tertio*, je n'aurais pas d'enfants.

Li Guangtou eut le sentiment que quelque chose clochait dans cette déclaration. Il pria Zhao le Poète de la reprendre depuis le début. Ce dernier, s'imaginant que ses arguments avaient fait mouche, les répéta **en y mettant toute son âme** [56]. Li Guangtou, qui avait trouvé le défaut, déclara, tout content de lui :

— Ce que tu racontes **n'est pas logique** [57]. Si tu ne te cherches pas de petite amie, tu ne risques pas de te marier, et encore moins d'avoir des enfants. Tu peux t'arrêter au point un, les points deux et trois sont superflus.

Suffoqué [58] par la colère, Zhao le Poète resta muet. Il ouvrit en vain la bouche plusieurs fois, avant de lâcher :

— Laissons ça, tu ne comprends rien à la littérature. Parlons plutôt de ce que tu as éprouvé...

Li Guangtou leva un doigt :

— Un bol de nouilles aux trois fraîcheurs.

Zhao le Poète n'en crut pas ses oreilles : avait-on jamais vu pareil effronté ? Il **serra les dents** [59] puis, tout sourire repartit à l'attaque :

— Réfléchis bien, tu es le héros de mon roman. Quand il aura paru et qu'il deviendra célèbre, toi aussi tu le seras, pas vrai ?

Constatant que Li Guangtou l'écoutait avec attention, il poursuivit :

— Et quand tu seras célèbre, tu **me remercieras** [60]...

Li Guangtou ricana :

— Tu me décris sous les traits d'un personnage négatif, et tu voudrais que je te sois **reconnaissant** [61] ?

Zhao le Poète était stupéfait par la roublardise de ce garçon, pourtant si jeune. Pas étonnant qu'on dise partout de ce petit salopard de quinze ans qu'il était plus retors qu'un vieux salopard de cinquante. Zhao le Poète se força à sourire :

— Au dénouement, le jeune homme **retrouve le droit chemin** [62].

Mais du roman de Zhao le Poète, Li Guangtou n'avait cure. Le doigt toujours levé, il répéta, **d'un ton qui n'admettait pas la réplique** [63] :

— Qu'il s'agisse de ce que j'ai éprouvé ou des fesses de Lin Hong, ce sera un bol de nouilles aux trois fraîcheurs.

Zhao le Poète leva les yeux au ciel :

— Un lettré et une brute épaisse ne sauraient se comprendre.

Puis il ajouta, la mort dans l'âme :

— Eh bien, d'accord !

Au Restaurant du Peuple, Li Guangtou, tout en mangeant les nouilles aux trois fraîcheurs offertes par Zhao le Poète, entreprit de raconter ce qu'il avait éprouvé en voyant les fesses de ces femmes. Il expliqua qu'il tremblait de tous ces membres.

— Ça, c'est physique, remarqua Zhao le Poète, mais dans ton cœur, qu'est-ce que tu éprouvais ?

记本上记下来。接下去说到林红的屁股时，李光头擦着三鲜面吃出来的满头汗水和满嘴鼻涕，回忆了很久之后说：

“不抖了。”

赵诗人不明白，他问：“为什么不抖了？”

“就是不抖了。”李光头说，“我看到林红的屁股后，完全被迷住了，什么感觉都没有了，只有屁股，只想看得更多更清楚，什么声音都听不到了，要不你进来时我怎么会不知道？”

“有道理。”赵诗人两眼闪闪发亮，“这就叫此处无声胜有声，这可是艺术的最高境界啊！”

接下去李光头说到林红紧绷的皮肤和微微突起的尾巴骨时，赵诗人呼哧呼哧喘上粗气了。李光头说到如何让身体更往下去一点，如何想去看一看林红的阴毛和长阴毛的地方是什么模样时，赵诗人也像听鬼故事似的满脸的紧张神情，和当初派出所民警的神情一模一样 [64] [R]。赵诗人马上就要听到高潮段落时，发现李光头的嘴巴闭上了，赵诗人焦急地问：

“后来呢？”

“没有后来了。”李光头非常生气地说。

“为什么没有后来？”赵诗人还沉浸在李光头讲述的情境之中。

李光头敲着桌子说：“就是在这关键的时候，你这个王八蛋把我揪上去啦！”

赵诗人连连摇头，无限惆怅地说：“我这个王八蛋要是晚进去十分钟就好了。”

“十分钟？”李光头低声叫道，“你这个王八蛋晚进来十秒钟都成啦。”

— Mon cœur, il tremblait tout pareil.

Zhao le Poète apprécia la réponse de Li Guangtou et s'empressa de la noter dans son calepin. Puis Li Guangtou en arriva au derrière de Lin Hong. Tout en épongeant la sueur qui lui coulait sur le visage et la morve qui descendait jusqu'à sa bouche, il s'abîma longuement dans ses souvenirs avant de confier :

— Là, je ne tremblais plus.

Zhao le Poète, décontenancé, demanda :

— Et pourquoi donc ?

— C'est comme ça, répondit Li Guangtou. Quand j'ai vu le derrière de Lin Hong, j'ai été tellement fasciné que je ne ressentais plus rien. Je ne pensais plus qu'à une chose, en voir encore plus et encore mieux. Je n'attendais plus rien, sinon comment aurais-tu pu entrer sans que je m'en aperçoive ?

— C'est plausible. (Zhao le Poète avait les yeux brillants.) Comme on dit, rien n'est plus expressif que le silence, c'est le stade suprême de l'art.

Puis, lorsque Li Guangtou commença à parler de la peau tendue de Lin Hong et de son coccyx légèrement proéminent, la respiration de Zhao le Poète se fit haletante. Tandis que Li Guangtou racontait comment il s'était penché un peu plus pour tenter d'apercevoir les poils pubiens de Lin Hong et l'endroit où ils poussaient, on aurait cru que Zhao le Poète, comme [64] naguère les policiers, écoutait une histoire de fantômes tant son visage avait l'air captivé. Mais, arrivé au moment fort du récit, il s'aperçut que Li Guangtou avait fermé la bouche. Il s'impatienta :

— Et après ?

— Il n'y a pas d'après, dit Li Guangtou, très en colère.

— Et pourquoi ça ?

Zhao le Poète était encore tout à la scène que Li Guangtou venait de lui décrire.

Li Guangtou frappa du poing sur la table :

— C'est juste à ce moment crucial que toi, pauvre connard, tu m'as relevé !

Zhao le Poète secoua la tête et dit d'une voix où perçait un regret infini :

— Ah, si seulement moi, pauvre connard, j'étais rentré dix minutes plus tard !

— Dix minutes ! s'écria tout bas Li Guangtou. Il aurait suffi de dix secondes, pauvre connard.

[47] : Prédicat

[48] : Prédicat second

[49] : Prédicat

[50] : Compl. phrase

[51] : Prédicat

[52] : Prédicat

[53] : Objet direct

[54] : Proposition

[55] : Prédicat

[56] : Compl. phrase

[57] : Prédicat

[58] : Compl. verbe

[59] : Prédicat

[60] : Prédicat

[61] : Prédicat

[62] : Prédicat

[63] : Compl. phrase

[64] : Prédicat

Le *chengyu* [47] 神采飞扬 {HUMEUR-ENTRAIN-VOLER-SOULEVER} exprime un sentiment intense d'excitation ou d'enthousiasme ; à cet égard, le syntagme idiomatique français « être aux anges » offre un correspondant tout à fait approprié, d'autant que la référence aux figures angéliques rejoint l'image chinoise de la joie qui donne des ailes.

Pour ce qui est du n° [48] 得意洋洋, même si l'adverbe « fièrement » en constitue un équivalent sémantique acceptable, sa position syntaxique en français lui procure une moindre visibilité qu'en chinois ; comme le *chengyu* sert ici à caractériser le protagoniste du roman, cette atténuation s'apparente à une réduction.

La formule [49] se compose de deux quadrisyllabes, 前人栽树 « la première génération plante les arbres » et 后人乘凉 « la génération suivante prend le frais », qui forment ensemble une séquence parémique ; bien que le français ne dispose pas, à notre connaissance, de proverbe équivalent, Isabelle Rabut et Angel Pino, avec l'opposition « C'était A qui avait planté l'arbre, et c'était B qui avait profité de l'ombre » ont, de notre avis, réussi à reproduire un certain rythme et un effet sentencieux prompts à évoquer le fait que la langue originale recourait à une formule idiomatique.

Pour ce qui est du n° [50] 没完没了 {NON-FINIR-NON-TERMINER}, l'adverbe « inlassablement » (où le préfixe *in-* répond à la négation dans le *chengyu*) ne soulève aucune question.

Nous avons été convaincu par l'idiomaticité de la traduction « ne pas vouloir être en reste » de la séquence [51] 不甘落后 {NON-VOLONTIERS-TOMBER-DERRIÈRE}. Le traitement du n° [52] 臭名昭著 {PUANT-RÉPUTATION-CLAIR-MONTRER}, déjà rencontré *supra*, par « mauvaise réputation », ne suscite lui non plus aucune critique particulière, vu sa cohérence avec les précédentes occurrences.

Il n'en est pas exactement de même avec le fameux n° [53] 满面红光 pour lequel nous avons consacré une analyse approfondie plus haut : la traduction « mine éclatante » ne s'accorde que partiellement avec la proposition majoritaire « mine étincelante » (et ce, en dépit de la présence du substantif *mine* et d'un adjectif verbal qualificatif proche) ; ce faisant, il se produit un effet de réduction.

Nous ne trouvons par contre rien à redire au n° [54] 字字珠玑 et à sa version française quasi calquée « chaque mot est un vrai bijou ».

Concernant le phrasème [55] 恍然大悟 « avoir une illumination », que nous avons déjà discuté chez Su Tong, la proposition « comprendre où il voulait en venir » non seulement altère la voix narrative, mais explicite aussi un sens tacite dans l'original ; dès lors, nous posons un diagnostic de transformation et d'expansion.

Tandis que les *chengyu* [56] 声情并茂 {VOIX-SENTIMENT-COMBINER-LUXURIANT} et [57] 文理不通 {DISCOURS-ORDRE-NON-TRAVERSER} nous semblent rendus d'une manière correcte par les formulations respectives « en y mettant toute son âme » et « ne pas être logique » sans générer d'effet collatéral, le changement d'image observé dans la traduction « suffoqué » du n° [58] 哑口无言 « frappé de mutisme » amplifie le courroux

de Zhao le Poète — non seulement il est abasourdi, mais il s'étrangle de colère ; cet ajout constitue une expansion interprétative.

Expression récurrente dans notre corpus, le n° [59] 咬牙切齿 {MORDRE-DENT-TRANCHER-DENT} se voit ici traduit par « serrer les dents », solution qui ne devrait pas donner lieu à une controverse.

S'agissant des deux occurrences identiques [60] et [61] 感恩戴德 {RESSENTIR-FAVEUR-RESPECTER-BIENFAISANCE}, quoique « remercier » et « être reconnaissant » soient deux traductions parfaitement respectables, le problème réside dans le fait que la répétition dans l'original n'est pas accompagnée d'un même ressort stylistique en français. Étant donné que Zhao le Poète et son acolyte Liu l'Écrivain se justifient régulièrement au moyen de proverbes, d'expressions figées, de slogans et autres paroles creuses, la non-itération dans la traduction atténue ce tic de langage et apparaît donc comme une réduction.

Illustrant précisément la prégnance du cliché dans le discours des personnages, l'unité [62] 改邪归正 {CHANGER-MALFAISANT-RETOURNER-JUSTE} se voit correctement réexprimé par le syntagme idiomatique « retrouver le droit chemin ».

Pour ce qui est de la séquence [63] 斩钉截铁 {TRANCHER-CLOU-SECTIONNER-FER}, qui sous le couvert d'un trope signifie « *d'un ton péremptoire, catégorique, décidé* », il nous semble que le français « d'un ton qui n'admettait pas la réplique », bien que correct, s'avère plus long, plus précis et plus fort que l'original, d'autant qu'il est isolé en position focale par une virgule ; ces indices nous incitent à voir dans cet exemple une forme d'accrétion.

Quant au para-*chengyu* [64] 一模一样 « *parfaitement identique à* », nous estimons que le simple recours à la conjonction comparative « comme » ne met pas assez en avant la similarité des réactions de tous les clients de Li Guangtou lorsque celui-ci leur raconte son secret ; dans de telles circonstances, on peut parler de réduction stylistique.

ii. 2^e extrait

Le second extrait que nous avons analysé dans *Brothers* consiste dans le chapitre XXXVIII du Livre second (CH : pp. 511-525 ; FR : pp. 794-816), consacré à l'ahurissant « Grand Concours national des miss vierges » qu'organise Li Guangtou dans son village des Liu. Comme nous l'avons expliqué dans notre introduction sur le roman de Yu Hua, cet épisode drolatique et scandaleux tire son importance centrale de trois facteurs au moins. Tout d'abord, ce concours offre en quelque sorte à Li Guangtou la possibilité de retrouver une « jeunesse » perdue, car il espère profiter de cette

occasion — alors qu’il est déjà un grand expert dans l’art de l’amour et qu’il a multiplié les conquêtes — pour enfin connaître l’expérience (on pourrait presque dire, d’accomplir le rite de passage) de déflorer une jeune fille. Il subira en cela une sérieuse déconvenue. Ensuite, c’est à la suite de ce concours que les chemins de Li Guangtou et de son frère de cœur Song Gang se séparent définitivement, puisque le dernier part à l’aventure avec l’escroc Zhou You et ne reverra plus jamais son alter ego (il finira par se suicider à son retour au bourg des Liu lorsqu’il apprendra que sa femme Lin Hong entretient une liaison avec Li Guangtou). Enfin, l’immodération et le grotesque outranciers de l’épisode dénoncent avec férocité les travers d’un capitalisme effréné, où amour et sexe sont devenus des objets de consommation jetables parmi les autres... Pour faciliter l’examen, l’extrait a été divisé en trois parties. La première relate le déroulement du concours, la résolution de Li Guangtou de profiter de cette occasion unique et la sélection de la première élue qui passera dans le lit du nabab. La seconde détaille le cours de la soirée d’amour de Li Guangtou avec cette première fausse vierge. Le dernier tiers, pour terminer, développe la partie de plaisir qu’engage Li Guangtou avec une seconde candidate, ainsi que l’issue du concours.

<p style="text-align: center;">第三十八章</p> <p>首届全国处美人大赛的复赛是在两天后的黄昏进行，仍然是在那条大街上，我们刘镇仍然是万人空屋，大街上仍然是几万个人头在攒动，只是没有了卡车拖拉机，没有了那些土包子评委，而是在大街的中央搭起了主席台，主席台的上下左右全是广告，大街的两旁也全是广告，从手机广告到旅游广告，从美容广告到泻药广告，从内裤广告到棉被广告，从玩具广告到健身广告……什么广告都有，吃的玩的用的，活人和死人的，外国的和中国的，人需要的和动物需要的。就是绞尽脑汁 [65] 地想，就像中学生参加高考那样绞尽脑汁 [66] [R] 地想，也想不出还有什么广告漏掉了。</p> <p>李光头和组委会的领导们和评委们坐在主席台上，余拔牙和王冰棍也坐在主席台上，在余拔牙的精心调教下，王冰棍身上的西装也革履了。音乐响起，音乐都是歌星哇哇地在唱，</p>	<p style="text-align: center;">Livre second — Chapitre XXXVIII</p> <p>Les deuxièmes éliminatoires du Premier Grand Concours national des miss vierges se déroulèrent deux jours après, au crépuscule. L’événement eut lieu au même endroit. À nouveau toutes les maisons du bourg furent désertées, et à nouveau plusieurs dizaines de milliers de têtes s’agitèrent dans l’artère principale. En revanche, il n’y avait plus ni camions ni tracteurs, ni péquenots faisant office de jurés. On avait dressé au beau milieu de la chaussée une estrade, cernée par les réclames, et les deux côtés de la rue étaient couverts eux aussi d’annonces publicitaires : des publicités pour les portables aux publicités pour les agences de voyages, des publicités pour les cosmétiques aux publicités pour les laxatifs, des publicités pour les slips aux publicités pour les couvertures, des publicités pour les jouets aux publicités pour les équipements de fitness... Il y en avait pour tout : des publicités pour la nourriture, pour les loisirs, pour la vie quotidienne, pour les vivants et pour les morts, des publicités étrangères et des publicités chinoises, des publicités pour les hommes et des publicités pour les animaux. Même en se creusant la cervelle [65-66] autant qu’un lycéen qui passe les épreuves du concours d’entrée à l’université, on n’aurait pas pu imaginer une publicité pour quoi que ce soit d’autre.</p> <p>Li Guangtou était assis sur l’estrade avec les dirigeants du comité organisateur et les membres du jury. Yu l’Arracheur de dents et Wang les</p>
--	--

通过高音喇叭哇哇地唱出来，唱两句就得暂停一下，广告响起了，再唱两句又要暂停，一首歌起码要暂停四次以上，他们说这是官方暂停时间，在 高音喇叭里唱着的那些著名歌手全成了结巴歌手，暂停的时候高音喇叭就哇哇地叫喊出广告来了。一千个处美人排成两行，在不断暂停的歌声里，在不断喊叫出来的广告里，在主席台前来回走了三次。这次群众被一根绳子隔在外面了，男群众摸不到她们的屁股了，男群众只能用色眯眯的眼睛，用满嘴的下流话，对她们进行操控性骚扰了。一千个处美人来回走了三次后，太阳就落山了，复赛也就结束了。李光头和领导们和评委们走了，一千个处美人也走了，几万个群众也散了，高音喇叭还在哇哇地叫着广告，一直叫到**深更半夜** [67]。

复赛以后又淘汰了九百个处美人，只剩下一百个进入最后的决赛，决赛将在电影院里进行，这样李光头又可以卖票了，又可以将大把的钞票塞进自己的口袋了。这些天李光头成了三倍先生，陪领导、陪评委、陪客户，陪他们吃、陪他们玩、陪他们欣赏女色。从前**威风凛凛** [68] [A] 的李光头，整天笑脸相迎地陪着，脸上都陪出刘新闻的表情来了。三千个处美人让他看得**头晕眼花** [69]，剩下一千个处美人时，他**头不晕了**眼睛仍然**花** [70] 着，最后只有一百个处美人时，李光头**心明眼亮** [71] 了。他把刘新闻叫来，说再不弄几个处美人来睡睡，就没有机会了。他说大赛一结束，这些处美人**远走高飞** [72]，再想睡觉时，就只能到梦里去和她们睡了。他说剩下的一百个处美人，每个都不错，每个他都有兴趣睡上一觉，可是只有几天时间了，只能优而择优睡之。他说首先看中的是 1358 号，这个处美人身高差不多 190 公分，三围突出身材火辣。李光头说他以前睡过身材最高的女人是 185 公分，这下他

Esquimaux étaient sur l'estrade eux aussi. Wang les Esquimaux, dûment chapitré par Yu l'Arracheur de dents, avait désormais des souliers assortis à son complet-veston. La musique résonnait, c'étaient des chansons interprétées par des stars, et on entendait leurs braillements par les haut-parleurs aigus. Toutes les deux phrases, la chanson s'interrompait pour faire place à un spot publicitaire, si bien qu'une chanson était coupée au moins quatre fois. Les interruptions avaient, paraît-il, été décidées en haut lieu. Ces vedettes qui chantaient dans les haut-parleurs étaient toutes condamnées au bégaiement, et pendant les phases de suspension les haut-parleurs se mettaient à hurler des publicités. Les mille miss vierges s'alignèrent sur deux rangées, avec en fond sonore les chansons sans cesse interrompues et les publicités sans cesse crachées par les haut-parleurs, et elles accomplirent trois allers et retours devant l'estrade. Cette fois, la foule était tenue à distance par une corde, et les hommes ne pouvaient plus leur peloter les fesses. Ils devaient se contenter d'exercer un harcèlement sexuel télécommandé en les reluquant avec des yeux concupiscent et en leur débitant des obscénités. Quand les mille concurrentes eurent achevé leur défilé, le soleil se couchait et les deuxièmes éliminatoires prirent fin. Li Guangtou avait quitté les lieux avec les dirigeants et les jurés. Les mille miss vierges s'en étaient allées aussi, les dizaines de milliers de spectateurs s'étaient dispersés, mais les haut-parleurs continuèrent à diffuser des publicités à toute berzingue **jusque tard dans la nuit** [67].

À l'issue de la compétition, neuf cents miss vierges furent encore éliminées, et seules cent d'entre elles furent admises à participer à la finale. Celle-ci se tiendrait au cinéma, ce qui permettait à Li Guangtou de vendre à nouveau des billets et d'empocher une somme rondelette. Depuis quelques jours, Li Guangtou était devenu « M. le Triple Accompagnateur » : il accompagnait les dirigeants, les jurés et les sponsors, il les emmenait manger, se divertir et admirer les jolies femmes. Lui qui naguère encore **intimidait tout le monde** [68], il arborait maintenant à longueur de journée un sourire avenant, qui le faisait ressembler à Liu l'Attaché de presse. Le défilé des trois mille miss vierges lui avait **tourné la tête** et lui avait **brouillé la vue** [69]. Quand il n'était plus resté en lice que mille d'entre elles, il n'avait plus **la tête qui tournait** mais il avait toujours **la vue brouillée** [70]. Enfin, lorsqu'il n'y en eut plus que cent, il recouvra **toute sa lucidité** [71]. Il convoqua Liu l'Attaché de presse et annonça que c'était l'occasion ou jamais de coucher avec quelques-unes de ces filles : une fois le concours terminé, elles **s'envoleraient** [72], et on ne pourrait plus les atteindre qu'en rêve. Les cent concurrentes encore en course étaient toutes jolies, et il aurait volontiers couché avec chacune d'elles, mais il n'avait que peu de jours devant lui et il devait faire un choix drastique. Il jeta son dévolu sur la numéro 1358. Elle mesurait près de 1,90 mètre, avait des

要一口气两次打破自己的吉尼斯记录，与他睡过女人的身高记录和从未与处女睡过的记录。

刘新闻立刻在百忙之中抽出时间约见了 1358 号，忙得眼睛通红嗓音沙哑的刘新闻已经无力欣赏美女了，可他一见到身材挺拔脸蛋甜美的 1358 号时，也是砰然心动，他与处美人相处这么久了，也没有发现这个 1358 号。他心想李光头确实厉害，能从**多如牛毛** [73] [A] 的姑娘里面一眼将她挑选出来，足见李光头睡女人的功夫**独树一帜** [74] [A, E, D]。

刘新闻没有在组委会临时租用的办公楼里约见 1358 号，而是在公司的咖啡厅里，就是那家全中国最黑的黑店，当然是刘新闻代表李光头请客了。刘新闻首先微笑地祝贺 1358 号进入最后的决赛，然后**东拉西扯** [75] 起来，第一次给人拉皮条的刘新闻显然缺乏经验，他不知道如何把话说在点子上，既不能说明白，又要让对方完全听明白。

刘新闻不知道 1358 号处美人已经不是处女，已经是一个孩子的母亲了，她是花了三千元做了处女膜修复手术后**千里迢迢** [76] 赶来参赛的。到了我们刘镇以后，1358 号立刻知道这个首届全国处美人大赛是怎么会事了，尤其是进入复赛以后，那些参赛的姑娘纷纷去和评委们睡觉。评委只有十个，想和他们睡觉的处美人**成百上千** [77]，把那十个评委都睡得**面黄肌瘦** [78] [R] 了。她后悔自己花了三千元去做那个修复手术，她觉得那是杀鸡用牛刀，需要的时候到周游那里去买一片圣女贞德牌或者孟姜女牌的人造处女膜就行了。眼看着其他参赛姑娘用一片片人造处女膜把自己一次次武装成处女，再一次次把那十个评委纷纷搞定时，1358 号心里焦急万分，自己重金修复的处女膜至今还无用武之地，那些人造便宜货却在这里**横行天下** [79]。她觉得自己应该

mensurations exceptionnelles, et sa silhouette était top. La femme la plus grande avec laquelle il ait jamais couché ne mesurant que 1,85 mètre, il allait, d'un coup d'un seul, battre deux records de son *Guinness Book* personnel : coucher avec la femme la plus grande qu'il ait eue, et coucher enfin avec une vierge.

Aussitôt, Liu l'Attaché de presse se libéra pour rencontrer la numéro 1358. Il avait les yeux rouges et la voix cassée à force de trimer, et n'était plus en état d'admirer la beauté des filles, pourtant dès qu'il vit la silhouette élancée et le doux visage de la numéro 1358, son cœur fit un bond dans sa poitrine. Il avait beau passer beaucoup de temps avec les miss vierges, il ne l'avait pas remarquée. Il songea que décidément Li Guangtou avait le coup d'œil pour l'avoir repérée dans un groupe de filles **aussi nombreuses que les poils sur la peau d'une vache** [73]. Il n'avait pas failli à sa réputation de tombeur **hors pair** [74].

Liu l'Attaché de presse donna rendez-vous à la numéro 1358 non pas dans l'immeuble de bureaux loué par le comité organisateur, mais à la cafétéria de la compagnie, le pire coupe-gorge de toute la Chine. Ce fut lui bien sûr qui l'invita, au nom de Li Guangtou. Il commença par la féliciter en souriant d'avoir été sélectionnée pour la finale, puis il **parla de choses et d'autres** [75]. N'ayant jamais servi d'entremetteur à personne jusqu'ici, il manquait visiblement d'expérience, et il se demandait comment entrer dans le vif du sujet, de façon à se faire comprendre sans avoir à s'exprimer trop ouvertement.

Liu l'Attaché de presse ignorait que la numéro 1358 n'était plus vierge, et qu'elle était déjà mère. Elle **s'était déplacée de très loin** [76] pour participer au concours, après avoir subi une opération de réfection de l'hymen qui lui avait coûté 3000 yuans. Dès son arrivée dans notre bourg des Liu, elle avait su à quoi s'en tenir sur ce Premier Grand Concours national des miss vierges, et surtout sur les candidates admises à participer au deuxième tour, lesquelles se précipitaient sur les membres du jury pour s'offrir à eux. Le jury ne se composait que de dix hommes, alors qu'elles étaient **des centaines** [77] à solliciter leurs faveurs, et ils avaient tellement payé de leur personne qu'ils **avaient des mines de papier mâché** [78]. La numéro 1358 regrettait ses 3000 yuans : elle avait l'impression d'avoir écrasé une mouche avec un marteau. Il aurait suffi, en effet, au moment où elle en avait besoin, qu'elle achète à Zhou You un hymen artificiel Meng Jiangnü ou Sainte Jeanne d'Arc. Quand elle voyait toutes ses rivales se doter d'une nouvelle virginité avant de se jeter dans les bras d'un juré puis d'un autre, la numéro 1358 se tracassait : l'hymen qu'elle s'était fait refaire à prix d'or ne lui avait servi à rien jusqu'à présent, tandis que ces hymens artificiels bon marché **faisaient fureur** [79]. Elle s'était résolue à passer à l'offensive sans attendre que les jurés viennent la chercher. Le commerce de la chair auquel s'étaient livré les dix hommes les avait laissés exsangues, ils

主动出击了，不能等着评委主动找上来，那十个评委已经被参赛姑娘们睡得晕头转向 [80] 了，睡得手无缚鸡之力 [81] [E] 了，都快睡成性废品了。等他们被姑娘们睡成性废品以后，她那怕是下凡的仙女，这些评委就是看她一眼的兴趣也不会有了。

这时候刘新闻找她了，她暗暗窃喜，她起先以为是刘新闻在打她的主意，通过这些天的观察，她觉得这个男人可不是一个简单的新闻发言人，而是一个可以左右大赛结果的人物。所以她在咖啡厅里坐下来后，一直用甜美的笑容看着刘新闻，她从不主动说话，刘新闻说一句，她就答一句，心里却在悄悄地研究着刘新闻所说的每一句话。从刘新闻时明时暗的话里面，她慢慢发现打自己主意的不是对面这个男人，而是这个男人的老板李光头。刘新闻不断地说着李总对她评价很高，她很有希望进入大赛的最后三名，当然她还要加倍努力。可是怎么努力呢？刘新闻笑而不说了，让她心里焦急起来，她只能主动把话题往那方面引导了。当刘新闻刚说完一句李总喜欢她时，她立刻装着害羞的样子接过来：“李总怎么会喜欢我呢？”

刘新闻微微一笑地说：“李总非常喜欢你。”

她装出不相信的样子来，她说：“他都没和我说过一句话。”

刘新闻俯身向前说：“李总今天晚上就要和你好好说话了。”

“今天晚上？”她高兴地问，“在哪里？”

刘新闻看到她兴奋的样子，缓慢地说：“就在李总家里。”

她显得更高兴了，她说自己特别想去参观一下李总的豪宅，然后她问刘新闻，李总今天晚上是不是要在自己家里举行一个大型活动？刘新闻摇摇头，神秘地笑了笑说：“不是大型的活动，是只有你和李总两个人的小型

souffraient de vertiges [80] et n'auraient même plus eu la force de trosser un poulet [81] : ils étaient quasiment devenus des épaves sexuelles. Si elle attendait trop, ceux-ci n'auraient plus envie de lui accorder le moindre égard, fût-elle une Immortelle descendue sur terre.

C'est alors que Liu l'Attaché de presse était venu la trouver. Elle en fut secrètement ravie. Elle s'imagina d'abord que c'était lui qui avait des vues sur elle. Pour l'avoir observé durant toutes ces journées, elle avait acquis la conviction que cet homme-là n'était pas un simple attaché de presse, mais une personnalité de taille à influencer sur les résultats du concours. Aussi, dès qu'elle fut assise dans la cafétéria, elle ne cessa de le fixer avec un sourire enjôleur. Elle ne prenait jamais la parole en premier, et se contentait de répondre à ses questions, tout en disséquant en son for intérieur chacune des phrases qu'il prononçait. En écoutant les propos tantôt explicites tantôt allusifs de Liu l'Attaché de presse, elle se rendit compte peu à peu que ce n'était pas l'homme assis en face d'elle qui s'intéressait à elle, mais son patron, Li Guangtou. Liu l'Attaché de presse ne cessait de lui répéter qu'elle avait produit une vive impression sur M. le directeur Li, et qu'à ce titre elle avait toutes les chances de figurer parmi les trois lauréates du concours. Évidemment, il lui fallait redoubler d'efforts. Qu'entendait-il par là ? Liu l'Attaché de presse sourit et n'en dit pas davantage, pour son plus grand désarroi. C'est donc elle qui dut ramener la conversation sur ce sujet. Alors, comme Liu l'Attaché de presse achevait de lui confier qu'elle avait plu à M. le directeur Li, elle saisit la balle au bond et demanda, d'un air faussement timide :

— Comment ai-je pu plaire à M. le directeur Li ?

Liu l'Attaché de presse sourit :

— Vous lui plaisez énormément.

Elle affecta de ne pas le croire :

— Il n'a même pas parlé avec moi.

Liu l'Attaché de presse se pencha par-dessus la table :

— M. le directeur Li voudrait avoir un entretien avec vous ce soir.

— Ce soir, s'écria-t-elle, tout heureuse. Où ça ?

Liu l'Attaché de presse, la voyant émue, ajouta lentement :

— Chez M. le directeur Li.

Elle parut encore plus heureuse. Elle déclara qu'elle brûlait de visiter la résidence luxueuse de M. le directeur Li. Puis elle voulut savoir si M. le directeur Li avait l'intention d'organiser une grande réception chez lui. Liu l'Attaché de presse secoua la tête et eut un sourire mystérieux :

— Ce ne sera pas une grande réception, mais une conversation en tête-à-tête : il n'y aura que vous et le M. le directeur Li.

Le sourire de la jeune femme s'effaça aussitôt, et elle resta assise sans plus parler [82]. Liu l'Attaché de presse attendait patiemment sa décision en tapotant les accoudoirs de son fauteuil.

<p>活动。”</p> <p>她立刻收起了脸上的笑容，一声不吭 [82] 地坐在那里。刘新闻手指敲打着沙发扶手，耐心地等待着她的决定。这时候她拿着手机站起来，说要给她妈妈打个电话，她一边拨着手机号码一边走开去。刘新闻看着她在那里走来走去地和她妈妈说话，当她关了手机走回来时脸上有了欢欣的笑容，她说了一句让刘新闻十分满意的话：“我妈妈同意我去李总家。”</p>		<p>Elle se leva alors, son mobile à la main, en expliquant qu'elle voulait téléphoner à sa mère, et elle s'éloigna tout en composant un numéro sur l'appareil. Liu l'Attaché de presse la regarda faire les cent pas tout en parlant avec sa mère. Quand elle revint après avoir raccroché, un sourire joyeux était réapparu sur son visage :</p> <p>— Maman m'autorise à aller chez M. le directeur Li, annonça-t-elle, pour la plus grande satisfaction de Liu l'Attaché de presse.</p>	
[65] : Compl. phrase	[70] : Proposition	[75] : Prédicat	[79] : Prédicat
[66] : Compl. phrase	[71] : Prédicat	[76] : Compl. phrase	[80] : Compl. verbe
[67] : Compl. verbe	[72] : Prédicat	[77] : Prédicat	[81] : Compl. verbe
[68] : Déterm. du nom	[73] : Déterm. du nom	[78] : Compl. verbe	[82] : Compl. phrase
[69] : Compl. verbe	[74] : Prédicat		

Les deux occurrences identiques [65] et [66] 绞尽脑汁 {TORDRE-COMPLÈTEMENT-CERVELLE-JUS} figurent de manière imagée un grand effort intellectuel, définition à laquelle répond adéquatement le trope « se creuser la cervelle ». L'absence de répétition du syntagme dans la version française aboutit toutefois à une certaine réduction stylistique.

Le n° [67] 深更半夜 {PROFOND-VEILLE-MOITIÉ-NUIT} fait référence à la tradition selon laquelle la nuit était divisée en cinq « veilles » de deux heures chacune (更 *gēng*, 深更 *shēngēng* correspondant à la troisième veille), allant environ de 19 h à 5 h du matin ; aujourd'hui, cette motivation s'est perdue dans le langage courant, et le *chengyu* renvoie simplement à une heure tardive de la nuit, ce à quoi s'accorde bien sûr « jusque tard dans la nuit ».

Discutée deux fois chez Mo Yan, la séquence [68] 威风凛凛 évoque, rappelons-le, un mélange de superbe, de majesté et de morgue imposante. À cet égard, le verbe « intimider » conviendrait parfaitement comme équivalent, si ce n'est que la traduction insiste sur le fait que Li Guangtou intimidait « tout le monde » ; cette emphase constitue selon nous un exemple d'accrétion.

Concernant l'item [69] 头晕眼花, la traduction quasi compositionnelle « tourner la tête et brouiller la vue » offre une correspondance sans défaut (en fait, le *chengyu* signifie plutôt « avoir la tête qui tourne et la vue brouillée », mais la construction factitive en 让 est justement incluse dans le changement de structure en français) ; quant à l'item [70], version disloquée du précédent, Isabelle Rabut et Angel

Pino ont pertinemment repris exactement les mêmes formulations « la tête qui tournait » et « la vue brouillée ».

Filant la métaphore, l'unité [71] 心明眼亮 {CŒUR-CLAIR-ŒIL-BRILLANT}, suivie de la particule de changement d'état 了, indique que Li Guangtou, au départ étourdi par toutes les beautés présentes au concours, revient à lui à mesure que la compétition avance ; à cet égard, « recouvrer toute sa lucidité » nous apparaît un choix judicieux.

Autre trope, le n° [72] 远走高飞 {LOIN-PARTIR-HAUT-VOLER} est tout aussi valablement rendu par le verbe « s'envoler », qui a l'avantage de reproduire la même image qu'en chinois.

À propos de l'expression [73] 多如牛毛, Isabelle Rabut et Angel Pino ont choisi d'en proposer un calque parfait avec « aussi nombreux que les poils sur la peau d'une vache ». Cette décision exotisante, contraire aux principes directeurs des traducteurs¹⁰⁸, se justifie essentiellement par le fait qu'un jeu de mots dans un chapitre précédent (où 猪 *cochon* remplaçait 牛 *vache*, cette manipulation étant immédiatement assortie d'un commentaire extralinguistique qui en pointe la non-canonicité¹⁰⁹) imposait une traduction littérale, mais aussi par un souci de cohérence intratextuelle. Il n'empêche que le calque, en produisant une image incongrue pour un francophone, attire plus d'attention sur elle que le *chengyu* dans le texte original ; l'on aboutit donc à un constat d'accrétion.

Pour ce qui est de l'occurrence [74] 独树一帜 {SEUL-DRESSER-1-BANNIÈRE}, qui véhicule l'idée de distinction et d'originalité, il ressort à notre estime non seulement que la combinaison des formules « ne pas faillir à sa réputation » et « hors pair » est plus marquée et en dit plus long que le chinois, mais qu'elle opère aussi une modulation en sous-entendant un lien de causalité (足见 « *ce qui montre* ») et en passant du discours indirect (pensée de Liu l'Attaché de presse) à un discours indirect libre pouvant se confondre avec la voix du narrateur omniscient ; d'où notre diagnostic triple d'accrétion, d'expansion et de déformation.

Rien de tel par contre pour le n° [75] 东拉西扯 {EST-TIRER-OUEST-DISCUETER} et sa traduction naturalisée « parler de choses et d'autres ».

Alors que nous ne trouvons rien à redire pour l'item [76] 千里迢迢 {MILLE-LI-LOIN-LOIN} et sa version française « s'être déplacé de très loin », la solution « des centaines »

¹⁰⁸ En réponse à notre entretien, Isabelle Rabut nous a en effet confirmé qu'elle estimait devoir autant que faire se peut naturaliser les expressions idiomatiques, pour autant que le contexte le permet et que ce parti-pris n'aboutisse pas à des conflits culturels (notamment par l'introduction de *realia* absents de la culture d'origine).

¹⁰⁹ Une note de fin est d'ailleurs consacrée à ce commentaire extralinguistique, confirmant le fait que l'expression originale fait bien mention d'une vache.

pour le n° [77] 成百上千 {DEVENIR-CENT-MONTER-MILLE} aurait pu s'avérer un peu faible si la logique n'avait pas été du côté des traducteurs : en effet, à l'issue des premières éliminatoires, seules neuf-cents vierges sont encore en compétition.

S'agissant de la formule [78] 面黄肌瘦 {FACE-JAUNE-MUSCLE-MAIGRE}, les « mines de papier mâché » évoquées par le français apparaissent séduisantes, mais ce choix va à l'encontre de la précédente occurrence de cette expression, le n° [37] et son pendant « freluquet/joues creuses »; l'effet de cette non-concordance s'apparente à une réduction.

Le phrasème [79] 横行天下 {HORIZONTALEMENT-MARCHER-CIEL-SOUS} signifie « *circuler partout sans contrainte* », en particulier en parlant d'une personne ou d'un phénomène négatif ; selon cette acception, le syntagme à verbe support « faire fureur », même s'il renvoie directement à un concept de popularité seulement implicite dans le contexte original, pourrait convenir, d'autant que le substantif *fureur* renferme une idée de passion extrême, déchainée et prompte à la violence qui s'intègre sans heurt dans cette folle histoire d'hymens artificiels.

Tandis que la traduction « souffrir de vertiges » de la séquence [80] 晕头转向 {DÉFAILLIR-TÊTE-CHANGER-DIRECTION} ne pose guère de problèmes, celle, littérale, du *chengyu* non quadrisyllabique [81] 手无缚鸡之力 « n'avoir même plus la force de trousseur un poulet » pourrait véhiculer une double signification : en effet, si le verbe *trousser*, alors synonyme de *brider*, peut désigner, comme le fait le chinois, l'action de ficeler les membres d'une volaille pour la cuire, il prend également le sens, dans le langage familier (quoiqu'un peu vieilli), de « *posséder sexuellement* » ; dans de telles circonstances, l'on comprendra la raison pour laquelle nous avons vu une expansion interprétative dans la traduction de ce *chengyu*...

Enfin, la version française « sans plus parler » du phrasème [82] 一声不吭 {UN-SON-NON-PROFÉRER} nous paraît on ne peut plus convenable.

<p>这天下午李光头没再当三陪先生，为了储备体能在晚上和 1358 号处美人进行肉搏大战，李光头一个下午都在家里蒙头大睡。当他醒来时，刘新闻提着一个口袋已经坐在客厅里等候多时了，李光头问他口袋里是什么？他不慌不忙 [83] 地打开口袋，拿出放大镜、望远镜和一台显微镜，告诉李光头：“放大镜和望远镜是买来的，显微镜是从医院借来的。”</p> <p>李光头还是不明白，他问刘新闻：“弄这些来干什么？”</p>	<p>Cet après-midi-là, Li Guangtou ne joua pas les « M. le Triple Accompagnateur », il dormit chez lui à poings fermés tout l'après-midi afin de récupérer dans la perspective du corps-à-corps qu'il allait livrer le soir même avec le numéro 1358. Quand il se réveilla, Liu l'Attaché de presse poireautait depuis un bon moment dans le salon. Il avait un sac à la main, qui intrigua Li Guangtou. Liu l'Attaché de presse l'ouvrit sans hâte [83] et en tira une loupe, une paire de jumelles et un microscope :</p> <p>— J'ai acheté la loupe et les jumelles, expliqua Liu l'Attaché de presse. Le microscope, je l'ai emprunté à l'hôpital.</p> <p>Li Guangtou ne comprenait toujours pas :</p>
--	---

刘新闻说：“是为了您观察研究处女膜准备的。”

李光头哈哈大笑，他对自己的新闻官十分满意，他拍着刘新闻的肩膀说：“你这个王八蛋真是个人材。”

李光头的夸奖让刘新闻**精神焕发** [84]，他恭维李光头独具慧眼，选中的1358号不仅是绝色美人，还是个纯洁美人。他告诉李光头，1358号处美人晚上到他家里来，事先还打电话征求她妈妈的同意。李光头点点头称赞1358号的妈妈：“她妈妈是个明白人。”

晚上八点整，刘新闻亲自把1358号处美人送到李光头的豪宅，送进李光头的卧室，才转身离去。

这时候李光头已经洗过澡了，光屁股穿着睡衣，坐在沙发里看电视。看到1358号处美人进来了，李光头心想人家是处女，自己应该像个绅士那样，他关了电视站起来，对着1358号处美人点头哈腰了一下，他想说几句**谈情说爱** [85]的话，可是这样的话他一句也想不起来，他恼怒地捶了一下自己的光脑袋说：“他妈的，我不会谈恋爱。”

李光头看到1358号处美人羞羞答答地站在那里，心想不要浪费时间了，还是**直截了当** [86]吧，他指指卫生间温和地说：

“去洗一洗。”

1358号处美人**局促不安** [87]地站在那里，仿佛没有听懂李光头的话，李光头想起来自己刚才忘了说“请”了，他赶紧补上说：“请你去洗一洗。”

1358号处美人害怕地问他：“洗什么呀？”

“洗澡呀。”李光头说。

1358号处美人继续害怕地问他：“为什么要洗澡？”

“为什么？”李光头说，“我要看你的……”

李光头没有说出后面“处女膜”三个字，他吞口水似的把这三个字使劲吞了回去。1358号处美人继续害怕地问他：“看什么呀？”

李光头**抓耳挠腮** [88]了一会儿，只好实话实说了：“看你的处女膜。”

1358号处美人吓得惊叫一声，随即眼泪流了出来，她说：“你怎么这样说

— Pourquoi m'apportes-tu tout ça ?

— Pour que vous puissiez examiner de près son hymen.

Li Guangtou éclata de rire, il était très satisfait de son attaché de presse et lui donna une tape sur l'épaule :

— Tu as vraiment du talent, mon salopard.

Émoustillé [84] par ce compliment, Liu l'Attaché de presse loua Li Guangtou pour son exceptionnelle perspicacité, car la numéro 1358, qu'il avait choisie, n'était pas seulement une beauté remarquable, c'était de plus une beauté chaste. Il raconta à la Li Guangtou comment, avant d'accepter de venir chez lui, elle avait sollicité par téléphone la permission de sa mère. Li Guangtou hochait la tête, et fit l'éloge de la mère :

— Sa maman est une femme sensée.

Le soir, à 20 heures tapantes, Liu l'Attaché de presse conduisit en personne la numéro 1358 jusqu'à la somptueuse résidence de Li Guangtou. Il l'introduisit dans la chambre à coucher de ce dernier, puis se retira. Li Guangtou avait déjà pris son bain, et il était nu sous son pyjama. Assis dans un fauteuil, il regardait la télévision. Quand il vit entrer la numéro 1358, songeant qu'elle était vierge, il se promit de se conduire en gentleman. Il éteignit la télévision et se leva, puis il s'inclina devant la numéro 1358. Il aurait voulu prononcer devant elle quelques propos **galants** [85], mais les mots lui manquèrent. Il frappa rageusement son crâne rasé :

— Putain, je suis incapable de parler d'amour.

Comme la numéro 1358 restait plantée comme un piquet, l'air intimidé, Li Guangtou pensa qu'il n'y avait pas de temps à perdre, et qu'il valait mieux, finalement, **foncer droit au but** [86]. Il lui indiqua la salle de bains, et lui ordonna d'une voix douce :

— Va dans la salle de bains.

La numéro 1358 ne bougea pas, **gênée** [87], comme si elle n'avait pas compris ce qu'avait dit Li Guangtou. Li Guangtou, s'avisant de ce qu'il avait oublié la formule de politesse, s'empressa de rectifier :

— Va dans la salle de bains, s'il te plaît.

— Pour quoi faire ? demanda la numéro 1358, l'air effaré.

— Pour prendre une douche.

La numéro 1358 était toujours aussi effarée :

— Et pourquoi dois-je prendre une douche ?

— Pourquoi ? Parce que je veux voir ton...

Li Guangtou ne prononça pas le mot « hymen », il le ravalait vivement comme on avale une gorgée d'eau. La numéro 1358, toujours aussi peu rassurée, continua :

— Pour voir quoi ?

Li Guangtou **se gratta la tête** [88] un instant, et se résolut à exprimer les choses clairement :

— Pour voir ton hymen.

La numéro 1358 laissa échapper un cri de frayeur, et aussitôt elle fondit en larmes :

— Comment osez-vous me parler ainsi ?

— Putain, jura Li Guangtou en se frappant de

话？”

“他妈的，”李光头骂了自己一声，又捶了一下自己的脑袋说，“我李光头只会这样说话。”

1358 号处美人又害怕又伤心，她哀求地看着李光头说：“你不要对女孩这样说话。”

李光头觉得自己确实是太粗暴了，他对 1358 号处美人鞠躬道歉：“对不起。”

1358 号处美人仍然站在那里，仍然流着眼泪哀求似的看着李光头，李光头继续道歉，他说：“对不起，我从来没有和处女相处过，我不知道怎么和处女说话。”

1358 号处美人擦了擦眼泪后，又拿出了手机，她又说要问问妈妈。她说着走进了卫生间，关上了门。李光头听着她在卫生间里小声说着什么，过一会儿他听到了冲澡的声响，李光头嘿嘿笑了，心想她妈妈同意她的处女膜给他看了，她妈妈帮助他省去了一堆口舌的麻烦，他对自己说：“她妈妈确实是个明白人。”

1358 号处美人从卫生间里出来时，也像李光头那样穿上睡衣了，她径直爬到了李光头的大床上，趴在了床上，抱着枕头把脸埋了起来。李光头脱了自己的睡衣，光着屁股，捧着放大镜和望远镜还有显微镜，也爬到了大床上。李光头像掀裙子似的将处美人的睡衣掀了起来，他看到了处美人滚圆饱满的屁股，李光头高兴的对她说：“好屁股。”

他先是捧着屁股亲了四口，又咬了四口，把 1358 号处美人亲得咬得浑身发抖。接下去李光头开始用他的放大镜和望远镜了，他马上发现那个显微镜用不上，就扔到了床下。由于角度太平了，李光头看不见她的处女膜，他就要她翻身过来仰躺着，她抖动着屁股就是不愿意。李光头只好让步，让她把屁股抬起来，她还是抖动着屁股不愿意，李光头不由骂了一句：“他妈的，处女真是麻烦。”

李光头心想**重赏之下必有烈女** [89] [C]，他开始许诺了，他说：“屁股抬起来，我就保证你进入前三名。”

1358 号处美人仍然抖动着屁股，好像仍然不愿意，不过她的屁股抖动着抬起来了。她的脸埋在枕头里，声音嗡嗡地说：“我妈妈说了，只能看，不能干别的

nouveau le crâne. Je ne sais pas parler autrement.

La numéro 1358, effrayée et bouleversée, regarda Li Guangtou d'un air implorant :

— Vous ne pouvez pas parler comme ça à une femme.

Li Guangtou, prenant conscience de sa muflerie, s'excusa en se courbant en avant :

— Pardon.

La numéro 1358 n'avait pas bougé et elle le regardait toujours avec des yeux suppliants et pleins de larmes. Li Guangtou continua à s'excuser :

— Pardon, je n'ai jamais connu de vierges, et je ne sais pas comment leur parler.

La numéro 1358 essuya ses pleurs, et sortit son mobile. À nouveau, elle déclara qu'elle devait contacter sa mère. Sur ce, elle partit s'enfermer dans la salle de bains. Li Guangtou l'entendit parler à voix basse, et peu après il entendit le bruit de la douche. Il s'esclaffa : en autorisant sa fille à lui montrer son hymen, la mère lui avait épargné de la salive.

— Sa maman, décidément, est quelqu'un de sensé.

Quand la numéro 1358 sortit de la salle de bains, elle avait enfilé une chemise de nuit. Elle grimpa sans hésiter sur le lit géant de Li Guangtou et s'allongea dessus à plat ventre. Serrant l'oreiller dans ses bras, elle enfouit son visage dedans. Li Guangtou se déshabilla et grimpa à son tour sur le lit, apportant avec lui la loupe, les jumelles et le microscope. Il souleva la chemise de nuit de la miss vierge comme on relèverait une jupe, et découvrit ses fesses bien rondes :

— Quel cul ! s'exclama-t-il, ravi.

Il prit le derrière entre ses mains, l'embrassa quatre fois et le mordilla quatre fois. Sous les baisers et les morsures, la numéro 1358 tremblait de tout son corps. Puis Li Guangtou empoigna sa loupe et ses jumelles. Il s'était rendu compte d'emblée que le microscope ne lui servirait à rien et l'avait jeté au pied du lit. Comme son angle d'observation était trop plat, Li Guangtou n'apercevait pas l'hymen de la jeune fille, il lui enjoignit donc de se retourner et de s'allonger sur le dos. Celle-ci, au lieu d'obtempérer, se contenta de se tortiller. Li Guangtou n'insista pas et il la pria de soulever les fesses, mais elle continua de résister, en se tortillant toujours. Li Guangtou ne put s'empêcher de jurer : — Putain, les vierges, c'est pas de la tarte !

Li Guangtou, considérant que **moyennant récompense on trouve toujours des femmes héroïques** [89], en vint aux promesses :

— Si tu lèves les fesses, je te garantis que tu seras dans le trio de tête.

La numéro 1358 continuait à se tortiller comme si elle refusait toujours, mais ce faisant elle commença à soulever son postérieur. Le visage enfoui dans l'oreiller, elle lança d'une voix étouffée :

— Maman a dit que vous pouviez regarder, mais rien d'autre.

事。”

李光头心花怒放 [90] 地拿起放大镜，看了一会儿，又换成了望远镜，他觉得没有放大镜看得清楚，又重新拿起放大镜。李光头左看右看，上看下看，把处女膜看得像自己的手指一样清楚后，再次用上望远镜了，这次他将望远镜反过来拿着看，他发现处女膜一下子变得遥远了，像是雾里看花似的，他是雾里看处女膜，看得他满脸的疑惑，喃喃自语 [91]：“这处女膜看上去傻乎乎的，远看近看都看不出个天真烂漫。”

1358 号处美人仍然声音嗡嗡地问他：“好了没有？”

“没有。”李光头说。

李光头说着放下望远镜，他没再拿起放大镜，而是干了处美人妈妈不让干的事。他一下子插了进去，将处女膜一下子捅破了。1358 号处美人发出了一声尖叫，她一边疼痛地叫着，一边哭着说：“我妈妈不让……”

“去你的妈妈。”

李光头一边干着，一边快活地对她说：“给你妈妈打电话吧，你现在是冠军啦，你有一百万奖金啦。”

1358 号处美人的哭声慢慢没有了，疼痛的呻吟声持续不断，她的嘴里仍然不断嗡嗡地叫着：“妈妈，妈妈……”

李光头压在她背上干了一会儿后，要求她翻身过来，说要变化一下姿势，她死活不愿意翻身过来。李光头就用力要把她翻过来，她又哭上了，她一边哭一边哀求李光头，说她这是第一次，说她害怕，说她不敢看他。李光头怜香惜玉了，只好继续压在她背上干，他又骂了一声：“处女真他妈的麻烦。”

这个晚上李光头把 1358 号处美人干得死去活来 [92]。1358 号处美人本来以为干完一次，李光头就会放她走人，没想到李光头不让她走，一个晚上干了她四次。前两次她坚决趴着，坚决不翻身过去。她心想一旦翻身过来，李光头就会看见她腹部的妊娠斑了。后来她又疼又累睡着了，那时李光头也睡着了，她想不到李光头睡着了两个小时后又醒来了，趁着她熟睡时一下子把她翻过来了，干了第三次。就是这一次，李光头看到她肚子上有一些斑纹，她惊醒后看到自己肚子上的妊

Li Guangtou, fou de joie [90], empoigna sa loupe et observa un moment. Puis il abandonna la loupe pour les jumelles, mais comme il ne voyait pas aussi bien il reprit la loupe. Il inspecta l'hymen sous toutes les coutures, et quand l'endroit lui fut aussi familier que les doigts de sa main, il empoigna derechef les jumelles. Cette fois-ci, il examina par le petit bout de la lorgnette. D'un seul coup, l'hymen lui parut très lointain et il avait l'impression de contempler une fleur à travers le brouillard. Ce spectacle le laissa perplexé :

— Cet hymen est bête à pleurer, marmonna-t-il [91]. Qu'on le considère de près ou de loin, il n'a rien d'ingénu ou de romantique.

La numéro 1358 lui demanda, d'une voix toujours étouffée :

— C'est terminé ?

— Non.

Et sur ce, Li Guangtou posa les jumelles, mais au lieu de reprendre la loupe, il fit ce que la mère ne voulait pas qu'il fit. Il la pénétra d'un seul coup, et l'hymen se déchira instantanément. La numéro 1358 poussa un cri de douleur, et elle fondit en larmes :

— Maman ne veut pas...

— Tu me casses les pieds avec ta mère.

Et tout en s'activant, Li Guangtou lui dit d'un ton allègre :

— Tu devrais téléphoner à ta mère pour lui annoncer que tu as remporté le premier prix, et que tu vas toucher 1 million.

Les pleurs de la numéro 1358 s'apaisèrent peu à peu, mais elle continuait à gémir de douleur, et à crier d'une voix étouffée :

— Maman, maman...

Au bout d'un moment, Li Guangtou voulut qu'elle se tourne pour changer de position, mais elle refusa tout net. Li Guangtou tenta de la forcer, et elle se remit à pleurer et à supplier : elle prétendait que c'était la première fois, qu'elle avait peur et qu'elle n'osait pas le regarder. Li Guangtou, par respect du beau sexe, n'insista pas :

— Les vierges, putain, c'est pas de la tarte !

Ce soir-là, Li Guangtou la laissa à demi morte [92]. La numéro 1358 avait cru qu'une fois son affaire faite, Li Guangtou la laisserait partir. Elle ne s'attendait pas à ce qu'il la garde toute la nuit et réitère ses assauts à trois reprises encore. Les deux premières fois, elle demeura obstinément couchée sur le ventre, résolue à ne pas se retourner. Elle craignait, si elle se mettait sur le dos, que Li Guangtou ne remarque les vergetures de grossesse qui striaient son ventre. Là-dessus, la douleur et la fatigue eurent raison d'elle, et elle s'endormit, tandis que Li Guangtou faisait de même. Mais deux heures plus tard, il se réveilla et, profitant de son sommeil, il la retourna sans crier gare et monta à l'assaut derechef. C'est alors qu'il découvrit les marques sur son ventre. Réveillé en sursaut, elle comprit que Li Guangtou avait tout vu et se remit sur le ventre en vitesse, lui offrant à nouveau son dos. Li Guangtou reprit sa position des deux premières fois et, sans s'interrompre, il s'enquit de

娠斑被李光头看见了，赶紧翻身过去，李光头只好继续压在她的背上。李光头一边干着一边问她肚子上为什么有斑纹？她一边呻吟着一边说她小时候得过皮肤病。李光头没再问她，她此后再也不敢睡着了，怕她的妊娠斑再次被李光头看见后就会**真相大白** [93] [D]，她一直抱着枕头趴在床上。李光头干完第三次后又睡着了，她仍然不敢睡。天快亮的时候，李光头干了第四次，还是压在她背上干完的。接下去李光头一口气睡了五个小时，当他醒来时，1358号处美人已经穿好衣服坐在沙发里了。

送走了1358号处美人，李光头**喜气洋洋** [94] 了两个小时。刘新闻来的时候，李光头的嘴角还挂着笑意，刘新闻很高兴，心想李光头昨天晚上一定在床上大放光彩了，他笑眯眯地说：

“我刚才见到1358号了，她都瘸着走路了，我想昨天晚上李总一定是雄风席卷……”

李光头伸出四根手指说：“席卷了她四次。”

刘新闻吃了一惊，他也伸出四根手指说：“换成我，四个星期能席卷一次就相当不错了。”

“我终于认识处女膜了。”李光头得意地笑了笑，随即有些失落地说，“他妈的处女膜和我想的不一样，一点都不**天真烂漫** [95]。”

李光头指着放大镜和望远镜还有显微镜，继续说：“这个显微镜用不上；这个望远镜要反过来看才有意思，好像隔了条马路偷看对面楼里的处女膜似的；这个放大镜最实用，看起来最清楚。**美中不足** [96] 的是，”李光头说，“四次全是在她后面干的。”

李光头说着突然皱眉了，他想起了1358号处美人肚子上的斑纹，他以前和年轻的母亲们干这种事的时候，在她们的肚子上也见过这样的斑纹。李光头终于明白1358号处美人昨天晚上为什么一直趴着，为什么死活都不愿意翻身过来，他突然叫了起来：

“他妈的，我上当啦。”

刘新闻吓了一跳，眼睛瞪圆了看着李光头，李光头说：“她生过孩子啦，她肚子上有妊娠斑，他妈的，她一定是做了处

la raison de ses vergetures. Tout en geignant, elle lui expliqua qu'elle avait eu une maladie de peau dans son enfance. Li Guangtou ne poussa pas plus avant son interrogatoire, mais elle n'osa plus se rendormir, de crainte qu'en voyant encore les marques il **ne découvre le pot aux roses** [93]. Allongée à plat ventre, elle serrait son oreiller, et même quand Li Guangtou, son affaire terminée pour la troisième fois, se fut endormi, elle s'obligea à rester éveillée. Le jour allait se lever quand Li Guangtou la reprit pour la quatrième fois, sans qu'elle se retourne. Là-dessus, il dormit cinq heures d'affilée, et quand il se réveilla, la numéro 1358 s'était rhabillée et était assise dans un fauteuil.

Après avoir raccompagné la numéro 1358, Li Guangtou **nagea** deux heures durant **dans le bonheur** [94]. Quand Liu l'Attaché de presse arriva, il avait encore l'air joyeux. Liu l'Attaché de presse était ravi, convaincu que Li Guangtou avait dû faire des étincelles au lit la veille au soir :

— Je viens de croiser la numéro 1358, elle avait du mal à marcher, rapporta-t-il, tout sourire. J'en infère qu'hier soir, M. le directeur Li a été impérial...

Li Guangtou montra quatre doigts :

— Quatre fois.

Liu l'Attaché de presse sursauta et, montrant lui aussi quatre doigts, il déclara :

— Pour moi, une seule fois en quatre semaines, ce serait déjà une belle performance.

— Je sais enfin ce qu'est un hymen, annonça Li Guangtou en souriant fièrement. Mais aussitôt, une expression de désarroi envahit son visage : Putain, ce n'est pas ce que je pensais, ça n'a rien d'**ingénu** ou de **romantique** [95].

Li Guangtou montra la loupe, les jumelles ainsi que le microscope, et il poursuivit :

— Le microscope ne sert à rien. Avec les jumelles, c'est plus drôle de regarder par le petit bout, c'est comme si on matait l'hymen d'une fille dans l'immeuble d'en face. L'instrument le plus pratique, c'est la loupe, c'est avec ça qu'on voit le mieux. **Le bémol** [96], c'est que les quatre fois, j'ai dû la prendre par-derrière.

Tout en expliquant cela, Li Guangtou fronça brusquement les sourcils. Il venait de se souvenir des stries sur le ventre de la numéro 1358. Elles étaient semblables à celles qu'il avait observées sur le ventre de jeunes mères avec lesquelles il avait fait la chose. Comprenant enfin pourquoi la numéro 1358 était restée couchée sur le ventre toute la nuit, refusant obstinément de sa retourner, il s'écria tout à coup :

— Putain, je me suis fait blouser !

Liu l'Attaché de presse sursauta et ouvrit des yeux ronds.

— Elle a déjà eu un enfant, ajouta Li Guangtou. Elle a des vergetures de grossesse sur son ventre. Putain, elle s'est sûrement fait restaurer l'hymen. Putain, ce n'était pas un produit d'origine, c'était du bricolé...

Liu l'Attaché de presse fixa longuement Li

<p>女膜修复手术，他妈的，不是个原装货，是个组装货……”</p> <p>刘新闻看了李光头很久，才明白发生了什么，他非常不安，他说：“对不起，李总，是我的过错，没让您破记录……”</p> <p>“不是你的错，”李光头摆摆手说，“是我自己挑选的人。”</p> <p>接着李光头又宽宏大量 [97] 地笑了，他说：“这女人的身体真是个好身体，屁股滚圆滚圆，腰细肩宽，两条腿又圆又长，脸蛋也漂亮。怎么说我也算是破了一项身高的记录……”</p> <p>刘新闻向李光头发誓，他立刻去再找一个过来，一定找一个真正的处女，一定要在处美人大赛结束前，让李光头把另一项记录也破了。</p>		<p>Guangtou avant de saisir ce qui s'était passé, il n'en menait pas large :</p> <p>— Toutes mes excuses, monsieur le directeur Li. Ce sera de ma faute si vous ne réussissez pas à battre votre record...</p> <p>— Non, toi tu n'y es pour rien. C'est moi qui l'avais choisie.</p> <p>Puis Li Guangtou eut un sourire magnanime [97] et poursuivit :</p> <p>— Cette fille a vraiment un corps magnifique, des fesses bien rondes, la taille fine et les épaules larges, des jambes longues et galbées, et un joli visage. Quoi qu'il en soit, j'ai tout de même battu mon record pour ce qui est de la taille...</p> <p>Liu l'Attaché de presse jura à Li Guangtou qu'il allait lui ramener une autre fille sur-le-champ, et que celle-là serait une vierge authentique. De sorte qu'avant la fin du concours, Li Guangtou aurait battu son deuxième record.</p>	
[83] : Compl. phrase	[87] : Compl. phrase	[91] : Prédicat second	[95] : Prédicat
[84] : Prédicat	[88] : Prédicat	[92] : Compl. verbe	[96] : Déterm. du nom nominalisé en sujet
[85] : Déterm. du nom	[89] : Proposition objet	[93] : Prédicat	[97] : Compl. phrase
[86] : Objet de V modal	[90] : Compl. phrase	[94] : Prédicat	

Les *chengyu* [83] 不慌不忙 {NON-PANIQUE-NON-HÂTIF}, [84] 精神焕发 {ÉNERGIE-ESPRIT-BRILLANT-RAYONNER}, [85] 谈情说爱 {ÉVOQUER-SENTIMENT-PARLER-AMOUR}, [86] 直截了当 {DIRECT-ARRÊTER-ACHEVER-ADÉQUAT} et [87] 局促不安 {RESTREINT-URGENT-NON-PAIX} et leurs traductions respectives « sans hâte », « émoustillé », « galant », « foncer droit au but » et « gêné » ne nous ont posé aucun problème particulier. (On pourrait considérer que le passage d'une structure factitive à une construction passive au n° [84] constitue une modulation, mais dans le cas présent, cette solution simplifie avantageusement un paragraphe déjà alourdi par les répétitions.)

Pour la séquence [88] 抓耳挠腮 {ATTRAPER-OREILLE-FROTTER-JOUE}, qui exprime l'embarras ou la perplexité, nous estimons que le français « se gratter la tête » offre un bon compromis, car il parvient à restituer dans notre langue le même sentiment en conservant une image analogue.

La formule proverbiale octosyllabique [89] 重赏之下必有烈女 est une adaptation de la parémie 重赏之下必有勇夫 « quand on met le prix, on trouve toujours des braves [prêts à relever les défis] ». Cette dernière résumerait la légende selon laquelle 商鞅 Shang Yang (390-338 av. J.-C.), philosophe légaliste et homme politique de l'État de Qin, en vue de pousser la réforme de l'armée, promet aux soldats qu'il donnerait une grosse somme d'argent à qui déplacerait un tronc d'arbre d'une porte de la ville à l'autre ; les soldats, incrédules, restèrent de marbre, sauf un, qui entreprit seul la tâche demandée par le stratège ; Shang Yang rémunéra comme promis le brave, avertissant

ainsi tous ceux qui voudraient empêcher ses réformes. En remplaçant 勇夫 *hommes courageux* par 烈女 *femmes d'exception*, avec le sous-entendu que les vierges qui se laisseraient déflorer par Li Guangtou seraient héroïques, Yu Hua joue subtilement du renvoi intertextuel à des fins ironiques. La traduction littérale proposée par Angel Pino et Isabelle Rabut, qui n'explicite pas la subversion de la parémie, atténue le ton moqueur, et représente donc une contraction.

À l'inverse, nous estimons que le n° [90] 心花怒放 {CŒUR-FLEUR-IMPÉTUEUX-DÉPLOYER} est adéquatément rendu par « fou de joie », qui ne soulève aucune question particulière.

Les items [91] 喃喃自语 {IDÉOPHONIE^{x2}-SOI-PARLER} et [92] 死去活来 {MOURIR-ALLER-VIVRE-VENIR} et leurs traductions respectives « marmonner » et « à demi mort » n'appellent pas, selon nous, de commentaire spécifique.

Concernant l'occurrence [93] 真相大白 {VRAI-APPARENCE-GRAND-BLANC}, elle met l'accent sur le fait que la vérité se ferait jour d'elle-même si les vergetures sur le ventre de la candidate 1358 étaient découvertes par Li Guangtou ; à l'inverse, la traduction française insiste plutôt sur le rôle de Li Guangtou, en indiquant que la fausse vierge craint qu'« *il* [c'est nous qui soulignons] *ne découvre le pot aux roses* ». Ce changement de point de vue occasionne, selon nous, une légère altération narrative, car Li Guangtou apparaît en français plus actif qu'il ne l'est en chinois dans la divulgation de la tromperie dont il est la victime ; dès lors, nous estimons percevoir ici un cas de déformation.

Rien de tel cependant avec l'unité [94] 喜气洋洋 {CONTENT-SOUFFLE-VASTE-VASTE} et sa traduction idiomatique « nager dans le bonheur », ainsi qu'avec le n° [95] 天真烂漫 et le calque « ingénu et romantique ». De même, nous jugeons que « bémol » et « magnanime » constituent des options élégantes et concises pour restituer le sens respectif des *chengyu* [96] 美中不足 {BEAU-MILIEU-NON-SATISFAISANT} et [97] 宽宏大量 « large d'esprit et généreux ».

刘新闻已经知道李光头的口味了，他把进入决赛的处美人仔细研究了一遍，来了一个身高也在 180 公分以上的处美人，也是一个屁股滚圆两腿很长的女孩，只是脸蛋没有前一个甜美。刘新闻觉得这个也不错，这个也符合李光头的口味。

刘新闻不知道这个 864 号早就不是原装处女了，甚至连个组装处女都不是，她最多是个散装处女。这个 864 号为了拿下

Liu l'Attaché de presse connaissait à présent les goûts de Li Guangtou. Examinant soigneusement les candidates admises à disputer la finale, il en sélectionna une dont la taille dépassait également les 1,80 mètre, et qui elle aussi avait des fesses rondes et de longues jambes. En revanche, celle-là avait un visage moins agréable que la précédente. Il la jugea néanmoins acceptable eu égard aux canons définis par Li Guangtou.

Ce que Liu l'Attaché de presse ignorait, c'est que cette numéro 864 n'était plus une vierge d'origine depuis longtemps, et qu'elle n'était

大赛冠军，已经和六个评委睡过觉了，已经在江湖骗子周游那里买了六次进口的圣女贞德牌人造处女膜了，六次都初夜见红了，六个评委都被她骗了，还都以为自己和一个人处女睡了呢。这个 864 号还不如前面那个 1358 号，1358 号虽然做了处女膜修复术，她起码还是个组装处女，起码将第二次贞操保持住了，一直保持到上了李光头的大床为止。

刘新闻派人去找 864 号时，这个散装处女正在和第七个评委**打情骂俏** [98]，正准备着将第七个评委拉上床。

刘新闻也在咖啡厅和 864 号见面，这个处美人**落落大方** [99] [R, C] 的样子让刘新闻很高兴，和 1358 号假装害羞不一样，864 号上来就紧挨着刘新闻坐下，亲热地和刘新闻说话。刘新闻觉得这次轻松多了，这次不需要每句话都**拐弯抹角** [100] 地说，他说话可以变得直接一些了。他上来就说这次大赛发现了一些问题，不是处女的姑娘也来参赛了，而且有些姑娘为了能够最终获奖，竟然去拉拢评委。

刘新闻没有点明参赛姑娘和评委睡觉，而是用了“拉拢”这个词。864 号听了刘新闻的话以后一阵紧张，她误以为有人到刘新闻那里去检举她和评委睡觉。她情绪激动了，指责有些姑娘自己和评委睡觉以后，又去诬陷其他清白的姑娘。864 号说着的时候眼泪都流了下来，她一再声明自己是清白和纯洁的，她说她可以经得起检查，她对刘新闻说：

“你带我去医院做检查，或者你亲自检查。”

刘新闻想不到这次谈话这么顺利，才说了几句话就这么有深度了，他亲切地笑着对 864 号说：

“为了证明你的清白，检查是必要的，而且应该由我们李总亲自出马来检查。”

864 号处美人与刘新闻分手后，立刻去找了江湖骗子周游，当时周游的口袋里只剩下最后一块国产孟姜女牌人造处女膜了。他坐在点心店里正和苏妹说着**鸳鸯蝴蝶** [101] 话。864 号处美人在门口向周游使个眼色，周游知道她又需要人造处女膜了，她是周游的老顾客。周游假装没有看见她，继续和苏妹**甜言蜜语** [102]，

même pas une vierge bricolée. C'était plutôt une vierge discount. Pour remporter la palme, elle avait déjà couché avec six des jurés, et elle avait acheté successivement au charlatan Zhou You dix hymens artificiels importés de la marque Sainte Jeanne d'Arc. Par six fois, le sang avait coulé, et chacun des six jurés, abusé, avait cru posséder une vierge. Son cas était encore pire que celui de la numéro 1358, car si cette dernière s'était fait restaurer l'hymen, au moins avait-elle gardé sa virginité bricolée jusqu'à ce qu'elle arrive dans le lit de Li Guangtou.

Quand Liu l'Attaché de presse envoya chercher la numéro 864, cette vierge discount était en train de **flirter** [98] avec le septième juré, bien décidée à l'attirer dans ses filets.

Liu l'Attaché de presse rencontra la numéro 864 également à la cafétéria. Ses manières **naturelles** [99] l'emballèrent. Au lieu de jouer les timides comme la numéro 1358, elle s'assit d'emblée à côté de lui, et engagea la conversation sur un ton familier. Liu l'Attaché de presse se sentit beaucoup plus à l'aise : cette fois-ci, il n'était pas obligé de **tourner autour du pot** [100] et pouvait se montrer direct. Il déclara tout de go que des problèmes étaient apparus lors du concours : de fausses vierges s'étaient glissées parmi les concurrentes, et certaines n'avaient pas hésité à tenter de circonvenir des membres du jury dans l'espoir de figurer au palmarès.

Liu l'Attaché de presse n'avait pas accusé explicitement les fausses vierges en question d'avoir couché avec les membres du jury, il s'était contenté d'employer le mot « circonvenir ». La numéro 864 se raidit en l'entendant. Elle s'imagina qu'on l'avait dénoncée auprès de Liu l'Attaché de presse. Elle se troubla et crut bon d'expliquer que certaines candidates, qui avaient eu des relations sexuelles avec des membres du jury, cherchaient à salir celles de leurs concurrentes qui n'avaient rien à se reprocher en les diffamant. Pendant qu'elle parlait, ses larmes coulaient. Elle répéta à plusieurs reprises qu'elle-même était pure et n'avait rien à se reprocher, et qu'elle était disposée à se soumettre à n'importe quel contrôle :

— Vous n'avez qu'à me conduire à l'hôpital pour qu'on m'examine, ou bien procédez vous-même à l'examen.

Liu l'Attaché de presse ne s'attendait pas à ce que le dialogue se noue aussi facilement et qu'au bout de quelques phrases on soit déjà allé à l'essentiel. Il sourit avec bienveillance :

— Il est nécessaire que vous subissiez un examen pour qu'on vérifie vos dires, et cet examen, c'est notre directeur, M. Li en personne, qui doit le pratiquer.

En quittant Liu l'Attaché de presse, la numéro 864 se rendit illico auprès du charlatan Zhou You. Dans sa poche, il ne lui restait plus qu'un seul hymen, de la marque Meng Jiangnü. Assis dans la boutique de *dim sum*, il était en train de **conter fleurette** [101] à Su Mei. La numéro 864 lui lança un clin d'œil depuis le seuil de la porte, et

864 号处美人像是家里着火似的焦急，周游等到苏妹起身去厨房看看时，才慢慢地走到门口，864 号处美人急匆匆地向周游要圣女贞德牌，周游摸出了最后那片孟姜女牌说：“没有圣女贞德，只有孟姜女了，这是最后一片了。”

864 号处美人接过孟姜女牌，递过去钱，骂了一声：“那群婊子。”

仍然是晚上八点的时候，刘新闻把 864 号处美人送进了李光头的卧室。李光头仍然是光屁股穿着睡衣在看电视，864 号害羞地站在那里时，李光头仍然不会谈情说爱 [103]，他关了电视站起来，倒是先把鞠躬道歉的事做了，然后伸手指着卫生间温和地说：

“请你去洗一洗。”

864 号站着没有动，她说她要先说句话。李光头不知道她要说什么，心想处女就是麻烦，以后不再搞处女了，他觉得自己没有对付处女的耐心。

864 号说话了，她滔滔不绝 [104] 地说了一番如何崇拜李光头的話，说当初在报纸读到有关李光头的报道时，她就告诉自己，要献身的話应该献给李光头这样的男人。说完她就转身进了卫生间。

李光头心花怒放 [105]，心想这个 864 号性格开朗，比 1358 号省事多了，心想早知如此，刚才就不用先鞠躬了。864 号在卫生间里洗澡以后，悄悄将人造处女膜放进了阴道。这次她用的是国产的孟姜女牌，她不是为省钱，而是进口的圣女贞德牌已经销售一空了，没办法她只好用国产货了。

她穿上睡衣出来时，看到李光头已经脱掉睡衣，光屁股站在那里嘿嘿地笑着。她惊叫一声，用双手捂住自己的脸。李光头脱了她的睡衣，把她弄到了大床上，这个过程里她始终双手捂着自己的脸。

李光头拿着放大镜首先照起了她的肚子，怎么照也没有照出妊娠斑来，李光头很高兴，又去照处女膜，处女膜也看清楚了，只是觉得和 1358 号的处女膜有些不一样。他没有细想，他觉得有些不一样是很正常的事，心想就是同一个女人，两个奶子还有大小呢。

李光头拿着放大镜和望远镜兴致勃勃 [106] 地观察研究时，864 号一直捂着臉，不过她的身体倒是扭动起来了，她在

Zhou You comprit que cette bonne cliente avait encore besoin d'un de ses articles. Il feignit de ne pas l'avoir vue, et continua à roucouler [102] devant Su Mei. La numéro 864 était aussi affolée que s'il y avait eu le feu chez elle. Zhou You attendit que Su Mei se lève et qu'elle soit partie dans la cuisine pour quitter son siège et se diriger lentement vers la porte. La numéro 864, aux abois, lui demanda un Saint Jeanne d'Arc. Zhou You tira de sa poche le Meng Jiangnü :

— Les Saint Jeanne d'Arc sont épuisés, je n'ai plus que ça, et c'est le dernier.

La numéro 864 prit le Meng Jiangnü, et tendit l'argent :

— Quelle bande de putes ! s'exclama-t-elle.

Il était à nouveau 20 heures quand Liu l'Attaché de presse introduisit la numéro 864 dans la chambre de Li Guangtou. Comme la dernière fois, Li Guangtou regardait la télévision, nu sous son pyjama. La numéro 864 se tenait là, timide. Li Guangtou n'avait toujours pas appris à parler d'amour [103]. Il éteignit la télévision et se leva, mais cette fois-ci il commença par expédier les courbettes et les excuses. Puis il montra la direction de la salle de bains, et ajouta d'une voix douce :

— Va dans la salle de bains, s'il te plaît.

La numéro 864 ne bougea pas. Elle annonça qu'elle avait une révélation à lui faire. Li Guangtou, étonné, songea que les vierges, décidément, ce n'était pas de la tarte, et que dorénavant il les observerait de loin, car il ne se sentait plus la patience de les affronter.

La numéro 864 se lança dans un long discours [104] pour expliquer à quel point elle admirait Li Guangtou. Elle affirma que, quand elle avait lu dans le journal des articles le concernant, elle s'était promis que si elle devait sacrifier sa vie pour un homme ce serait pour quelqu'un comme lui. Là-dessus, elle tourna les talons et pénétra dans la salle de bains.

Li Guangtou exultait [105] : cette numéro 864 avait un caractère franc, elle était bien moins casse-pieds que la numéro 1358, et s'il avait su il se serait épargné les courbettes de tout à l'heure. Après avoir pris sa douche, la numéro 864 plaça subrepticement l'hymen artificiel au fond de son vagin. Cette fois-ci, il était de la marque locale Meng Jiangnü, et si elle l'avait choisi, ce n'était pas par souci d'économie mais faute d'avoir pu se procurer un Sainte Jeanne d'Arc d'importation.

Quand elle revint vers lui, en chemise de nuit, elle constata que Li Guangtou, hilare, s'était déjà déshabillé et l'attendait debout, les fesses à l'air. Elle eut un sursaut de frayeur et se couvrit le visage des deux mains. Li Guangtou lui retira sa chemise de nuit, et la conduisit jusqu'au lit sans qu'elle ôte ses mains de son visage.

Li Guangtou, armé de sa loupe, scruta d'abord son ventre et n'y décéla aucune marque de grossesse. Ravi, il passa à l'hymen. Il lui apparut très distinctement, mais il lui sembla un peu différent de celui de la numéro 1358. Il ne poussa

床上的模样羞羞答答风情万种，让李光头欢喜无比，让他对科研一下子没兴趣了。他扔了手里的放大镜和望远镜，就扑到了她的身上，她捂着脸的手立刻搂住了李光头的脖子。864号哼哼地呻吟着，李光头呼哧呼哧喘着气，两个人干了一会儿，孟姜女牌人造处女膜不仅没有破，还被李光头弄了出来。

周游弄来的假冒伪劣产品差点毁了864号的美好前程。当李光头满脸疑惑地将人造处女膜拿在手里看着时，864号心想完了，她哆嗦着，真正害怕地看着李光头了。李光头弄明白手里是什么东西后，骂了起来：

“他妈的，又是个假货。”

864号看着李光头满脸怒气地将人造处女膜一扔，她痛哭流涕了，她哀求李光头，让她把事情解释清楚，她正在想着编造什么样的假话时，李光头挥着手，他没兴趣也没耐心听她的解释，李光头对她说：

“你他妈的别哭，你他妈的也别解释。既然你不是处女，你就做个荡妇吧，你把我李光头弄高兴了，是个荡妇也能拿到第三名。”

864号先是一怔，接着飞快地擦干净眼泪，然后一个翻身将李光头坐在身下了。李光头一惊，心想她那来这么大的力气。她坐在李光头身上干了起来，一边叫着呻吟着，一边扭动着上身，她的上身仿佛扭出了世界上最为淫荡的舞蹈，连李光头这样的老江湖都看得目瞪口呆 [107] [R]。在床上打遍天下无敌手的李光头，第一次遇上劲敌了，李光头使出浑身解数，864号也使出浑身解数，两个人在床上大战了不知道多少个回合。

第二天刘新闻见到李光头时，看他满脸喜色，以为他昨晚上终于遇到真货了。结果李光头告诉他：

“还是个假货，是人造的，他妈的都掉出来啦。”

李光头说他刚插进去时就觉得有些不对劲，他对刘新闻比喻道：“就像鞋子里有只袜子，脚伸进去怎么都觉得硌着一样。”

刘新闻惶恐不安 [108] 地指责自己，说自己办事不力，刘新闻找了一堆脏话来骂自己，最后又委屈地说：

pas plus loin sa réflexion, estimant qu'il n'y avait pas lieu de s'inquiéter de cette légère différence dès lors que chez une même femme les deux seins ne sont pas grosseur identique.

La numéro 864 continua de se cacher la figure tandis que Li Guangtou procédait avec entrain [106] à ses investigations, sa loupe et ses jumelles à la main. Cependant, elle s'était mise à se tortiller, et ses poses de coquette effarouchée plurent tellement à Li Guangtou qu'il ne tarda pas à se désintéresser de ses explorations. Il abandonna sa loupe et ses jumelles et se jeta sur elle. Aussitôt, elle enleva les mains de son visage pour s'agripper au cou de Li Guangtou. La numéro 864 gémissait, Li Guangtou soufflait, et leur étreinte durait maintenant depuis un moment, or non seulement l'hymen artificiel Meng Jiangnü n'avait pas cédé, mais quand Li Guangtou se retira l'hymen sortit en même temps que lui.

Le produit de contrefaçon que Zhou You lui avait refilé faillit détruire les brillantes perspectives d'avenir de la numéro 864. Quand Li Guangtou, stupéfait, prit l'hymen artificiel dans sa main pour l'examiner, la numéro 864 se dit que tout était fichu. Elle tremblait et fixait Li Guangtou avec un vrai sentiment de crainte. Li Guangtou comprit de quoi il retournait :

— Putain, jura-t-il. Encore du faux.

La numéro 864, voyant Li Guangtou jeter l'hymen artificiel d'un air furieux, fondit en larmes et le supplia de la laisser s'expliquer. Mais alors qu'elle s'appêtait à débiter on ne sait quel mensonge, Li Guangtou l'arrêta d'un geste de la main : il n'avait ni l'envie ni la patience d'écouter ses justifications.

— Allez, épargne-moi tes chialeries, et tes commentaires aussi. Puisque tu n'es plus vierge, alors conduis-toi comme une catin, et donne-moi du plaisir. Même si tu n'es qu'une grue, tu pourras quand même avoir la troisième place.

La numéro 864 eut un moment de saisissement, puis elle sécha en vitesse ses larmes et, d'un coup de rein, elle se retourna et chevaucha Li Guangtou. Li Guangtou fut stupéfait la voir déployer une telle force. À cheval sur lui, elle entra en action : elle gémissait en se tortillant, et sa poitrine exécutait une sorte de danse, la plus obscène qui soit. Même un vieux baroudeur comme Li Guangtou n'en revenait pas [107]. Lui qui ne s'en laissait pas compter au lit, il trouvait enfin une partenaire à sa mesure. Il sortit le grand jeu, elle fit de même, et nul ne sait combien de rounds dura leur combat.

Le lendemain, Liu l'Attaché de presse trouva un Li Guangtou radieux. Il en conclut que, la nuit précédente, son patron était bien tombé sur une marchandise authentique. Résultat des courses, Li Guangtou lui annonça :

— C'était encore de la marchandise frelatée, de l'artificiel. Putain, il est même ressorti.

Li Guangtou expliqua qu'au moment de la pénétration, il avait senti quelque chose de bizarre. Il recourut à une métaphore :

— Quand on met le pied dans une chaussure où

“别的我还可以先替您试试，这个处女我要是先试了，哪怕是个真的也变成个假的了。”

李光头摆摆手，他说虽然昨晚上遇到的不是处女，可这个 864 号弄得他快活似神仙，他说他在女人的江湖上闯荡了这么多年，从来没有遇到过像 864 号这么疯狂的女人，这么崇尚进攻的女人。他说这次真是**棋逢对手** [109]了，这次真是人生得一性知己足矣。他说两个人你来我往，一个春风吹，一个战鼓擂，不是东风压倒西风，就是西风压倒东风；**兵来将挡，水来土掩** [110]，一个刚刚**魔高一尺**，另一个马上**道高一丈** [111]。他说用荡妇去形容她都他妈的太文雅了，她是全世界重量级荡妇中的超级至尊。他说昨天晚上两个人**翻来覆去** [112] [R]打了一场旷世罕见的肉搏大战，最后是**两败俱伤** [113] [A] **不分胜负** [114]。

接下去李光头让刘新闻去搞定十个评委，让他们不要评选冠军和季军了，只要评个亚军出来就行了。他说冠军是 1358 号，季军是 864 号，虽然两个都不是处女，可两个都上了他的床，他在床上一时高兴都许下诺言了，他拍着自己胸脯说：

“我李光头是个**一诺千金** [115]的人，说出的话从不收回。”

首届全国处美人大赛终于在我们刘镇的电影院落下帷幕。刘新闻完成了李光头交待的任务，搞定了十个评委，让 1358 号拿下冠军，864 号拿下了季军。亚军是 79 号，这个 79 号是周游的最佳顾客，她不像 864 号那样睡一个评委买一片人造处女膜，她上来就买了十片圣女贞德牌，然后干净利索地通吃了十个评委。

大赛**虎头蛇尾** [116] [R]，一百个决赛的处美人一天时间就走光了。李光头在公司门前站了一天，和处美人告别，和组委会领导告别，和评委告别。在和 1358 号握手时，李光头悄悄问她：“孩子多大了？”

1358 号先是一怔，接着会心地笑了，悄悄说：“两岁。”

在和 864 号握手时，李光头凑到她耳边说：“老子**甘拜下风** [117]。”

十个评委像是老弱病残似的被人扶上了车，十个全部肾虚肾亏，两个发了低烧，三个吃不下东西了，四个说自己的视

il y a une chaussette, on sent quelque chose qui gêne.

Liu l'Attaché de presse, **épouvanté** [108], battit sa coulpe et s'invectiva lui-même en se traitant de tous les noms, avant de conclure, dépité :

— Je peux tout essayer à votre place, sauf ça : si j'essayais une vierge pour vous, même si c'était une vraie, elle cesserait de l'être.

Li Guangtou fit un geste de la main et déclara que si la femme qui avait partagé sa couche la nuit précédente n'était pas vierge, cette numéro 864, en revanche, l'avait fait monter au septième ciel. Il avait beau être un coureur de jupons aguerri, jamais il n'avait rencontré une telle furie, une femme aussi entreprenante. Cette fois, déclara-t-il, il **avait trouvé à qui parler** [109] : qu'une amante véritable est une douce chose. Il décrivit leurs ébats : Le vent printanier souffle, le tambour de guerre retentit. Ou bien le vent d'est l'emporte sur le vent d'ouest, ou c'est le vent d'ouest qui l'emporte sur le vent d'est ; **Quand l'ennemi approche, les troupes sont là pour l'accueillir, quand les eaux menacent, les digues sont là pour les retenir**¹ [110] ; **Si le démon avance d'un pied, le bien avance d'une toise**² [111]. Il déclara que la décrire comme une grue était encore trop doux : elle était la superchampionne des grues poids lourds du monde entier. La nuit précédente, ils s'étaient livrés à un corps-à-corps comme on en voit peu, et **tous deux en étaient sortis couverts de plaies** [113], **sans qu'on puisse distinguer un vainqueur et un vaincu** [114].

Li Guangtou chargea Liu l'Attaché de presse d'aller s'arranger avec les dix jurés : ils ne devaient élire personne ni à la première, ni à la troisième place, il suffisait qu'ils désignent la deuxième. La première place reviendrait à la numéro 1358, et la troisième à la numéro 864. Aucune des deux n'était vierge, mais elles étaient venues dans son lit et, dans un moment d'enthousiasme, il leur avait fait des promesses :

— Moi, dit Li Guangtou, je suis un homme **de parole** [115], conclut-il en se frappant la poitrine. Je ne reviens jamais sur ce que j'ai dit.

Le Premier Grand Concours national des miss vierges se clôtura au cinéma de notre bourg des Liu. Liu l'Attaché de presse s'était acquitté de la mission confiée par Li Guangtou. Il s'était arrangé avec les dix jurés pour qu'ils abandonnent la première place à la numéro 1358 et la troisième à la numéro 864. La deuxième place revint à la numéro 79. C'était la meilleure cliente de Zhou You. À la différence de la numéro 864, elle ne lui avait pas acheté les hymens artificiels un à un, chaque fois qu'elle devait coucher avec un juré. Elle lui avait pris dix Sainte Jeanne d'Arc d'un coup, avant d'expédier prestement les dix jurés.

La fin du concours fut **bâclée** [116], et en une seule journée les cent finalistes eurent quitté les lieux. Li Guangtou fit le planton pendant toute cette journée devant la porte de sa compagnie pour prendre congé des miss vierges, des dirigeants du

力大幅度减退，只有一个还像个人样子，自己走上车的，他在和李光头握手告别时还有说话的力气，李光头悄声问这次是不是**大饱艳福** [118] [A] 了？他唉声叹气地说，自己已经不喜欢女人了。

大赛结束以后，报纸广播电视的批判声**此起彼伏** [119]，说这种处美人大赛是封建主义**卷土重来** [120]，是对女性自信自尊的践踏，等等等等，矛头直指大赛的始作俑者李光头，刘新闻也被捎带着批判了一番。紧接着又曝出了丑闻，一些没有进入前三名的处美人越想越咽不下这口恶气，纷纷以不公开自己身份的方式，将评委的性索贿和某些处美人的性行贿告知天下。当然最大的丑闻是 1358 号创造的，处女比赛最后被一个妈妈拿走了冠军，这条消息立刻席卷全国。1358 号在对付记者时简直就是一个女李光头，她频频亮相，所有的采访都**来者不拒** [121]，她承认自己有一个两岁的女儿，但她坚持认为自己仍然是处女，她说自己在精神上永远是一个处女，因为她保持了精神上处女的纯洁性。这个 1358 号竟然给处女重新下了定义，这个处女新定义立刻引起社会上的广泛讨论，反对者有，支持者也有，讨论来争论去，折腾了足足半年时间。

这半年里李光头**兴高采烈** [122] [T]，和他有关的讨论只要继续，他就一直是一根骨头了。他非常赞赏 1358 号对处女的重新定义，他对刘新闻说精神是最重要的。李光头为此感慨不已，他说现在的姑娘个个靠不住，他说也就是二十年的时间，社会风气**急转直下** [123]，二十年前没结婚的姑娘十个里面九个是处女，现在反过来了，十个里面最多一个是处女。话音刚落，李光头立刻反驳自己，说现在十个姑娘里面半个处女都没有了，现在大街上走来走去的姑娘没有一个是处女，现在只有幼儿园里还有处女，出了幼儿园再去找处女，好比是**大海捞针** [124]。

“可是，”李光头话锋一转，“精神上的处女仍然**比比皆是** [125]。”

接着李光头延伸了 1358 号处美人的精神论，他知道那些像狗一样扑来扑去的记者会很快忘掉他李光头，可他李光头不在乎，他说：

comité organisateur et des membres du jury. En serrant la main à la numéro 1358, il lui glissa :

— Quel âge a ton gamin ?

La numéro 1358, d'abord saisie, lui sourit d'un air complice et répondit à voix basse :

— Deux ans.

En serrant la main à la numéro 864, Li Guangtou se pencha à son oreille pour lui dire :

— **Chapeau bas** [117].

Les dix jurés montèrent en voiture, soutenus comme s'ils étaient infirmes. Ils étaient complètement vidés, deux d'entre eux souffraient d'une fièvre légère, trois ne pouvaient plus rien avaler, et quatre se plaignaient que leur vue ait beaucoup baissé. Un seul d'entre eux avait encore figure humaine, et il prit place dans le véhicule sans l'aide de personne. Au moment où il serrait la main de Li Guangtou, il avait encore la force de parler. Li Guangtou lui demanda en catimini s'il **avait bien profité de toutes les bonnes fortunes qui s'étaient présentées** [118], mais il répondit en soupirant qu'il ne pouvait plus voir une femme en peinture.

Quand le concours fut terminé, les critiques commencèrent à **affluer** [119] dans les journaux, à la radio et à la télévision. On dénonça **un retour de force** [120] du féodalisme, une atteinte à la dignité de la femme, etc. Les attaques se concentrèrent sur l'initiateur de ce concours ignoble, Li Guangtou, et Liu l'Attaché de presse fut épinglé au passage. Peu après, un scandale éclata : quelques miss vierges, qui n'avaient pas terminé dans les trois premières et qui ne digéraient pas leur défaite, révélèrent, sous couvert de l'anonymat, les actes de corruption sexuelle active et passive auxquels s'étaient livrés jurés et candidates. Évidemment, ce fut le cas de la numéro 1358 qui constitua la plus gros scandale. Bientôt tout le pays ne tarda pas à savoir que le concours des vierges avait été remporté par une femme qui était maman. Face aux journalistes, la numéro 1358 se comporta comme une Li Guangtou en jupons, multipliant les apparitions en public et **ne refusant aucune** [121] interview. Elle reconnut qu'elle avait une fille de deux ans, mais elle n'en continuait pas moins à se considérer comme une vierge. Elle soutenait qu'elle serait toujours une vierge moralement, car elle avait su garder sa pureté sur le plan éthique. Elle n'hésita pas à donner une nouvelle définition de la virginité, et cette nouvelle définition suscita immédiatement de larges débats dans l'opinion. Les uns étaient contre, les autres étaient pour, et les discussions firent rage pendant six mois.

Au cours de ces six mois, Li Guangtou **fut dans son élément** [122] : tant que les discussions autour de lui continueraient, il serait toujours un os. Il était un ardent défenseur de nouvelle définition de la virginité forgée par la numéro 1358, et il confia à Liu l'Attaché de presse que l'aspect moral était essentiel. Il se désolait de voir qu'à présent aucune jeune femme n'était digne de confiance. En l'espace de seulement vingt ans, les mœurs

<p>“在精神上，我李光头永远是根骨头。”</p>	<p>s'étaient considérablement dégradées [123] : vingt ans plus tôt, neuf femmes célibataires sur dix étaient vierges, et maintenant c'était le contraire, une sur dix, tout au plus, l'était. À peine avait-il fini sa phrase qu'il se reprit, et affirma que sur dix il n'y en avait même pas la moitié d'une. Il n'y avait pas une seule vierge aujourd'hui dans les rues, il n'y en avait plus que dans les jardins d'enfants. Vouloir en trouver une ailleurs, c'était chercher une aiguille dans une botte de foin. [124]</p> <p>— Cependant, concéda-t-il, des vierges moralement vierges, il y en a partout [125].</p> <p>Et il étendit la théorie des vierges moralement vierges de la numéro 1358. Il savait que les journalistes qui l'assaillaient comme des chiens l'oublieraient très vite, mais il n'en avait cure :</p> <p>— Moralement, moi Li Guangtou, je serai toujours un os.</p>		
<p>Notes de fin des traducteurs :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. « Quand l'ennemi approche, les troupes sont là pour l'accueillir, quand les eaux menacent, les digues sont là pour les retenir. » Proverbe datant de l'époque des Yuan (1277-1367). 2. « Si le démon avance d'un pied, le bien avance d'une toise. » Inversion d'un dicton bouddhiste (« Si le bien avance d'un pied, le démon avance d'une toise »), qui a pris un sens politique après 1949, pour signifier que les forces révolutionnaires l'emporteront toujours sur les forces réactionnaires. On trouve ce sens en particulier dans cet « opéra révolutionnaire » de la période de la Révolution culturelle déjà mentionné, <i>Le Fanal rouge</i> (1967). 			
<p>[98] : Prédicat [99] : Déterm. du nom [100] : Compl. phrase [101] : Déterm. du nom [102] : Objet direct [103] : Objet de V modal [104] : Compl. phrase</p>	<p>[105] : Prédicat second [106] : Compl. phrase [107] : Compl. verbe [108] : Compl. verbe [109] : Objet de copule [110] : Proposition [111] : Prédicat</p>	<p>[112] : Compl. phrase [113] : Sujet [114] : Prédicat [115] : Déterm. du nom [116] : Prédicat [117] : Prédicat [118] : Prédicat focalisé</p>	<p>[119] : Prédicat [120] : Prédicat [121] : Prédicat [122] : Prédicat second [123] : Prédicat [124] : Objet de copule [125] : Prédicat</p>

Tandis que la traduction « flirter » pour le n° [98] 打情骂俏 {TAPER-SENTIMENT-GRONDER-COQUET} nous semble du plus bon aloi, le *chengyu* [99] 落落大方, en plus de l'idée de « naturel », comprend aussi à notre estime une part de distinction, de grâce et de dégageant ; de ce fait, la version française s'accompagne à la fois d'une réduction stylistique et d'une contraction interprétative.

Déjà rencontré au n° [27], le n° [100] 拐弯抹角 « *prendre un virage et esquiver les tournants* » trouve ici une traduction identique et correcte dans le syntagme « tourner autour du pot ».

Concernant l'expression [101] 鸳鸯蝴蝶 « *canards mandarins et papillons* », il s'agit d'un cliché littéraire traditionnel utilisé pour désigner un couple d'amoureux ; par extension, le quadrisyllabe nomme également de manière quelque peu péjorative la vogue des romans sentimentaux en chinois classique qu'a connue la Chine de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1930. Dans cette perspective, « *dire des paroles de canards mandarins et de papillons* » (说鸳鸯蝴蝶话) signifier bien tenir des propos

galants à une femme, définition à laquelle répond « conter fleurette », formule un peu vieillie qui correspond bien au côté suranné et légèrement moqueur de l'expression originale (et ce, malgré la disparition du renvoi intertextuel, non primordial d'après nous).

L'image animale perdue au n° [101] 甜言蜜语 réapparaît dans la traduction « roucouler » du n° [102] {SUCRÉ-PAROLE-MIEL-PROPOS}, dont elle semble conserver — au moins en partie — la connotation péjorative. Autre avatar — le plus direct — du discours amoureux, le *chengyu* [103] 谈情说爱 {ÉVOQUER-SENTIMENT-PARLER-AMOUR} est également adéquatement rendu par « parler d'amour ».

Le phrasème [104] 滔滔不绝 {DÉFERLER-DÉFERLER-NON-ÉTEINDRE}, sous le couvert de l'image d'un torrent intarissable, évoque la volubilité, la faconde et l'éloquence. Malgré la suppression de la métaphore, le français « se lancer dans un long discours » nous paraît répondre au cahier des charges.

Discuté au n° [90], le n° [105] 心花怒放 {CŒUR-FLEUR-IMPÉTUEUX-DÉPLOYER} trouve une traduction concise dans le verbe « exulter ». De même, « avec entrain » correspond à la verve et à l'enthousiasme véhiculés par l'item [106] 兴致勃勃 « d'humeur florissante, pleine de vivacité ».

Par contre, rendre le n° [107] 目瞪口呆 {ŒIL-ÉCARQUILLER-BOUCHE-STUPIDE} par « ne pas en revenir » constitue à nos yeux une réduction, car la réaction physiologique de Li Guangtou est remplacée par une explicitation du sentiment ressenti par le protagoniste (rappelons que, dans notre cadre d'analyse, la description précise de la physionomie des différents personnages participe de l'atmosphère « rabelaisienne » du roman).

Nous n'avons en revanche rien à redire sur l'occurrence [108] 恐慌不安 {APEURÉ-TERRIFIÉ-NON-PAIX} et la traduction « épouvanté ».

La séquence [109] 棋逢对手, littéralement « rencontrer son rival aux échecs », signifie plus largement trouver un adversaire à sa mesure, acception à laquelle correspond l'expression française « trouver à qui parler » sélectionnée par Angel Pino et Isabelle Rabut.

Les *chengyu* octosyllabiques [110] 兵来将挡, 水来土掩 et [111] 魔高一尺, 道高一丈, d'emploi proverbial, s'inscrivent dans un discours indirect libre farci de clichés relatant les ébats de Li Guangtou avec la candidate 864 ; en élucidant les deux références intertextuelles (par le biais de notes de fin) et en parvenant à restituer pour les deux un parallélisme et un rythme similaire à celui des parémies (respectivement, « Quand l'ennemi approche les troupes sont là pour l'accueillir, quand les eaux menacent les

digues sont là pour les retenir » et « Si le démon avance d'un pied, le bien avance d'une toise »), les traducteurs ont réussi à mettre en exergue le creux des paroles du héros, qui aime se référer à des proverbes, slogans et autres expressions toutes faites pour appuyer ses dires.¹¹⁰

S'agissant du n° [112] 翻来覆去 « *se tourner et se retourner dans son lit* », sa suppression pure et simple du texte français aboutit sans équivoque à une réduction.

Pour ce qui est des items [113] 两败俱伤 {DEUX-DÉFAITE-IDENTIQUE-BLESSURE} et [114] 不分胜负 {NON-DISTINGUER-VICTOIRE-DÉFAITE}, on peut les considérer comme des synonymes ; à ce titre, affirmer que Li Guangtou et son amour d'un soir « étaient tous deux sortis couverts de plaies » force un peu le trait et représente par conséquent une accréation. En revanche, la suite mélodique des deux *chengyu*, bien qu'elle ne soit bien entendu pas restituée par un rythme identique, est néanmoins reproduite par une scansion sensible — dans l'alexandrin « sans qu'on puisse distinguer un vainqueur et un vaincu ».

Le phrasème [115] 一诺千金 {1-PROMESSE-1000-OR} indique un engagement auquel on peut se fier. Dans le contexte présent, où le *chengyu* agit comme déterminant qualificatif d'« homme », parler en français d'un homme « de parole » nous semble parfaitement convenir.

À propos de la formule [116] 虎头蛇尾 {TIGRE-TÊTE-SERPENT-QUEUE}, qui signifie mal se terminer après avoir bien commencé, nous trouvons que la traduction française « la fin fut bâclée » ne contient pas la verve d'expressions équivalentes comme « *s'en aller en eau de boudin* » ou mieux encore « *se terminer en queue de poisson* », laquelle aurait eu l'avantage de conserver une image analogue ; dans tous les cas, notre conclusion est celle d'une réduction stylistique.

Notre diagnostic est tout différent pour le n° [117] 甘拜下风, « *s'avouer vaincu, s'incliner devant la supériorité de l'adversaire* ». Nous estimons en effet que le syntagme figé « chapeau bas » rend idéalement le mélange de modestie et d'admiration contenu dans l'original chinois.

L'occurrence [118] 大饱艳福 {GRAND-REPU-GALANT-BONHEUR} constitue un jeu de mots, car il détourne le *chengyu* 大饱眼福 « *être satisfait d'un spectacle agréable* » en substituant les quasi-homophones 眼 *yǎn* « œil » et 艳 *yàn* « galant ». Au niveau de la forme, « bien profiter de toutes les bonnes fortunes qui s'étaient présentées » nous

¹¹⁰ Les notes de fin employées à des fins d'explicitation des liens intertextuels constituent certes une déformation des voix narratives (en ce sens qu'elles ajoutent la voix du traducteur, inexistante dans l'original, dans le concert des voix du texte), mais à notre sens de portée bien moins importante que les notes en bas de page, car elles ne s'inscrivent pas dans le corps même du texte. C'est pourquoi la déformation n'a pas été retenue comme effet traductif dans le cas présent.

apparaît quelque peu dilué par rapport à l'original, ce qui nous laisse pencher vers une accrétion ; sur le fond, en revanche, ce verbiage euphémique sert le propos de l'auteur et remplace en quelque sorte le jeu de mots, car le lecteur *sent* qu'il a affaire à un énième cliché.

Les séquences [119] 此起彼落 {ICI-MONTER-LÀ-TOMBER}, [120] 卷土重来 {ROULER-TERRE-À NOUVEAU-VENIR} et [121] 来者不拒 {VENIR-Ø-NON-REFUSER} ne soulèvent globalement aucune question particulière. Pour la première, l'idée de *flux* contenue dans le verbe « affluer » rejoint l'évocation de la succession des marées montante et descendante véhiculée par le chinois. Pour la seconde, le français « un retour en force » procède à une réorganisation syntaxique (l'original dit quelque chose comme « *On dit que ce concours des miss vierges est un féodalisme qui revient en force, que c'est une atteinte à la dignité de la femme, etc.* »), sans pour autant nuire à l'économie du texte. De même pour le n° [121], où le changement de thématization (on passe de « *aucune interview n'est refusée* » en chinois à « [la numéro 1358] ne refusant aucune interview » en français) sert à améliorer la fluidité.

Par contre, nous observons un glissement de sens conséquent au n° [122] 兴高采烈 {HUMEUR-HAUT-TEINT-ARDENT}, qui manifeste un sentiment de très grande joie ; or, « être dans son élément » ne signifie pas directement être d'humeur enjouée, mais simplement se trouver dans une situation où l'on se plaît et se sent à l'aise. Bien que s'intégrant donc aisément dans le contexte, la solution française effectue une transformation interprétative.

Rien de tel pour le n° [123] 急转直下 {RAPIDE-CHANGER-DIRECT-DESCENDRE} et la version « considérablement se dégrader », ni avec la formule [124] 大海捞针 {GRAND-MER-REPÊCHER-AIGUILLE} et son équivalent naturel « chercher une aiguille dans une botte de foin ».

Quant au *chengyu* [125] 比比皆是, son sens et sa position focale sont intégralement restitués dans la traduction « il y en a partout ».

e. Interprétation des résultats

Les résultats de l'analyse microscopique que nous venons de mener dans les pages qui précèdent sont compilés dans le Tableau 8 ci-après :

Tableau 8 : Résumé chiffré des effets observés dans le corpus de traductions

		Su Tong (112 items)	Gao Xingjian (65 items)	Mo Yan (127 items)	Yu Hua (125 items)
Effets de voix	Accrétion	10 8,93 % 12,66 % 21,28 %	6 9,23 % 15,38 % 23,08 %	11 8,66 % 21,15 % 35,48 %	6 4,8 % 15 % 21,43 %
	Réduction	32 28,57 % 40,5 % 68,08 %	14 21,54 % 35,9 % 53,84 %	18 14,17 % 34,61 % 58,07 %	16 12,8 % 40 % 57,14 %
	Déformation	5 4,46 % 6,33 % 10,64 %	6 (dont 1 ?) 9,23 % 15,38 % 23,08 %	2 1,57 % 3,85 % 6,45 %	6 4,8 % 15 % 21,43 %
<u>Total</u>		47 41,96 % 59,49 %	26 40 % 66,67 %	31 24,41 % 59,61 %	28 22,4 % 70 %
Effets interprétatifs	Expansion	7 6,25 % 8,86 % 21,87 %	0 0 % 0 % 0 %	2 1,57 % 3,85 % 9,53 %	5 4 % 12,5 % 41,67 %
	Contraction	16 18,29 % 20,26 % 50 %	11 16,92 % 28,2 % 84,62 %	12 9,45 % 23,08 % 57,14 %	3 2,4 % 7,5 % 25 %
	Transformation	9 8,04 % 11,39 % 28,13 %	2 (dont 1 ?) 3,08 % 5,13 % 15,38 %	7 (dont 1 ?) 5,51 % 13,46 % 33,33 %	4 3,2 % 10 % 33,33 %
<u>Total</u>		32 28,58 % 40,51 %	13 20 % 33,33 %	21 16,53 % 40,39 %	12 9,6 % 30 %
Totaux globaux		79 70,54 %	39 60 %	52 40,94 %	40 25 %

Dans ce tableau récapitulatif, les pourcentages en noir correspondent aux chiffres des différents effets par rapport à l'ensemble des *chengyu* sur lesquels nous avons réfléchi dans l'analyse microscopique (ce nombre étant spécifié à la première ligne, après le nom de l'auteur). Les pourcentages en rouge, quant à eux, représentent les quotients obtenus après division des montants pour chaque effet individuel par la somme des effets listés (celle-ci apparaissant dans la dernière ligne « Totaux globaux »). Les chiffres en bleu, enfin, indiquent le pourcentage du nombre d'occurrences d'un effet individuel par rapport à sa catégorie hyperonyme (par exemple le pourcentage d'accrétions par rapport à l'ensemble des effets de voix observés).

Si l'on examine la quantité des effets traductifs par rapport au nombre de *chengyu* étudié, l'on constate aisément que les chiffres varient fortement d'un roman à l'autre. On remarque de fait une gradation décroissante du nombre global d'effets traductifs sur le total des items analysés de *La berge* de Su Tong (70,54 %) à *Brothers* de Yu Hua (25 %), *La montagne de l'Âme* de Gao Xingjian (60 % et 40,94 %) et *Le pays de*

l'alcool de Mo Yan se plaçant respectivement en deuxième et troisième positions. Cette corrélation s'observe également à l'échelle des deux grands types d'effets, avec une progression régulière de Yu Hua à Su Tong (22,4 %—24,41 %—40 %—41,96 % pour les effets de voix, 9,6 %—16,53 %—20 %—28,58 % pour les effets interprétatifs). Ce premier résultat pourrait surprendre, car les deux derniers de la liste, *Le pays de l'alcool* et *Brothers*, sont aussi ceux qui totalisent les plus grandes quantités de *chengyu* (1211 et 2750, respectivement, contre 602 chez Gao Xingjian et 852 chez Su Tong ; voir Tableau 7) et surtout les plus hautes fréquences de ces phrasèmes (1 sur 162 et 1 sur 147 caractères, respectivement, contre 1 sur 382 et 1 sur 228 pour les deux autres). Ce phénomène laisserait à priori penser qu'il y aurait un lien inversement proportionnel entre le nombre intégral de *chengyu* dans une œuvre et la récurrence des effets traductifs touchant ces phrasèmes.

Il est à noter que les effets de voix sont partout plus prégnants que les effets interprétatifs, les résultats les plus nets étant ceux engrangés par Yu Hua (70 % d'effets de voix, soit 40 points de pourcentage d'écart avec les effets interprétatifs), suivis de Gao Xingjian (66,67 % et 33,34 p.p. d'écart), Mo Yan (59,61 % et 19,22 p.p. d'écart), et enfin Su Tong (59,49 % et 18,98 p.p. d'écart). Pointons une corrélation modérée entre ces résultats et plusieurs chiffres compilés dans notre analyse statistique macroscopique (voir Tableau 7) : *La berge* et *Le pays de l'alcool* sont en effet les deux romans trahissant le plus de modifications de sens (14,2 % et 14,9 % respectivement), le plus d'éliminations de *chengyu* (6,2 % et 4,8 %) ainsi que le plus de pertes de connotations et de liens intertextuels (64,7 % et 65,7 %), trois facteurs susceptibles de causer davantage d'effets interprétatifs, tandis que *Brothers* rassemble dans les deux premiers cas les chiffres les plus faibles (9,5 % de sens modifiés et 2,4 % d'éliminations) et dans le dernier un score plus modéré (56,8 %).

Les quatre romans étudiés se rejoignent dans le fait que la réduction s'avère systématiquement l'effet traductif le plus présent, tant en nombre absolu par rapport au total des *chengyu* analysés qu'en nombre relatif par rapport à la somme des effets comptabilisés, où elle atteint partout pas moins de 35-40 % ; encore une fois, *La berge* se démarque en affichant les taux les plus hauts (28,57 % des *chengyu*, ce qui correspond à 40,5 % des effets totaux). Cette note pourrait s'expliquer par la cumulation des faits suivants, mis en lumière dans notre analyse statistique macroscopique : plus fort taux d'élimination des *chengyu* (6,2 %, contre 2,4 % pour le score le plus faible), plus fort taux de disparition de tropes (trophe > non-trophe : 67,7 %, contre 55,6 % pour le score le plus faible), deuxième plus fort taux de suppression des jeux de mots (92,3 %,

contre 37,8 % pour le score le plus faible), plus fort taux d'abaissement du registre (24,7 %, contre 18,6 % pour le score le plus faible), deuxième plus fort taux de perte de connotations et de liens intertextuels (64,7 %, contre 48,7 % pour le score le plus faible), plus fort taux de modification d'un rythme notable (78,6 %, contre 67,2 % pour le score le plus faible). Aucune corrélation claire ne peut par contre être dressée pour les autres œuvres. Le second effet le plus fréquent dans trois romans — *La berge*, *La montagne de l'Âme* et *Le pays de l'alcool* — est la contraction (moyenne de 23,85 %), *Brothers* se démarquant par une plus grande importance de l'accrétion et de la déformation (15 % chacun). L'effet le moins couramment rencontré ne fait pas l'unanimité : déformation chez Su Tong (6,33 %), expansion chez Gao Xingjian (0 %), déformation et expansion chez Mo Yan (3,85 %), et contraction chez Yu Hua (7,5 %). Par contre, l'écart entre valeurs les plus élevées et les plus faibles s'inscrit dans un même ordre de mesure : 34,17 p.p. chez Su Tong, 35,9 p.p. chez Gao Xingjian, 30,76 p.p. chez Mo Yan, et 32,5 p.p. chez Yu Hua.

Si l'on penche sur la distinction que nous avons établie précédemment entre « effets ≠ » (déformation et transformation) et « effets + et – », l'on constate que dans aucun roman plus de 10 % des *chengyu* n'ont subi à travers la la traduction une déformation ou une transformation (et ce, même si Gao Xingjian se rapproche du seuil fatidique pour la déformation avec 9,23 % et, dans une moindre mesure, Su Tong pour la transformation avec 8,04 %). Ce bilan aura toute son importance dans la qualification macroscopique des quatre traductions en *infra*. Concernant la part des effets ≠ combinés par rapport à la somme des effets totaux, elle oscille entre 1/6 et 1/4, la palme revenant à *Brothers* (25 %) et la lanterne rouge à Mo Yan (17,31 %).

Quand nous considérons la ventilation des différentes catégories au sein des deux grands types d'effets (chiffres bleus), l'on voit que la réduction constitue l'effet de voix le plus caractéristique, dépassant partout la majorité (minimum 53,84 % chez Gao Xingjian, maximum 68,08 chez Su Tong). Cette prééminence du « – » s'accorde avec les chiffres obtenus *supra* pour la longueur (plus de 35 % de phénomènes d'économie, contre un maximum de 15 % de dilution), les tropes (disparition des tropes dans 55 %—60 % des cas, contre seulement 0,5 %—4 % d'ajout de tropes), les jeux de mots (entre 52,5 % et 100 % de suppression [sauf pour Su Tong, avec seulement 37,8 %], contre moins de 0,5 % d'ajouts), le registre de langue (l'abaissement, qui tourne autour des 20 %—25 % des cas, surpasse toujours le rehaussement d'environ 20 p.p.), le figement (la traduction non idiomatique dépasse chaque fois 70 % des occurrences), la connotation et l'intertextualité (perte dans la majorité des cas, jusqu'à 65 % [sauf pour

Gao Xingjian, avec quand même un résultat à 48,7 %]), et le rythme (perte dans plus de 75 % des cas [sauf pour Gao Xingjian, avec tout de même un score sans appel de 67,2 %]). La deuxième place des effets de voix est plus disputée : accréation seule chez Su Tong (21,28 %) et surtout Mo Yan (35,48 %), *ex æquo* avec la déformation chez Gao Xingjian (23,08 %) et Yu Hua (21,43 %). Pour ce qui est de la répartition des effets interprétatifs, les résultats sont moins clairs. La contraction domine dans trois des quatre livres (Gao Xingjian, Mo Yan et Su Tong, avec des chiffres respectifs de 84,62 %, 57,14 % et 50 %), sauf chez Yu Hua où c'est l'expansion qui se détache le plus (sans toutefois recueillir la majorité avec ses 41,67 %). Parmi les autres faits notables, la transformation avoisine les 30 % dans toutes les œuvres étudiées, sauf dans *La montagne de l'Âme* de Gao Xingjian (où l'influence relative de cet effet est moitié moins importante). Les statistiques macroscopiques ne nous permettent pas d'expliquer cette disparité.

5. Classification macroscopique des traductions

En plus des phénomènes et des éventuelles corrélations que nous avons mis au jour dans les paragraphes précédents, les statistiques recueillies à l'échelon microscopique permettent surtout de classer les versions françaises des quatre romans étudiés en fonction des résultats quantitatifs et qualitatifs que nous avons obtenus en examinant de plus près la traduction des *chengyu*.

Dans le modèle de Hewson, sur lequel nous nous sommes basé, l'accumulation de faits microscopiques produit des effets macroscopiques de nature analogue (+, – et ≠), qui sont résumés dans le tableau suivant (adaptation du Tableau 5 *supra*) :

EFFETS MACROSCOPIQUES			DESCRIPTION
Effets de voix	+	Accentuation	Les voix de l'œuvre sont plus saillantes et affectent plus profondément le lecteur.
	–	Concision	L'écriture est aplanie et moins marquée.
	≠	Anamorphose	Des modifications dans la focalisation ou le statut discursif adjointes à des changements d'aspect ou de modalité induisent le lecteur à mal évaluer (ou simplement à ne pas percevoir) les jeux de focalisation et à mal cerner ou juger les sources d'information. L'accumulation d'autres choix traductifs marqués débouche sur une polyphonie qui diverge de celle présente dans l'original.
		Traduction hybride	La traduction présente un caractère disparate où les voix traversant l'œuvre perdent leurs particularités essentielles.
		Traduction ontologique	Le traducteur entend créer une œuvre originale qui présente des marques clairement discernables.

Effets interprétatifs	+	Gonflement	Les chemins interprétatifs sont plus nombreux ou plus riches.
	-	Rétrécissement	Les chemins interprétatifs sont moins nombreux ou moins riches.
	≠	Transmutation	Les chemins interprétatifs sont modifiés.
		Traduction idéologique	Le traducteur impose son interprétation (exclusive et « vraie »).
		Traduction métamorphique	Rétrécissement, gonflement et transmutation se combinent pour altérer la nature des interprétations potentielles.

Dans le modèle du chercheur genevois, l'accumulation d'un effet microscopique + ou – (à savoir, accrétion et réduction pour les effets de voix, expansion et contraction pour les effets interprétatifs) est considérée comme non négligeable et ne produit aucun effet macroscopique notable si la somme des occurrences de cet effet ne représente pas plus de 20 % des items analysés. L'intensité de l'accentuation, de la concision, du gonflement et du rétrécissement peut aussi être affinée et qualifiée comme faible (entre 20 % et 30 % des *chengyu* impactés), moyenne (entre 31 % et 40 % des *chengyu* impactés) et élevée (plus de 40 % des *chengyu* impactés). Quant aux effets ≠ (déformation et transformation), le seuil est fixé à 10 %, car Hewson estime que leur impact est globalement plus déterminant que celui des autres effets. L'anamorphose et la transmutation sont considérées comme élevées lorsque plus de 30 % des *chengyu* sont affectés par la déformation ou la transformation.

Une fois les principaux effets macroscopiques identifiés, l'on peut enfin se proposer de placer les traductions dans l'une des quatre catégories distinguées par Hewson : adaptation, divergence radicale, divergence relative et similarité divergente. Les conditions d'inscription dans chacune de ces classes sont résumées dans le Tableau 9 suivant :

Tableau 9 : Classification des traductions selon Hewson (2011)

I n t e r p r é t a t i o n j u s t e			
I n t e r p r é t a t i o n f a u s s e			
Adaptation	Divergence radicale	Divergence relative	Similarité divergente
Disparition d'éléments macrostructurels « objectifs » présents dans l'original	Hauts niveaux d'intensité d'effets ≠, typiquement également observés dans les effets + et –	Effets macroscopiques + et – moyens ou élevés, effets ≠ faibles ou moyens	Effets macroscopiques ≠ très faibles ou absents, effets + et – faibles ou moyens

Au vu des informations que nous avons compilées au cours de l'étape préliminaire et exploratoire (voir *supra*), nous pouvons dès maintenant éliminer l'adaptation de notre liste pour les œuvres de notre corpus, car aucune traduction étudiée ne présente une

suppression d'éléments macrostructurels majeurs (ajout, suppression ou modification de l'ordre des chapitres ou des paragraphes ; ajout, suppression ou modification des personnages ; etc.)

Examinons à présent de plus près ce qu'il en est avec chacun de nos quatre romans.

Tableau 10 : Résultats macroscopiques pour Su Tong

Accrétion	Réduction	Déformation	Expansion	Contraction	Transformation
8,93 %	28,57 %	4,46 %	6,25 %	18,29 %	8,04 %
Concision [-]					

Dans *La berge*, nous constatons que, parmi les trois effets de voix, seule la réduction dépasse le seuil fixé avec 28,57 % des *chengyu* affectés, fait qui nous amène à postuler un effet général de concision, quoique de faible intensité. Dans les effets interprétatifs, aucune valeur ne dépasse les chiffres fatidiques de 20 % (pour l'expansion et la contraction) et de 10 % (pour la transformation). Dans ces circonstances, notre hypothèse est que la traduction de François Sastourné appartient à la catégorie de la *similarité divergente*.

Tableau 11 : Résultats macroscopiques pour Gao Xingjian

Accrétion	Réduction	Déformation	Expansion	Contraction	Transformation
9,23 %	21,54 %	9,23 %	0 %	16,92 %	3,08 %
Concision [-]					

Dans *La montagne de l'Âme*, nos conclusions sont rigoureusement identiques à celles pour le roman de Su Tong. Dès lors, nous tenons que la traduction de Noël et Liliane Dutrait fait partie des cas de *similarité divergente*.

Tableau 12 : Résultats macroscopiques pour Mo Yan

Accrétion	Réduction	Déformation	Expansion	Contraction	Transformation
8,66 %	14,17 %	1,57 %	1,57 %	9,45 %	5,51 %

Le pays de l'alcool ne manifeste aucune valeur excédant les seuils prédéfinis. Notre diagnostic, sans appel, est donc celui d'une *similarité divergente*.

Tableau 13 : Résultats macroscopiques pour Yu Hua

Accrétion	Réduction	Déformation	Expansion	Contraction	Transformation
4,8 %	12,8 %	4,8 %	4 %	2,4 %	3,2 %

Les chiffres encore plus bas récoltés par *Brothers* appellent la même conclusion que pour l'œuvre de Mo Yan : la traduction d'Isabelle Rabut et d'Angel Pino doit aussi être qualifiée de *similarité divergente*.

6. Conclusions de l'application pratique

Au terme de la première partie de cette thèse, nous avons dressé une liste de traits archétypaux des *chengyu* auxquels, avons-nous supposé, les traducteurs devraient prêter attention : conventionnalisation et caractère citatif, rythme distinctif, registre de langue formel, vecteurs d'intertextualité, prédisposition au défigement. Maintenant que nous avons appliqué notre modèle de critique à quatre romans chinois contemporains, il est temps de dresser un bilan de toutes les informations que nous avons pu en retirer à chaque stade et de vérifier dans quelle mesure les éléments « définitoires » soulignés plus haut ont été pris en considération dans notre corpus.

Tout d'abord, nous avons mis en évidence dans notre première analyse macroscopique que, dès avant la lecture, les traductions offraient dans le paratexte des éléments susceptibles de susciter certaines interprétations discursives, mais que ceux-ci variaient fortement d'une œuvre à l'autre : unique quatrième de couverture (plus quelques notes éparses en bas de page) pour *Le pays de l'alcool* et *La berge* ; préface exégétique de quelques pages dans *La montagne de l'Âme* ; très abondant appareil critique (notes de fin) dans *Brothers*. Ces différences de densité laissaient à première vue penser que les *chengyu*, dont deux des caractéristiques seraient qu'ils comportent fréquemment de forts contenus allusifs et qu'ils se prêtent aisément aux jeux de mots, seraient traduits avec des stratégies variables et que les effets subséquents pourraient également diverger selon les cas. Le décompte des *chengyu*, qui aboutit à des chiffres tout aussi contrastés — les romans de Mo Yan et de Yu Hua présentant environ une unité tous les 150 caractères, en opposition à Gao Xingjian, avec une fréquence 2,5 fois moindre —, posait également la question de la variation des techniques et des effets de la traduction des *chengyu* en fonction de leur importance relative dans la matière textuelle.

Les premières statistiques macroscopiques que nous avons conduites sur la base de onze critères, bien qu'éclairantes — elles ont permis notamment de s'inscrire en faux contre des « universaux » ou des « lois de la traduction » invoqués par certains traductologues descriptivistes (comme Toury 1995/2012 ou Chesterman 2004) —, n'ont pas répondu complètement à ces interrogations. Le mode de traduction pourrait laisser

imaginer un lien inversement proportionnel entre la fréquence du calque (éventuellement mitigé) et le nombre de notes critiques, car *Brothers*, où le sens compositionnel de l'expression originale peut se trouver explicité en note de fin, se détache comme étant le texte qui recourt le moins à la traduction « littérale ». Le critère de la longueur ne montre par contre aucune disparité, mais il contredit une intuition initiale qui supposait que les *chengyu*, phrasèmes particulièrement concis, seraient fréquemment explicités dans de longues périphrases, ce qui est finalement peu le cas (entre 8 % et 15 % des occurrences), tandis que la moitié des unités ne subit ni économie ni dilution. Les chiffres indiquent aussi que les traductions respectent globalement très bien le sens des *chengyu* (seulement 10 % à 15 % de contresens et de faux-sens). Concernant les tropes et les images, notre premier constat se trouve dans le fait que les *chengyu* imagés ou comportant un trope ne représentent qu'au maximum la moitié des expressions figurant dans notre corpus, ce qui dément un peu plus l'assomption selon laquelle la non-compositionnalité constitue un trait définitoire des *chengyu* (voir notre discussion sur ce point dans la première partie). Dans tous les cas, la disparition du trope ou de l'image représente la stratégie majoritaire (entre 55 % et 70 %) — tendance qui confirme la conjecture descriptiviste que les traductions seraient plus « lisses » que les originaux —, alors que le changement d'image s'avère la moins fréquente (moins de 10 %), sauf dans *Brothers*. Pour ce qui est des jeux de mots, les différences sont beaucoup plus flagrantes, Mo Yan et surtout Yu Hua se démarquant comme les deux auteurs où les défigements et autres remotivations de *chengyu* sont le mieux conservés ; observons toutefois que le couple Dutrait s'en tire honorablement dans *Le pays de l'alcool* (47,5 % de jeux de mots maintenus) malgré le faible nombre de notes du traducteur, alors qu'en comparaison le succès d'Angel Pino et d'Isabelle Rabut dans *Brothers* s'appuie certainement en partie sur leur appareil critique ; cet indice tempèrerait donc l'influence des notes sur les effets traductifs. Le critère du registre n'apporte pas de réel éclairage, si ce n'est que le niveau de langue associé aux *chengyu* — typiquement, un niveau plutôt élevé — est généralement bien maintenu. Les résultats du figement, quant à eux, s'avèreraient à priori décevants, puisqu'environ trois quarts des phrasèmes étudiés ne sont pas rendus sous une forme figée et/ou idiomatique, et ce, sans réelle distinction entre les quatre romans (même si les traductions de Mo Yan et de Yu Hua font très légèrement mieux). À propos de la connotation et de l'intertextualité contenues dans les *chengyu*, les statistiques indiquent qu'elles varient très fortement d'un livre à l'autre (de 25 % à 70 % des occurrences) ; les stratégies employées, de leur côté, montrent une plus grande homogénéité : majorité de pertes, 30 % à 40 % de

conservation à l'identique. Pour ce qui est du rythme, les chiffres sont de piètre augure, puisque les jeux prosodiques mettant en œuvre les *chengyu* ne sont reproduits en français que dans environ un cas sur cinq (max. 30 %). Les résultats pour la topicalisation/focalisation et la modulation sont eux plus encourageants, car les manipulations syntactico-pragmatiques sont génériquement respectées dans au moins 60 % des occurrences, si ce n'est dans *Brothers* (où les effets de topicalisation/focalisation ne sont similaires en chinois et en français que dans un peu moins de 50 % des cas). En résumé, les conclusions à l'issue de cette première analyse statistique sont mi-figue mi-raisin. Il faut tout d'abord signaler que la supposition selon laquelle *Le pays de l'alcool* et *La montagne de l'Âme* engrangeraient des résultats comparables en raison du fait qu'ils partagent les mêmes traducteurs (Noël et Liliane Dutrait) ne se vérifie pas vraiment au regard des chiffres récoltés par les deux œuvres. Concernant nos onze repères d'analyse, les facteurs de la longueur, du sens, du registre et des opérations syntactico-pragmatiques (topicalisation/focalisation et modulation) tendraient à indiquer des mouvements positifs dans la traduction des *chengyu*. Par contre, les critères des tropes et images, du figement, de la connotation/intertextualité et du rythme démontrent un grand départ, voire une entropie entre les textes source et cible. Vu que ces quatre éléments forment la représentation archétypale de nos fameuses séquences polylexicales, on pourrait légitimement s'inquiéter de l'effet cumulé de ces « déperditions ».

L'exploration microscopique que nous avons menée par la suite ne confirme pas ces appréhensions. La réduction stylistique et dialogique, conséquence attendue des « pertes » qui viennent d'être dégagées, s'avère certes l'effet traductif le plus fréquemment rencontré dans notre panel d'extraits (entre 35 % et 40 % des effets totaux), mais elle ne touche qu'un nombre restreint de *chengyu* (moins de 30 %). De même, la contraction interprétative est dans l'ensemble le deuxième effet le plus récurrent (sauf dans *Brothers*), mais son taux d'apparition ne dépasse jamais les 20 %. En outre, l'on remarque une relation inversement proportionnelle entre le nombre d'effets traductifs observés et la quantité totale de *chengyu* contenus dans le roman. Autre point positif, les effets traductifs au plus fort impact (déformation et transformation) affichent partout des taux de pénétration faibles (moins de 10 %), qui diminuent encore une fois d'autant plus que le nombre total de *chengyu* augmente. Ces constats montreraient que l'attention du traducteur envers ces phrasèmes croît en même temps que leur occurrence dans les textes sources.

Si l'on envisage maintenant l'incidence cumulée de tous les choix traductifs, nous avons vu que le seul effet macroscopique qu'il soit digne de noter est la concision — et encore, uniquement dans *La berge* et *La montagne de l'Âme*, qui plus est avec une faible intensité. Ce point appuierait à première vue la « loi de standardisation croissante » avancée par Toury (*law of growing standardization* ; Toury 1995/2012 : 303-310). Partout, pourtant, l'addition des effets de voix et des effets interprétatifs mis au jour dans l'analyse microscopique n'influe que peu sur le style, le dialogisme et le spectre interprétatif généraux des quatre romans étudiés, et toutes les traductions ont été classifiées comme des exemples de similarité divergente, c'est-à-dire des versions qui offrent globalement au lecteur cible toutes les cartes pour apprécier le style de l'auteur original, comprendre les liens dialogiques et tirer des faisceaux d'interprétations d'une façon similaire aux lecteurs premiers du texte source.

Par conséquent, certaines assomptions et conjectures qui ont pu émerger tout au long de notre recherche demandent un commentaire plus nuancé. Le nombre et surtout la récursivité des *chengyu* joue dans notre corpus un rôle finalement moindre que prévu, si ce n'est que les effets traductifs tendraient à légèrement diminuer à mesure que les phrasèmes se multiplient. Les « gains », « pertes » et « modifications » individuelles que nous avons chiffrés dans nos statistiques et égrenés dans notre analyse microscopique n'interfèrent pas de manière déterminante sur le style et l'interprétation des traductions étudiées. Plus significatif est le fait que mêmes les « déviations » occasionnées sur des critères supposés définitoires, ou du moins archétypaux des *chengyu* — figement, tropes et images, rythme, connotation/intertextualité, jeux de mots — aient en somme si peu de prise sur les résultats finaux. Ce dernier point remet en cause la significativité des phrasèmes et de leur emploi dans le cadre d'une analyse traductologique. Enfin, l'importance de l'appareil critique accompagnant la traduction est aussi relativisée, car même si le roman qui en est le plus fourni, *Brothers*, affiche les taux d'effets les plus bas (25 % d'occurrences affectées), *Le pays de l'alcool*, dépourvu de préface et ne comportant qu'un nombre restreint de notes en bas de page malgré la foison de figures idiomatiques, d'expressions dialectales, de références intertextuelles et de jeux de mots en tous genres, atteint un score tout à fait honorable avec seulement 40 % des *chengyu* subissant un effet traductif. Cette dernière constatation apporterait de l'eau au moulin des détracteurs des notes du traducteur, tels que Jacqueline Henry (2000).

CONCLUSION

Nous l'avons évoqué dans la première partie, la phraséologie est une jeune discipline qui, malgré ses succès certains et sa généralisation dans les cercles académiques, avance encore en ordre dispersé. Ce constat est d'autant plus vrai dans les deux domaines que nous avons associés dans la présente thèse, à savoir l'exploration des *chengyu* et la critique des traductions, où des voies de recherche de référence qui font l'unanimité font également défaut. Notre travail a constitué une modeste tentative de combler ce manque en proposant un cadre réflexif global et une application pratique qui puisse être reproduite et adaptée en fonction de l'angle d'approche. Cette conclusion entend en résumer les principaux résultats, mais aussi en tracer les limites et les perspectives d'amélioration.

Dans le premier chapitre, qui se voulait une «présentation phraséologique des *chengyu* du chinois mandarin», nous nous sommes effectivement évertué à établir un bilan de la recherche contemporaine sur ce type de séquences polylexicales. Notre assomption de départ — contestable en soi —, fondée sur une lecture sommaire de quelques premières sources de moindre qualité, était que la tradition chinoise, malgré toute sa richesse et son ancienneté, péchait par son manque de systématisme en confondant de façon généralisée des concepts que la phraséologie occidentale s'était ingénieusement différenciés : non-compositionnalité, fixité, restriction paradigmatique, etc. ; à notre impression, les sinophones semblaient davantage s'intéresser à l'ancrage *poétique et culturel* des *chengyu* — en particulier, à leur éventuelle charge connotative ou aux relations intertextuelles qu'elles tissent, et, partant, à leur étymologie — qu'à leur comportement morphosyntaxique et à leur usage pragmatico-stylistique. D'autre part, notre méconnaissance des techniques du traitement automatique des langues et de la linguistique de corpus nous a sans doute amené à négliger quelque peu cette méthode pourtant largement prometteuse. Quoi qu'il en soit, nous avons pris le parti de passer en revue dans une approche fonctionnelle les caractéristiques définitoires des *chengyu* telles qu'elles sont présentées par divers auteurs afin d'en dégager de grandes tendances susceptibles d'orienter la poursuite de nos recherches. Le résultat de cette entreprise s'apparente donc davantage à un large argumentaire pour ou contre certains traits morphosyntaxiques qu'à une démarche déductive s'appuyant sur un corpus de données empiriques. Malgré les faiblesses d'un tel positionnement, il est important de souligner une nouvelle fois que l'objectif de cette thèse n'était pas d'arrêter une définition

irrévocable des *chengyu*, mais d'en tirer un portrait suffisamment nuancé pour pouvoir en examiner les perspectives traductologiques. De ce point de vue, les attributs « archétypaux » que nous avons extraits — conventionnalisation et caractère citatif, capacité d'occuper une large variété de positions fonctionnelles, possibilité de défigement, structure rythmique distinctive, registre élevé, fréquents jeux intertextuels — ont suffi amplement à délimiter l'objet de recherche. Nous laissons à d'autres plus compétents que nous (éventuellement sur la base des voies originales que nous avons évoquées) le soin de débroussailler définitivement le maquis des phrasèmes chinois.

Le second volet de cette thèse entendait envisager les « perspectives traductologiques » des *chengyu*. Pour ce faire, au lieu de disserter dans le vide — avec le risque de virer vers des opinions doctrinales — sur les difficultés causées par ces phrasèmes et sur les stratégies à mettre en œuvre pour les surmonter, nous avons opté pour une approche plus enracinée dans la pratique qui ne se départit pas pour autant des réflexions théoriques, à savoir la critique des traductions. Par là, nous avons pour objectif d'apprécier au mieux (et non d'« évaluer », verbe où rejailit trop vite le jugement de valeur que nous voulions fuir comme la peste) l'impact supposé que les *chengyu* pouvaient avoir dans l'interprétation d'un texte littéraire chinois ainsi que la manière dont la traduction pouvait éventuellement infléchir cette interprétation. Ces visées herméneutiques prudentes nous ont convaincu de nous fonder sur le modèle de Hewson, moyennant quelques adaptations. Pour compenser le fait que, contrairement au Genevois, nous nous concentrons sur un certain type d'items, nous nous sommes astreint à ne pas nous limiter à l'analyse microscopique d'un nombre réduit d'extraits soigneusement choisis à travers le prisme de la polyphonie syntactico-narrative et de la pluralité des chemins interprétatifs, mais à y adjoindre un examen de toutes les occurrences de notre corpus suivant onze critères inspirés de Vinay et Darbelnet, construits notamment à partir des attributs archétypaux des *chengyu* détectés à l'issue de la première partie. En outre, nous avons fait l'effort de contacter les traducteurs des œuvres retenues pour qu'ils témoignent de leur expérience. Par ce biais, nous estimons avoir suffisamment éclaté les angles de vue pour objectiver notre critique. Plusieurs points de notre examen demeurent discutables et améliorables. La composition du corpus reste assez subjective et personnelle ; nous pensons cependant avoir assez justifié la pertinence de nos choix. La limitation du corpus s'explique par le caractère chronophage de notre démarche manuelle, qu'un traitement informatisé aurait certainement pu minimiser. Les onze critères, bien que prenant pied sur une présentation phraséologique des *chengyu*, dérivent de la stylistique comparée, avec tous

les risques que fait encourir ce type d'approche nourri par la linguistique. Le questionnaire envoyé aux traducteurs pourrait aussi être tendancieux. Nonobstant toutes ces réserves, nous pensons néanmoins que la pluralité des perspectives s'est avérée plus bénéfique que dommageable au crédit de notre étude.

Pour ce qui est des résultats de notre application pratique, nous devons avouer qu'ils nous ont au début un peu surpris, mais finalement se sont révélés rassurants. Les chiffres récoltés à l'issue des premières analyses statistiques semblaient conforter nos hypothèses initiales, à savoir :

- que les *chengyu* jouent un rôle sinon déterminant, du moins remarquable dans la construction de l'interprétation d'un texte littéraire ;
- que la traduction des *chengyu* s'accompagne d'un certain nombre d'« entropies » — même si nous refusons consciemment d'envisager le point de vue prescriptif et réducteur véhiculé par ce terme ;
- que les « déperditions » touchent précisément des traits archétypaux des *chengyu*, à savoir le rythme, les images/tropes, le figement et les connotations/intertextualités.

Dès l'abord, toutefois, des différences ont été observées suivant la fréquence des phrasèmes dans le texte original, montrant un lien inversement proportionnel entre le nombre de *chengyu* et la « fidélité » avec lesquels ceux-ci sont traduits (encore une fois, dans une conception naïve et binaire de la « fidélité »). Le détail de l'analyse microscopique, dans laquelle nous avons égrené tous les effets traductifs touchant les *chengyu*, nous a préoccupé, et nous nous sommes pris à douter de certaines des interprétations que nous avons émises (en particulier, à propos des liens intertextuels supposés). Le décompte subséquent nous a en partie rasséréiné, dans la mesure où le calcul et la ventilation des effets indiquaient une bien moindre incidence que ce que nous avions imaginé et cru percevoir. Enfin, la qualification typologique a fini de nous enlever nos œillères, puisqu'elle montrait clairement que les quatre versions françaises étudiées relèvent de la « similarité divergente », c'est-à-dire de cette catégorie de traductions où le potentiel interprétatif diffère le moins de celui du texte source.

Ce dernier constat appelle deux explications : soit les *chengyu* constituent un ressort textuel à l'impact stylistique et interprétatif bien moindre que nous l'avions supposé, soit les traducteurs dont nous avons analysé les œuvres ont fait montre d'une maestria telle qu'ils sont parvenus à limiter au maximum le départ interprétatif que cause inmanquablement le passage d'un texte vers une langue-culture autre (peu importe les stratégies employées, en particulier avec ou sans l'addition d'un appareil

critique imposant). Par optimisme, nous penchons plutôt vers la deuxième possibilité. Mais il appartiendra aux linguistes et aux stylisticiens de quantifier le rôle effectif des *chengyu* et, plus largement, de la phraséologie dans l'art littéraire chinois, et aux traductologues de multiplier les études de cas sur de vastes corpus pour prouver ou infirmer l'hypothétique difficulté des expressions figées...

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DE RECHERCHE ET ŒUVRES LITTÉRAIRES DE RÉFÉRENCE

- GAO, Xingjian (2007) : *La montagne de l'Âme*, traduction par Noël et Liliane Dutrait, Éditions de l'Aube, collection « Points » n° 1750.
- GAO, Xingjian 高行健 (2012) : *Lingshan* 《靈山》, 2^e édition, Taibei 台北, Linking Publishing Company 聯經出版公司, collection « Dangdai Mingjia » 〈當代名家〉 [Célèbres écrivains contemporains].
- MO, Yan (2004) : *Le pays de l'alcool*, traduction par Noël et Liliane Dutrait, Paris, Seuil, collection « Points » n° 1179.
- MO, Yan 莫言 (2012) : *Jiuguo* 《酒国》, Shanghai 上海, Shanghai Wenyi Chubanshe 上海文艺出版社.
- SHIJING 《诗经》 (1896) : *Cheu king*, traduction du *Classique des vers* par Sébastien Couvreur, Ho kien Fou, Imprimerie de la Mission Catholique.
- SI SHU 《四书》 (1895) : *Les quatre livres*, abrégé, commentaire et traductions française et latine des Classiques confucéens (notamment les *Entretiens* de Confucius et le *Mengzi* de Mencius) par Sébastien Couvreur, Paris, Cathasia.
- SU, Tong (2012) : *La berge*, traduction par François Sastourné, Paris, Gallimard, collection « Bleu de Chine ».
- SU, Tong 苏童 (2010) : *He'an* 《河岸》, Beijing 北京, People's Literature Publishing House 人民文学出版社.
- WENGU, site compilant des classiques chinois et leurs traductions françaises et anglaises, <http://wengu.tartarie.com/> (consulté en janvier 2016).
- YU, Hua (2010) : *Brothers*, traduction et notes par Angel Pino et Isabelle Rabut, Arles, Actes Sud, collection « Babel » n° 1003.
- YU, Hua 余华 (2010) : *Xiongdi* 《兄弟》, deuxième édition, Beijing 北京, Writers Publishing House 作家出版社, collection « Yu Hua Zuopin » 〈余华作品〉 [Œuvres de Yu Hua].
- ZHUANGZI 庄子 (2006) : *Les Œuvres de Maître Tchouang*, traduction de Jean Levi, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances.

DICTIONNAIRES

ASSOCIATION RICCI DU GRAND DICTIONNAIRE FRANÇAIS DE LANGUE CHINOISE (à partir de 2013) : *Le Grand Ricci numérique, dictionnaire encyclopédique de la langue chinoise*, version électronique payante sur l'application mobile Pleco Chinese Dictionary.

CENTRE DE RECHERCHES LINGUISTIQUES SUR L'ASIE ORIENTALE [École des Hautes Études en sciences sociale & CNRS] (2001) : *Dictionnaire chinois-français du chinois parlé*, Paris, Éditions Youfeng.

DOAN Patrick & WENG Zhongfu (1999) : *Dictionnaire des chengyu — Idiotismes quadrisyllabiques de la langue chinoise*, Paris, Youfeng.

HANDIAN 汉典 [Zdic], dictionnaire chinois en ligne (en service à partir de 2004), *Chengyu Cidian* 成语词典 [Dictionnaire de chengyu], accessible sur le site www.zdic.net/cy/.

HUANG, Jianhua 黄建华 dir. (2014) : *Han-fa Da Cidian* 《汉法大辞典》 [Grand Dictionnaire chinois-français contemporain], Beijing 北京, Waiyu Jiaoxue yu Yanjiu Chubanshe 外语教学与研究出版社.

LI, Xingjian 李行健 dir. (2004) : *Xiandai Hanyu Guifan Cidian* 《现代汉语规范词典》 [Dictionnaire standard du chinois contemporain], Beijing 北京, Waiyu Jiaoxue yu Yanjiu Chubanshe 外语教学与研究出版社 & Yuwen Chubanshe 语文出版社.

SHANGWU YINSHUGUAN CISHU YANJIU ZHONGXIN 商务印书馆辞书研究中心 [Centre de recherche lexicographique des Éditions Commercial Press] (赵克勤 Zhao Keqin et coll. dir.) (2013) : *Xinhua Chengyu Da Cidian* 《新华成语大辞典》 [Grand Dictionnaire Xinhua des chengyu], Beijing 北京, Commercial Press 商务印书馆.

SUN, Qian 孙迁 (2009) : *Xinbian Han-fa Chengyu Cidian* 《新编汉法成语词典》 [Nouveau dictionnaire chinois-français des locutions, expressions et proverbes], Xiamen 厦门, Xiamen Daxue Chubanshe 厦门大学出版社.

WANG, Tao 王涛 dir. (2007) : *Zhongguo Chengyu Da Cidian* 《中国成语大辞典》 [Grand Dictionnaire chinois des chengyu], nouvelle édition, Shanghai 上海, Shanghai Cishu Chubanshe 上海辞书出版社, collection « Hanyu Cishu Daxi 汉语辞书大系 ».

XU, Jizeng 徐继曾 & GUO, Linge 郭麟阁 dir. (1991) : *Han-fa Cidian* 《汉法词典》 [Dictionnaire chinois-français], Beijing 北京, Commercial Press 商务印书馆.

ZHONGGUO SHEHUI KEXUEYUAN YUYAN YANJIUSUO 中国社会科学院语言研究所 [Institut de linguistique de l'Académie chinoise des Sciences sociales] (2005) : *Xiandai Hanyu Cidian* 《现代汉语词典》 [Dictionnaire de chinois contemporain], 5^e édition, Beijing 北京, Commercial Press 商务印书馆.

SOURCES ACADÉMIQUES

ANSCOMBRE, Jean-Claude (1994) : « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative », *Langue française* 102, pp. 95-106.

ANSCOMBRE, Jean-Claude (2000) : « Parole proverbiale et structures métriques », *Langages* 139, pp. 6-26.

ANSCOMBRE, Jean-Claude (2003) : « Les proverbes sont-ils des expressions figées ? », *Cahiers de Lexicologie* 82 (1), pp. 159-173.

ANSCOMBRE, Jean-Claude (2005) : « Les proverbes, un figement du deuxième type ? », *Linx* 53.

ANSCOMBRE, Jean-Claude (2008) : « Les formes sentencieuses : peut-on traduire la sagesse populaire ? », *Meta* 53 (2), pp. 253-258.

ANSCOMBRE, Jean-Claude (2011) : « Figement, idiomaticité et matrices lexicales », in Ancombres Jean-Claude & Mejri Salah (dir.), *Le figement linguistique : la parole entravée*, Paris/Genève, Honoré Champion, pp. 17-40.

BAKER, Mona (1993) : « Corpus linguistics and translation studies: Implications and applications », in Baker Mona, Francis Gill & Tognini-Bonelli Elena (dir.), *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 233-250.

BAKER, Mona (1995) : « Corpora in translation studies: An overview and suggestions for future research », *Target* 7 (2), pp. 223-243.

BAKER, Mona (2000) : « Toward a methodology for investigating the style of a literary translator », *Target* 12, pp. 241-266.

BAKER, Mona & SALDANHA, Gabriela (2009) : *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2^e édition, Abingdon & New York, Routledge.

BALLY, Charles (1905) : *Précis de stylistique. Esquisse d'une méthode fondée sur l'étude du français moderne*, Genève, Eggimann.

BALLY, Charles (1950) : *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke.

- BALLY, Charles (1951) : *Traité de stylistique française*, volume 1, Paris, Klincksieck.
- BERMAN, Antoine (1984) : *L'épreuve de l'étranger — Culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard.
- BERMAN, Antoine (1985) : « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte* n° 4, pp. 67-81.
- BERMAN, Antoine (1995) : *Pour une critique des traductions — John Donne*, Paris, Gallimard.
- BERMAN, Antoine (1999) : *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- BOASE-BEIER, Jean (2006) : *Stylistic Approaches to Translation*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- BOLLY, Catherine (2011) : *Phraséologie et collocations : Approche sur corpus en français L1 et L2*, Bruxelles, Peter Lang (collection GRAMM-R).
- BOSSEAUX, Charlotte (2007) : *How Does it Feel? Point of View in Translation*, Amsterdam & New York, Rodopi.
- BRISSET, Annie (1990) : *Sociocritique de la traduction*, Québec, Éditions du Préambule, collection « L'Univers du discours ».
- BURGER, Harald (1998) : *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlin, Erich Schmidt.
- ČERMAK, František (1998) : « La identificación de las expresiones idiomáticas », in de Dios Luque Duran Juan & Pamies Bertrán, Antonio (éds.), *Léxico y fraseología*, Granada, Métedo Ediciones, pp. 1-18.
- CHAFE, Wallace (1968) : « Idiomaticity as an anomaly in the Chomskyan paradigm », *Foundations of Language* 4/1, pp. 109-127.
- CHEN, Sihe 陈思和 (2007a) : « Wo dui Xiongdi de jiedu » 〈我对（兄弟）的解读〉 [Ma lecture de *Brothers*], *Wenyi Zhengming* 《文艺争鸣》 2007 (2), pp. 55-64.
- CHEN, Sihe 陈思和 (2007b) : « Chen Sihe ping Xiongdi » 〈陈思和评（兄弟）〉 [Chen Sihe critique *Brothers*], *Wenhui Dushu Zhoubao* 《文汇读书周报》 [Wenhui Book Review], accessible sur le site http://www.shjinganlib.net/html/main_lx1_content.asp?id=82&fenlei_id=234&wz_id=1059 (consulté en novembre 2015).

- CHEN, Xiulan 陈秀兰 (2003) : « Chengyu tanyuan » 〈成语探源〉 [L'origine des *chengyu*], *Gu Hanyu Yanjiu* 《古汉语研究》 [Research in Ancient Chinese Language] 58 (1), pp. 78-79.
- CHENG, François (1996) : *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil.
- CHENG, Ying (1976) : *Sprichwörtliche Redensarten im modernen Chinesisch*, Hambourg, Helmut Buske Verlag.
- CHESTERMAN, Andrew (1996) : « On Similarity », *Target* 8 (1), pp. 159-164.
- CHESTERMAN, Andrew (1997) : *Memes of Translation — The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam, John Benjamins.
- CHESTERMAN, Andrew (1998) : « Causes, Translations, Effects », *Target* 10 (2), pp. 201-230.
- CHESTERMAN, Andrew (2004) : « Beyond the particular », in Mauranen A. & Kujamäki P. (édit.), *Translation Universals: Do They Exist?*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, pp. 33-50.
- CHEUNG, Martha P. Y. (2006) : *An Anthology of Chinese Discourse on Translation — Volume 1: From Earliest Times to the Buddhist Project*, Manchester, St Jerome.
- CHING, Eugene (1964) : « Four-syllable Expressions in Chinese », in *POLA* n° 7, Columbus.
- COWIE, Anthony Paul, MACKIN, Ronald & McCAIG, Isabel R. (1983) : *Oxford Dictionary of Current Idiomatic English*, deux volumes, Oxford University Press.
- COWIE, Anthony Paul (1981) : « The Treatment of Collocations and Idioms in Learner's Dictionaries », *Applied Linguistics* 2/3, pp. 223-235.
- COWIE, Anthony Paul (1998) : *Phraseology — Theory, Analysis and Applications*, Oxford, Oxford University Press.
- CURIEN, Anne (2006) : « Solitude et échos vocaux dans l'écriture de Gao Xingjian », in Dutrait Noël (dir.), *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, Paris, Seuil, pp. 169-187.
- DELISLE, Jean (1993) : *La traduction raisonnée — Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Ottawa (Canada), Presses de l'Université d'Ottawa.

- DELISLE, Jean, LEE-JAHNKE, Hannelore & CORMIER, Monique (dir.) (1999) : *Terminologie de la traduction*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins.
- DOAN, Patrick (1999) : *Sagesse discursive et belles cursives — Proverbes chinois et français*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille.
- DOAN, Patrick (2000) : *Florilège de locutions idiomatiques de la langue chinoise*, Paris, Youfeng.
- DOAN, Patrick (2002) : *Calembours et subjections de la langue chinoise*, Paris, Youfeng.
- DOAN, Patrick, TIAN, Wanxiang & WENG, Zhongfu (1984) : *Dictionnaire chinois-français de catachrèses quadrisyllabiques*, Pékin, Institut des Langues.
- DOBROVOESKIJ, Dmitrij & PIIRAINEN Elisabeth (2005) : *Figurative Language: Cross-cultural and Cross-linguistic Perspectives*. Bingley (Royaume-Uni), Emerald Group Publishing.
- DUTRAIT, Noël (2000) : « *Le pays de l'alcool* de Mo Yan [Entretien avec l'auteur] », *Perspectives chinoises* n° 58, pp. 58-64.
- DUTRAIT, Noël (2004) : « L'écriture moderniste de Mo Yan dans *Le pays de l'alcool* », in Curien Annie (dir.), *Écrire au présent : débats littéraires franco-chinois*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp. 231-240.
- DUTRAIT, Noël (2006 a) : *Petit précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine*, édition revue et complétée, Arles, Philippe Picquier.
- DUTRAIT, Noël (2006b) : « L'œuvre de Gao Xingjian, un essai d'analyse globale », in Dutrait Noël (dir.), *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, Paris, Seuil, pp. 71-82.
- DUTRAIT, Noël (dir.) (2006c) : *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, Paris, Seuil.
- DUTRAIT, Noël & DUTRAIT, Liliane (2001) : « “Je suis un Français de langue chinoise...” Gao Xingjian, prix Nobel de littérature 2000 [Entretien avec Noël et Liliane Dutrait] », *Livres 36*, Agence régionale du livre Provence-Alpes-Côte d'Azur, accessible sur le site http://livrepaca.org/index.php?show=dazibao&id_dazibao=3&type=0&article=56&domaine=12 (consulté en novembre 2015).
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990) : *Polysystem Studies*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics.

- FAN, Shouyi 范守义 (1987) : « Mohushuxue yu yiwen pingjia » 〈模糊数学与译文评价〉 [La théorie des sous-ensembles flous et l'évaluation des traductions], *Chinese Translators Journal* 《中国翻译》, n° 1987 (4), Beijing 北京, China International Publishing Group 中国外文出版发行事业局, pp. 2-8.
- FANG, Shenghui 方绳辉 (1943) : « Chengyu he chengyu de yunyong » 〈成语和成与的运用〉 [Les *chengyu* et leur usage], *Guoyu Zazhi* 《国语杂志》 3 (2).
- FENG, Qinghua 冯庆华 (2012) : *Translation Words from the Perspective of Thinking Modes – A Survey of the English Translations of Hong Lou Meng* 《思维模式下的译文词汇——〈红楼梦〉英语疑问研究》, Shanghai 上海, Shanghai Foreign Language Education Press 上海外语教育出版社.
- FIRTH, John (1957) : *Papers in Linguistics 1934-1951*, Londres, Oxford University Press.
- FRANK, Armin Paul (1990) : « Forty Years of Studying the American-German Translational Transfer: A Retrospect and Some Perspectives », *Amerikastudien/American Studies* 35, pp. 7-20.
- FRASER, Bruce (1970) : « Idioms within a Transformational Grammar », *Foundations of Language* 6/1, pp. 22-42.
- GALISSON, Robert (1984) : *Dictionnaire de compréhension et de production des expressions imagées*, Paris, CLE International.
- GALISSON, Robert (1995) : « Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués... », *La locution en discours* (numéro spécial de *Cahiers du français contemporain*, 2), pp. 41-63.
- GODDARD, Cliff (2005) : *The Languages of East and Southeast Asia: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- GONZÁLEZ REY, Isabel (2002) : *La phraséologie du français*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- GRANET, Marcel (1919/1982) : *Fêtes et chansons anciennes de la Chine* (réédition), Paris, Albin Michel.
- GRANGER, Sylviane & PAQUOT, Magali (2008) : « Disentangling the phraseological web », in Granger Sylviane & Paquot Magali (éds), *Phraseology: An interdisciplinary perspective*, Amsterdam/New York, John Benjamins.

- GRANGER, Sylviane, LEROT, Jacques & PETCH-TYSON, Stéphanie (2003) : *Corpus-Based Approaches to Contrastive Linguistics and Translation Studies*. Amsterdam/New York, Rodopi.
- GROSS, Gaston (1996) : *Les expressions figées en français : Noms composés et autres locutions*, Paris, Ophrys.
- GROSS, Maurice (1971) : « Grammaire transformationnelle et enseignement du français », *Langue française* 11, pp. 4-14.
- GROSS, Maurice (1975) : *Méthodes en syntaxe*, Paris, Hermann.
- GROSS, Maurice (1982) : « Une classification élémentaire des phrases figées en français », *Revue québécoise de linguistique* 11/2, pp. 151-186.
- GROSS, Maurice (1988) : « Les limites de la phrase figée », *Revue Langages* 90, pp. 7-22.
- HALLYDAY, Michael A. K. (1966) : « Lexis as a Linguistic Level », in Bazell C. E. et coll. (éds), *In Memory of John Firth*, Londres, Longmans, pp. 148-162.
- HENRY, Jacqueline (2000) : « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur », *Meta : Journal des traducteurs*, vol. 45 n° 2, pp. 228-240.
- HENRY, Kevin (2015) : « Séparer la fine fleur du chiendent : De la sélection des œuvres littéraires chinoises proposées au grand public francophone », *Parallèles* 27 (1), pp. 72-88.
- HERMANS, Theo (1999) : *Translation in Systems – Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- HEWSON, Lance (2011) : *An Approach to Translation Criticism – Emma and Madame Bovary in Translation*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins.
- HOLMES, James (2004) : « The name and nature of translation studies », in Venuti, Lawrence (dir.), *The Translation Studies Reader* (2^e éd.), Londres, Routledge, pp. 180-192.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1984) : *Translatorisches Handeln – Theorie und Methode*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- HOUSE, Juliane (1977) : *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübingen, Gunter Narr.
- HOUSE, Juliane (1997) : *Translation Quality Assessment – A Model Revisited*, Tübingen, Gunter Narr.

- HUANG, Guowen 黄国文 (2002) : « Gongneng yuyanxue fenxi dui fanyi yanjiu de qishi – “Qingming” yingwen de jingyan gongneng fenxi » 〈功能语言学分析对翻译研究的启示 —— 《清明》英译文的经验功能分析〉 [Perspectives de la linguistique fonctionnelle en traductologie dans l'étude de traductions – Analyse fonctionnelle expérimentale de la traduction anglaise du poème *Qingming*], *Foreign Languages and their Teaching* 《外语与外语教学》, n° 2002-5, Dalian 大连, Dalian Waiguoyu Xueyuan 大连外国语学院, pp. 1-6.
- HUANG, Guowen 黄国文 (2006) : *Fanyi yanjiu de yuyanxue tansuo* 《翻译研究的语言学探索》 [Explorations linguistiques dans l'étude des traductions], Shanghai 上海, Shanghai Foreign Language Education Press 上海外语教育出版社.
- JESPERSEN, Otto (1924/1971) : *La philosophie de la grammaire*, traduit de l'anglais par Anne-Marie Léonard, Paris, Éditions de Minuit.
- JI, Meng (2007a) : « What is the starting point? In search of a working definition of Chinese idioms », *African and Asian Studies* 6 (1-2), pp. 1-11.
- JI, Meng (2007b) : « From etymology to modern phraseology: A corpus-based study of structural variants of Chinese idioms in naturally-occurring contexts », *Journal of Chinese Language and Computing* 17 (2), pp. 67-82.
- JI, Meng (2007c) : « The use of language corpora in the study of Chinese idioms », article présenté à la 16^e *Postgraduate Conference in Linguistics*, Manchester.
- JI, Meng (2008) : *Phraseology in Corpus-Based Translation Studies – A Stylistic Study of Two Contemporary Chinese Translations of Cervantes's “Don Quichotte”*, thèse de doctorat, Londres, Imperial College London (Department of Humanities).
- JI, Meng (dir.) (2016) : *Empirical Translation Studies – Interdisciplinary Methodologies Explored*, Sheffield, Equinox Publishing.
- KARAKI, Élodie & CARBUCCIA, Chloé (2013) : « Entretien avec Noël Dutrait, un traducteur “principalement fidèle” », *Les chantiers de la création* n°6, revue en Open Edition, accessible sur le site internet <http://lcc.revues.org/758> (consulté en novembre 2015).
- KATZ, Jerrold J. & POSTAL, Paul M. (1963) : *Semantic Interpretation of Idioms and Sentences Containing them*. Cambridge : MIT Press.
- KATZAROU, Eirene C. (2011) : *Descriptive and Theoretical Aspects of English Idioms*, Lap Lambert Academic Publishing.

- KLEIBER, Georges (1989) : « Sur la définition des proverbes », in Gréciano Gertrud. (dir.), *Europhras 88 : phraséologie contrastive*, actes du colloque international à Klingenthal et Strasbourg du 12 au 16 mai 1988, Strasbourg, Université de Strasbourg, pp. 233-253. (Collection Recherches germaniques ; 2).
- KLEIBER, Georges (2000) : « Sur le sens des proverbes », *Langages* 139, pp. 39-58.
- KLEIBER, Georges (2008) : « Histoire de couple : proverbes et métaphores », *Linguisticae Investigationes* 31 (2), pp. 186-199.
- KLEIBER, Georges (2010) : « Proverbes : transparence et opacité », *Meta* 55 (1), pp. 136-146.
- KORDAS, Bronislaw (1987) : *Les proverbes du chinois moderne*, Taipei, Éditions Ouyu.
- KOSTER, Cees (2000) : *From World to World – An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi.
- KOSTER, Cees (2002) : « The translator in between texts: on the textual presence of the translator as an issue in the methodology of comparative translation description », in Riccardi Alessandra (dir.), *Translation Studies – Perspectives on an Emerging Discipline*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 24-37.
- LAVIOSA, Sara (1998) : « The corpus-based approach: A new paradigm in translation studies », *Meta* 43 (4), pp. 474-479.
- LECERCLE, Jean-Jacques (1999) : *Interpretation as Pragmatics*, London, Macmillan.
- LEE, Mabel (2006) : « Gao Xingjian : contre une modernité esthétique », in Dutrait Noël (dir.), *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, Paris, Seuil, pp. 13-23.
- LEFEVERE, André (1992) : *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres/New York, Routledge.
- LEUVEN-ZWART, Kitty van (1989) : « Translation and Original. Similarities and Dissimilarities, I », *Target* 1, pp. 151-181.
- LEUVEN-ZWART, Kitty van (1990) : « Translation and Original. Similarities and Dissimilarities, II », *Target* 2, pp. 69-96.
- LEVI, Jean (2011) : *Réflexions chinoises — Lettrés, stratèges et excentriques de Chine*, Paris, Albin Michel.
- LI, Hua (2011) : *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua – Coming of Age in Troubled Times*, Leiden/Boston, Brill.

- Li, Young-gu (2006) : « “Je m’exprime donc je suis” — Recherche sur les thèmes de *La montagne de l’Âme* de Gao Xingjian », in Dutrait Noël (dir.), *L’écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, Paris, Seuil, pp. 101-114.
- LIU, Jiexiu 刘洁修 (1985) : *Chengyu* 《成语》 [Les *chengyu*], Beijing 北京, Commercial Press 商务印书馆 (Hanyu zhishi congshu 汉语知识丛书 [Collection « Connaissance du chinois »])
- LIU, Kanglong 刘康龙 & MU, Lei 穆雷 (2006) : « Corpus Linguistics and Translation Studies » 〈语料库语言学与翻译研究〉, *Chinese Translators Journal* 《中国翻译》 n° 27, pp. 59-64.
- MA, Guofan 马国凡 (1978) : *Chengyu* 《成语》 [Les *chengyu*], 2^e édition, Huhehaote 呼和浩特 (Hohhot), Neimengguo Renmin Chubanshe 内蒙古人民出版社.
- MAKKAI, Adam (1972) : *Idioms Structure in English*, La Haye-Paris, Mouton.
- MATISOFF, James A. (1983) : « Linguistic diversity and language contact in Thailand », in McKinnon John & Bhruksasri Wanat (éds), *Highlanders of Thailand*, Kuala Lumpur, Oxford University Press, pp. 56-86.
- MCALESTER, Gerard (1999) : « The Source Text in Translation Assessment », in Anderman Gunilla M. & Rogers Margaret (dir.), *Word, Text, Translation: Liber Amicorum for Peter Newmark*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 169-175.
- MCINTOSH, Angus (1966) : « Patterns and Ranges », in McIntosh Angus & Hallyday Michael Alexander Kirkwood (éds), *Patterns of Language*, Londres, Longmans, pp. 183-199.
- MEJRI, Salah (1997) : *Le figement lexical : Descriptions linguistiques et structuration sémantique*, Tunis, Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba.
- MEJRI, Salah (2002) : « Le figement lexical : nouvelles tendances », *Cahiers de lexicologie* 80, pp. 213-223.
- MEJRI, Salah (2011) : « Figement, collocation et combinatoire libre », in Anscombe Jean-Claude & Mejri Salah (dir.), *Le figement linguistique : la parole entravée*, Paris/Genève, Honoré Champion, pp. 63-77.
- MELČUK, Igor (1981) : « Un nouveau type de dictionnaire : le Dictionnaire explicatif et combinatoire du français contemporain (Six articles de dictionnaire) », *Cahiers de Lexicologie* XXXVIII (I), pp. 3-34.

- MELČUK, Igor (1993) : « La phraséologie et son rôle dans l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère », in *Études de linguistique appliquée*, n° 92, pp. 82-113.
- MELČUK, Igor et coll. (1984) : *Dictionnaire explicatif et combinatoire du français contemporain*, volume I, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- MELČUK, Igor et coll. (1988) : *Dictionnaire explicatif et combinatoire du français contemporain*, volume II, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- MELČUK, Igor et coll. (1992) : *Dictionnaire explicatif et combinatoire du français contemporain*, volume III, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- MELČUK, Igor, CLAS, André & POLGUÈRE, Alain (1995) : *Introduction à la lexicologie explicative et combinatoire*, Louvain-la-Neuve, Duculot.
- MESCHONNIC, Henri (1973) : *Pour la poétique II — Épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard.
- MIAO, Jun (2008) : « Analyse textométrique de corpus parallèles français-chinois : "L'Aube" de Jean-Christophe et ses trois traductions chinoises », in *Lexicometrica – Actes des 9^e Journées internationales d'analyse statistique des données textuelles*, accessible sur : <http://lexicometrica.univparis3.fr/jadt/jadt2008/tocJADT2008.htm>.
- MUNDAY, Jeremy (1998) : « A Computer-Assisted Approach to the Analysis of Translation Shifts », *Meta* 43 (4), pp. 542-556.
- MUNDAY, Jeremy (2012) : *Introducing Translation Studies – Theories and Applications*, 3^e édition, Londres, Routledge.
- NALL, Timothy (2009) : *An Analysis of Chinese Four-Character Idioms Containing Numbers : Structural Patterns and Structural Significance*, thèse de doctorat, Muncie (Indiana), Ball State University.
- NORD, Christiane (1988/2005) : *Text Analysis in Translation Theory – Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, 2^e édition revue, Amsterdam, Rodopi.
- NORD, Christiane (1997/2008) : *La traduction, une activité ciblée — Introduction aux approches fonctionnalistes* (traduit de l'anglais par Beverly Adab), Arras, Artois Presses Université.
- NUNBERG, Geoffrey, SAG, Ivan & WASOW, Thomas (1994) : Idioms. *Language* 70-3, pp. 491-538.

- OLOHAN, Maeve (2004) : *Introducing Corpora in Translation Studies*, London & New York, Routledge.
- PYM, Anthony (2010) : *Exploring Translation Theories*, Londres, Routledge.
- REA, Christopher (2011) : « *Brothers: A Novel by Yu Hua* », revue critique du roman, Columbus, Ohio State University, Modern China Literature and Culture Resource Center, accessible sur le site internet <http://u.osu.edu/mclc/book-reviews/brothers/> (consulté en novembre 2015).
- REIB, Katharina (1971/2002) : *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites* (traduit de l'allemand par Catherine Bocquet), Cahiers de l'Université d'Artois 23/2002, Arras, Artois Presses Université.
- REIB, Katharina & VERMEER, Hans (1984-1991/2013) : *Towards a General Theory of Translational Action — Skopos Theory Explained* (traduit de l'allemand par Christiane Nord), Manchester, St. Jerome Publishing.
- REY, Alain (1970) : *La Lexicologie*, Paris, Klincksieck.
- REY, Alain. (1973 a) : *Théories du signe et du sens* (Lectures I), Paris, Klincksieck.
- REY, Alain (1973b) : « La phraséologie et son image dans les dictionnaires de l'âge classique », *Travaux de linguistique et de littérature (Mélanges de Linguistique française et de Philologie et Littérature médiévales offerts à Monsieur Paul Imbs)*, pp. 97-107.
- REY, Alain (1976 a) : *Théories du signe et du sens* (Lectures II), Paris, Klincksieck.
- REY, Alain (1976b) : « Structure sémantique des locutions françaises », in Boudreault M. & Möhren F. (éds), *Actes du XIII^e Congrès international de Linguistique et Philologies romanes (du 29 août au 5 septembre 1971)*, Canada, Presses de l'Université de Laval, pp. 831-841.
- REY, Alain (1997) : « Phraséologie et pragmatique », in Martins-Baltar Michel (coord.), *La locution, entre langue et usages*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Éditions, pp. 333-346.
- REY, Alain & CHANTREAU, Sophie (2015) : *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Les Usuels du Robert.
- ROCHER, Raymond Jean & CHEN, Xiaorong (2015) : « Traduire pour le Dictionnaire chinois-français : les *chengyu* », *Canadian Social Science*, vol. 11 (1), pp. 1-20.

- RODEGEM, François-Marie (1984) : « La parole proverbiale », in Suard François & Buridant Claude (dir.), *Richesse du proverbe*, actes du colloque international de parémiologie (deux volumes), Lille, Université de Lille III, volume 2, pp. 121-135.
- RUWET, Nicolas (1983) : « Du bon usage des expressions idiomatiques dans l'argumentation en syntaxe générative », *Revue québécoise de linguistique* 13/1, pp. 9-145.
- SABBAN, Françoise (1980) : *Idiotismes quadrisyllabiques en chinois moderne*, Hong Kong/Paris, Éditions Langages croisés.
- SABBAN, Françoise (1988) : « Compte rendu de Kordas Bronislawa, *Les proverbes du chinois moderne* », *Études chinoises* 7 (1), pp. 109-113.
- SCHAPIRA, Charlotte (1999) : *Les stéréotypes en français : Proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys.
- SHI, Shi 史式 (1979) : *Hanyu chengyu yanjiu* 《汉语成语研究》 [Étude des *chengyu* du chinois], Chengdu 成都, Sichuan Renmin Chubanshe 四川人民出版社.
- SI, Xianzhu 司显柱 (2004) : « Lun gongneng yuyanxue shijiao de fanyi zhiliang pinggu moshi » 〈论功能语言学视角的翻译质量评估模式〉 [Du modèle d'évaluation de la qualité des traductions orienté par la linguistique fonctionnelle], *Foreign Language Education* 《外语教学》, n° 2004 (4), Xi'an 西安, Xi'an Waiguoyu Xueyuan 西安外国语学院, pp. 45-50.
- SI, Xianzhu 司显柱 (2008) : « Fānyì yuipiān zhiliàng pínggū mòshì zài yánjiū — Gōngnéng yuyánxué lùxiàng » 〈翻译语篇质量评估模式再研究——功能语言学路向〉 [Retour sur les recherches pour un modèle d'appréciation de la qualité des textes traduits — La voie de la linguistique fonctionnelle], *Chinese Translators Journal* 《中国翻译》, n° 2008 (2), Beijing 北京, China International Publishing Group 中国外文出版发行事业局, pp. 57-60.
- SIA, Hooi Ling 谢慧玲 (2011) : *A Study of "Shuyu" in Modern Chinese Language* 《现代汉语中的熟语研究》, mémoire de Master en Études chinoises, Perak (Malaisie), Universiti Tunku Abdul Rahman, Institute of Chinese Studies.
- SINCLAIR, John (1991) : *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford University Press.
- STELLARD, Lisa (2011) : *Chinese Idioms (Cheng-Yu) for Second-Language Learners : Toward a Pedagogical Approach*, mémoire de Master, Eugene, University of Oregon.

- SVENSSON, Maria Helena (2004): *Critères de figement — L'identification des expressions figées en français contemporain*, Umeå (Suède), Institutionen för moderna språk Umeå Universitet (Skrifter från moderna språk ; 15).
- TAMBA, Irène (2001): «Le sens métaphorique argumentatif des proverbes», *Langages* 139, pp. 110-118.
- TAMBA, Irène (2011): «Sens figé : Idioms et proverbes», in Anscombe Jean-Claude & Mejri Salah (dir.), *Le figement linguistique : la parole entravée*, Paris/Genève, Honoré Champion, pp. 109-126.
- TAO, Yuanke 陶原珂 (2002): «Shixi hanyu sizige chengyu de leixing ji qi shiyi fangshi» 〈试析汉语四字格成语的类型及其释义方式〉 [Éprouver et analyser les différents types et modes de signification des expressions quadrisyllabiques du chinois], in *Academic Research* 《学术研究》 n° 2002 (9), Guangzhou 广州, Guangdongsheng Shehui Kexuejie Lianhehui 广州社会科学界联合会, pp. 130-137.
- TOURY, Gideon (1995/2012): *Descriptive Translation Studies and Beyond*, édition révisée, Amsterdam, John Benjamins.
- VAN RAEMDONCK, Dan, avec DETAILLE, Marie & MEINERTZHAGEN, Lionel (2011): *Le sens grammatical — Référentiel à l'usage des enseignants*, Bruxelles, Peter Lang (GRAMM-R Études de linguistique française).
- VAN TIEN NGUYEN, Étienne (2006): *Unité lexicale et morphologie en chinois mandarin : Vers l'élaboration d'un Dictionnaire explicatif et combinatoire du chinois*, thèse de doctorat, Montréal, Faculté des Arts et Sciences, Université de Montréal.
- VENUTI, Lawrence (1998): *The Scandals of Translation — Towards an Ethics of Difference*, Londres, Routledge.
- VENUTI, Lawrence (2008): *The Translator's Invisibility – A History of Translation*, 2^e édition, Londres, Routledge.
- VINAY, Jean-Paul & DARBELNET, Jean (1958): *Stylistique comparée du français et de l'anglais – méthode de traduction*, Paris, Didier.
- VINOGRADOV, Viktor Vladimirovitch (1946): *Основные понятия русской фразеологии как лингвистической дисциплины*, Leningrad.
- VINOGRADOV, Viktor Vladimirovitch (1947): *Об основных типах фразеологических единиц в русском языке*, Moscou.

- WANG, Guo'an 王安 & WANG, Xiaoman 王小曼 (2003) : *Hanyu ciyu de wenhua toushi* 《汉语词语的文化透视》 [Perspectives culturelles du lexique chinois], Shanghai 上海, Hanyu Da Cidian Chubanshe 汉语大词典出版社.
- WANG, Hongyin 王宏印 (2006/2010) : *On the Criticism of Literary Translation* 《文学翻译批评论稿》 2^e édition, Shanghai 上海, Shanghai Foreign Language Education Press 上海外语教育出版社.
- WEINRICH, Uriel (1969) : « Problems in the Analysis of Idioms », in Puhrel, J. (éd.), *Substance and Structure of Language*, Berkeley, UCLA Press, pp. 23-81.
- WEN, Duanzheng 温端政 (2006) : *Hanyu yuhui xue* 《汉语语汇学》 [Phraséologie du chinois], Beijing 北京, Commercial Press 商务印书馆.
- WEN, Duanzheng 温端政 & ZHOU, Jian 周荐 (1999) : *Ershi shiji de hanyu suyü yanjiu* 《二十世纪的汉语俗语研究》 [Étude des *suyu* du chinois au XX^e siècle], Taiyuan 太原, Shuhai Chubanshe 书海出版社.
- WEN, Shuobin 温朔彬 & WEN, Duanzheng 温端政 (2009) : *Hanyu yuhui yanjiushi* 《汉语语汇研究史》 [Histoire de l'étude du lexique chinois], Beijing 北京, Commercial Press 商务印书馆.
- WRAY, Alison & PERKINS, Michael (2001) : « The functions of formulaic language: An integrated model », *Language and Communication* 20, pp. 1-28.
- WU, Xinxiang 吴新祥 & LI, Hong'an 李宏安 (1990) : *Dengzhi fanyilun* 《等值翻译论》 [Théorie de l'équivalence traductive], Nanchang 南昌, Jiangxi Jiaoyu Chubanshe 江西教育出版社.
- WU, Chu-hsia (1995) : « On the Cultural Traits of Chinese Idioms », *Intercultural Communication Studies* V (1), pp. 61-81.
- WU, Zhankun 武占坤 (1962) : « Youguan "chengyu" de ji ge wenti » 〈有关“成语”的几个问题〉 [À propos de quelques questions soulevées par les *chengyu*], *Hebei Daxue Xuebao* 《河北大学学报》 1962 (2), Shèhuì Kēxuébǎn 社会科学版.
- XI, Yongji 奚永吉 (2001) : *Wenxue fanyi bijiao meixue* 《文学翻译比较美学》 [Esthétique comparée des traductions littéraires], Wuhan 武汉, Hubei Jiaoyu Chubanshe 湖北教育出版社.
- XIAO, Richard (dir.) (2010) : *Using Corpora in Contrastive and Translation Studies*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

- XIAO, Richard & MCENERY, Tony (2010): *Corpus-Based Contrastive Studies of English and Chinese*, Londres/New York, Routledge.
- XIAO, Richard & HU, Xianyao (2015): *Corpus-Based Studies of Translational Chinese in English-Chinese Translation*, Berlin, Springer.
- XIAO, Weiqing 肖维青 (2010): *Translation criticism and its models* 《翻译批评模式研究》, Shanghai 上海, Shanghai Foreign Language Education Press 上海外语教育出版社.
- XU, Jun 许钧 (1992): « De la reproduction des métaphores proustiennes : à propos de la traduction de Proust en chinois », *Bulletin Marcel Proust*, n° 42, pp. 172-178.
- XU, Jun 许钧 (1992/2012): *Wenxue fanyi piping yanjiu* 《文学翻译批评研究》 [Études sur la critique des traductions littéraires], édition complétée, Nanjing 南京, Yilin Chubanshe 译林出版社.
- XU, Jun 许钧 (1996): *Wenzi, wenxue, wenhua — “Hong yu Hei” hanyu yanjiu* 《文字·文学·文化——〈红与黑〉汉译研究》 [Écriture, littérature et culture : études des traductions chinoises de *Le Rouge et le Noir*], Nanjing 南京, Nanjing Daxue Chubanshe 南京大学出版社.
- XU, Weihuan 许威汉 (2000): *Ershi shiji de hanyu cihuixue* 《二十世纪的汉语词汇学》 [L'étude du lexique du chinois au XX^e siècle], Taiyuan 太原, Shuhai Chubanshe 书海出版社.
- YANG, Xiaorong 杨晓荣 (2005): *Fanyi piping daolun* 《翻译批评导论》 [Introduction à la critique des traductions], Beijing 北京, China Translation & Publishing Corporation 中国翻译出版公司.
- YAO, Xiyuan 姚锡远 (2012): *Shuyuxue gangyao* 《熟语学纲要》 [Précis de phraséologie], Zhengzhou 郑州, Daxiang Chubanshe 大象出版社.
- YING, Cheng & PAO, Erh-Li (1996): *Guanyongyu, Idiome des modernen Chinesisch: Eine Lehr- und Lernhilfe*, Heidelberg, Julius Groos.
- ZHANG, Yinde (2003): *Le monde romanesque chinois au XX^e siècle — Modernités et identités*, Paris, Honoré Champion.
- ZHANG, Yinde (2014): *Mo Yan, le lieu de la fiction*, Paris, Seuil.
- ZOUOGBO, Jean-Philippe Claver (2009): *Le proverbe entre langues et cultures : une étude de linguistique confrontative allemand/français/bété*, Berne, Peter Lang (Études contrastives ; 10).

ZOUOGBO, Jean-Philippe Claver (2013) : « Pour une traduction moins idéaliste des formes sapientiales », in Mogorrón Huerta Pedro et coll. (dir.), *Fraseología, Opacidad y Traducción*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 119-142.

ZUMTHOR, Paul (1976) : « L'épiphonème proverbial », *Revue des sciences humaines* XLI (163), pp. 313- 328.

ANNEXES

Questionnaire posé aux traducteurs

a. Réponses d'Isabelle Rabut sur *Brothers*

Questions relatives au roman visé

- Selon vous, quels sont les passages les plus représentatifs/marquants/ importants de l'œuvre, et pourquoi ?

Questions générales

- Comment en êtes-vous venu(e) à traduire le roman visé ? S'agit-il d'une commande d'un éditeur ou d'une initiative personnelle ? Veuillez détailler l'histoire de cette traduction.

Nous suivons depuis quelques années l'œuvre de Yu Hua, la traduction de ce livre s'imposait donc d'elle-même.

- L'éditeur vous a-t-il imposé des contraintes particulières, en termes de délais ou de mode de traduction notamment ? Si oui, lesquelles ?

Aucune contrainte, si ce n'est celle de respecter la date de remise de la traduction fixée d'un commun accord avec les traducteurs. En ce qui concerne le mode de traduction, l'éditeur n'intervient pas : pour chaque œuvre du catalogue de la collection, c'est au directeur de collection (moi en l'occurrence pour les « Lettres chinoises ») de s'assurer de la fidélité et de la qualité de la traduction.

- Êtes-vous globalement satisfait(e) de votre traduction ou pensez-vous à posteriori qu'une révision/retraduction serait envisageable ?

Nous n'avons pas relu notre traduction. Si nous la reprenions, il y a certainement ici et là des points que nous traduirions un peu différemment, mais les retraductions sont extrêmement rares dans le domaine de la littérature chinoise moderne.

- Étiez-vous en contact avec l'auteur du roman ? Si oui, l'avez-vous consulté sur des questions d'ordre purement linguistique ?

Oui, nous sommes en contact avec lui, mais nous l'interrogeons rarement sur des points d'ordre linguistique. Il est de toute manière difficile pour un auteur qui ne connaît aucune langue étrangère de comprendre les problèmes linguistiques qui peuvent se poser à son traducteur, sauf s'ils portent sur des points concrets.

- Comment définiriez-vous votre manière de traduire ? Pensez-vous attacher plus d'importance au respect de la forme originale, à la fluidité du texte en langue d'arrivée ou encore à d'autres critères ?

Je ne pense pas qu'il faille se polariser sur l'opposition entre « sourciers » et « ciblistes ». Une traduction doit être à la fois le plus fidèle possible à la forme de l'original (dans son rythme, dans son ton...) et parfaitement naturelle en français.

- Comment vous représenteriez-vous votre lecteur modèle (lecteur type) ?

Nous n'avons pas d'« implied reader » particulier en tête. Je dirais : un lecteur qui est prêt à apprendre des choses sur la Chine et qui a une vraie sensibilité littéraire.

- Comment répondez-vous globalement aux *realia* (unités lexicales qui désignent une réalité particulière à telle ou telle culture) ? Vous estimez-vous dans le devoir de les expliciter au lecteur ?

Oui, en règle générale, il faut respecter les *realia*, par exemple en gardant le nom chinois d'origine et éventuellement en ajoutant une note. Pour les 点心 par exemple, nous avons adopté le nom cantonais de *dim sum*, même si le roman ne se passe pas à Canton, car il n'existe pas d'équivalent satisfaisant en français. On trouve trop souvent dans les traductions des termes qui correspondent à des plats de la cuisine française (par exemple « friand » pour *baozi*), mais qui ne sont pas adaptés aux réalités chinoises.

- Recourez-vous régulièrement aux notes de fin ou en bas de page ? Pourquoi ?

Oui, nous utilisons beaucoup les notes, qui sont l'occasion d'éclairer le lecteur sur des éléments de la culture chinoise ou du contexte historique. On pratique bien, pour la littérature française classique, les éditions critiques abondamment annotées, alors pourquoi pas pour la littérature chinoise contemporaine, qui n'est pas moins éloignée de nous ? Mais nous préférons les mettre à la fin, pour ne pas interrompre la lecture : le lecteur peut s'y reporter pour un complément d'information ou si quelque chose l'intrigue.

Questions relatives aux *chengyu*

- Savez-vous ce que recouvre le terme *chengyu* ? Comment le qualifieriez-vous ?

Il s'agit d'une expression toute faite qui est issue d'une anecdote, d'un épisode de l'histoire, d'une fable philosophique, etc.

- Considérez-vous les *chengyu* comme un « ornement » stylistique parmi d'autres ou comme dignes d'un intérêt particulier ?

La traduction des *chengyu* est certainement un sujet d'étude intéressant. Cela dit, je ne suis pas sûre que ce soit toujours des « ornements ». Ils font simplement partie des

habitudes d'écriture en Chine. En tout cas ces « ornements » peuvent parfois tourner au cliché.

- Pensez-vous que les *chengyu* font partie de la classe des « intraduisibles » ?

Ils ne sont pas vraiment intraduisibles, mais si on les traduisait précisément, cela donnerait une phrase entière, voire plus, là où il faut se contenter en français de quelques mots.

- Pensez-vous que les *chengyu* en général représentent une difficulté de traduction particulière ? Si oui, avez-vous une stratégie spécifique pour surmonter cet obstacle ?

La principale difficulté, c'est de savoir ce qu'il faut garder du sens littéral de l'expression, mais il n'y a pas de règle : un *chengyu* peut être employé de façon parfaitement banale, ou au contraire l'auteur peut jouer sur l'allusion qu'il contient. On ne peut donc pas avoir de stratégie générale.

- Avez-vous jamais requis l'aide de l'auteur original pour la traduction d'un *chengyu* ?

Non.

- Avez-vous été frappé(e) par le nombre et/ou la variété des *chengyu* dans le roman visé ?

Ce qui frappe surtout dans ce roman, c'est le nombre de slogans politiques détournés, qui sont construits comme des *chengyu*.

- Dans le roman visé, considérez-vous que l'emploi des *chengyu* (tant en termes de quantité que de variété) est représentatif ou caractéristique du style de l'auteur, et si oui en quelle façon ?

(Voir la réponse précédente.)

- Dans le roman visé, avez-vous jamais senti que les *chengyu* imprimaient un rythme particulier à la prose ? Si oui, comment l'avez-vous rendu en français ?

Oui, il y a souvent des effets de rythme, que nous avons tenté de rendre en versifiant (en rythmant et en rimant), mais ces rythmes ne sont pas obligatoirement produits par des *chengyu* : il peut s'agir de groupes parallèles de 3, 4 ou 5 caractères.

- Comment avez-vous appréhendé les métaphores et autres tropes contenus dans les *chengyu* ? En règle générale, souhaitez-vous davantage être respectueux(se) de l'idiomaticité en français ou de la fidélité aux images originales ? Dans les deux cas, avez-vous dû recourir à des aménagements ?

Comme je le disais plus haut, il n'y a pas de règle. La fidélité aux images originales ne me semble devoir être conservée que si ces images font sens dans le contexte du roman.

Sinon, on peut les franciser, car les conserver peut conduire à donner au texte une couleur exotique qu'il ne prétend pas avoir : quel avantage a-t-on de traduire « pousser comme les pousses de bambou après la pluie » (qui est employé très banalement en chinois, sans aucune volonté de pittoresque) plutôt que « pousser comme des champignons » ? L'image française ne serait à proscrire que s'il n'y avait pas de champignons en Chine !

- Les connotations (religieuses, historiques, etc.) et intertextualités inhérentes à certains *chengyu* vous ont-elles causé des problèmes de traduction ?

La traduction a été publiée il y a 7 ans, il m'est donc difficile de répondre précisément à votre question.

- En cas de répétition récurrente d'un *chengyu*, estimez-vous qu'il faille conserver uniformément une même traduction ? Le cas s'est-il présenté dans le roman visé ?

Oui, il s'est certainement présenté, mais je n'en ai plus d'exemple précis en tête. Dans l'ensemble, il faut s'efforcer de garder la même traduction, mais c'est néanmoins le contexte qui prime.

- Avez-vous été confronté(e) à des jeux de mots impliquant des *chengyu* ? Si oui, comment y avez-vous répondu ?

Pour ces trois dernières questions, il vaudrait mieux que vous nous soumettiez des exemples précis (en chinois et en français)...

b. Réponses de Noël Dutrait sur *La montagne de l'Âme* et *Le pays de l'alcool*

Questions relatives au roman visé

- Selon vous, quels sont les passages les plus représentatifs/marquants/ importants de l'œuvre, et pourquoi ?

J'ai du mal à trouver les passages les plus marquants des deux romans que j'ai traduits. Comme dans tout roman réussi, chaque mot, chaque chapitre, chaque passage est important et marquant. En outre, la forme même de ces romans est très originale.

Questions générales

- Comment en êtes-vous venu à traduire le roman visé ? S'agit-il d'une commande d'un éditeur ou d'une initiative personnelle ? Veuillez détailler l'histoire de cette traduction.

Ami de Gao Xingjian, je lui ai proposé de traduire *La montagne de l'Âme* à la mort de son traducteur attitré en français, M. Paul Poncet. Pour *Le pays de l'alcool*, il s'agit d'une commande des éditions du Seuil.

- L'éditeur vous a-t-il imposé des contraintes particulières, en termes de délais ou de mode de traduction notamment ? Si oui, lesquelles ?

Pour *La montagne de l'Âme*, je l'ai traduit sans avoir d'éditeur. C'est seulement après l'avoir traduit que j'ai cherché un éditeur. Pour *Le pays de l'alcool*, l'éditeur m'a laissé totalement libre.

- Êtes-vous globalement satisfait de votre traduction ou pensez-vous à postériori qu'une révision/retraduction serait envisageable ?

Dans toutes mes traductions, je sais qu'il reste quelques erreurs (qui m'ont été parfois signalées par des lecteurs). A chaque réédition je me suis efforcé de les corriger. Je pense qu'une retraduction serait envisageable, mais sans doute pas par le même traducteur.

- Étiez-vous en contact avec l'auteur du roman ? Si oui, l'avez-vous consulté sur des questions d'ordre purement linguistique ?

La traduction de *La montagne de l'Âme* a été faite en collaboration avec l'auteur, qui est francophone. Il m'a souvent poussé à m'éloigner du texte pour réécrire certains passages en français. Pour *Le pays de l'alcool*, j'ai rencontré l'auteur pendant que je traduisais son roman et j'ai pu lui poser des questions par e-mail. Dans les romans de Mo Yan, il y a souvent des expressions dialectales qui m'échappent et il m'a aidé à les comprendre.

- Comment définiriez-vous votre manière de traduire ? Pensez-vous attacher plus d'importance au respect de la forme originale, à la fluidité du texte en langue d'arrivée ou encore à d'autres critères ?

Je préconise un respect absolu de la langue de départ (sauf si l'auteur demande autre chose) et un respect absolu de la langue d'arrivée. En clair respecter le texte de départ et le rendre dans le meilleur français possible.

- Comment vous représenteriez-vous votre lecteur modèle ?

Je pense qu'en général, les lecteurs français n'ont qu'une connaissance limitée de la Chine et souvent même des préjugés en fonction des modes. Comme il est impossible de savoir quel sera le « niveau » des lecteurs, je fais en sorte de donner des éclaircissements chaque fois que je le juge utile, mais sans aller trop loin car le lecteur est libre de se renseigner par toutes sortes de moyens (documentation, Internet...) s'il ignore tel ou tel fait concernant la Chine.

- Comment répondez-vous globalement aux *realia* (unités lexicales qui désignent une réalité particulière à telle ou telle culture) ? Vous estimez-vous dans le devoir de les expliciter au lecteur ?

Parmi les *realia* il en existe qui sont connus des lecteurs : la mesure le « li », le « yuan », le « wok ». Dans ce cas on peut garder le mot d'origine. S'il s'agit de *realia* peu connus, on peut ajouter une courte note pour expliquer de quoi il s'agit.

- Recourez-vous régulièrement aux notes de fin ou en bas de page ? Pourquoi ?

Il ne faut pas abuser des notes, mais quelques explications très condensées sont utiles à la compréhension du roman. Je préfère les notes en bas de page.

Questions relatives aux *chengyu*

- Savez-vous ce que recouvre le terme *chengyu* ? Comment le qualifieriez-vous ?

Le *chengyu* est une expression figée de 4 caractères qui fait souvent allusion à une anecdote parfois très ancienne.

- Considérez-vous les *chengyu* comme un « ornement » stylistique parmi d'autres ou comme dignes d'un intérêt particulier ?

Il fait partie de la langue chinoise et doit être respecté comme tel.

- Pensez-vous que les *chengyu* font partie de la classe des « intraduisibles » ?

Ça dépend. Certains sont parfaitement compréhensibles, d'autres doivent être remplacés en traduction par une expression française dont le sens est similaire. Lorsqu'une expression est intraduisible, il faut soit trouver un équivalent, soit ajouter une petite note.

- Pensez-vous que les *chengyu* en général représentent une difficulté de traduction particulière ? Si oui, avez-vous une stratégie spécifique pour surmonter cet obstacle ?

Oui, c'est l'une des difficultés de la traduction du chinois. Il n'y a pas de stratégie à mes yeux, uniquement des choix de traduction au cas par cas.

- Avez-vous jamais requis l'aide de l'auteur original pour la traduction d'un *chengyu* ?

Si bien sûr, mais les dictionnaires de *chengyu* existent et on en trouve aisément l'explication dedans ainsi que sur Internet.

- Avez-vous été frappé par le nombre et/ou la variété des *chengyu* dans le roman visé ?

Gao Xingjian a souvent déclaré qu'il n'aimait pas utiliser les *chengyu* et il n'y en a que très peu dans ses romans, mais chez Mo Yan, il y en a beaucoup. J'estime que c'est une forme d'expression qui occupe une très grande place dans les romans chinois.

- Dans le roman visé, considérez-vous que l'emploi des *chengyu* (tant en termes de quantité que de variété) est représentatif ou caractéristique du style de l'auteur, et si oui en quelle façon ?

Pour Gao, j'ai répondu plus haut ; pour Mo Yan, ce n'est pas plus représentatif que pour les écrivains comme Jia Pingwa, Yan Lianke et bien d'autres.

- Dans le roman visé, avez-vous jamais senti que les *chengyu* imprimaient un rythme particulier à la prose ? Si oui, comment l'avez-vous rendu en français ?

Difficile de répondre en général. Tout traducteur essaie de rendre dans la langue d'arrivée le rythme de la langue de départ. Mais c'est toujours un choix de traduction qui est fait au fur et à mesure que le travail avance.

- Comment avez-vous appréhendé les métaphores et autres tropes contenus dans les *chengyu* ? En règle générale, souhaitez-vous davantage être respectueux de l'idiomaticité en français ou de la fidélité aux images originales ? Dans les deux cas, avez-vous dû recourir à des aménagements ?

Soit on livre la traduction du *chengyu* en « mot à mot » et on en explique le sens en note, soit on cherche un équivalent qui n'existe pas toujours, soit le *chengyu* est compréhensible directement (mais c'est rare...).

- Les connotations (religieuses, historiques, etc.) et intertextualités inhérentes à certains *chengyu* vous ont-elles causé des problèmes de traduction ?

Oui, c'est l'un des gros problèmes de la traduction du chinois.

- En cas de répétition récurrente d'un *chengyu*, estimez-vous qu'il faille conserver uniformément une même traduction ? Le cas s'est-il présenté dans le roman visé ?

Oui, il faut unifier la manière de traduire tout au long de sa traduction.

- Avez-vous été confronté à des jeux de mots impliquant des *chengyu* ? Si oui, comment y avez-vous répondu ?

Même réponse que plus haut : soit recours à un équivalent, soit explication en note.