

Translating Wor(l)ds 1

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques,
traductologiques
et génériques

édité par

Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang



Edizioni
Ca' Foscari

Littérature chinoise et globalisation

Translating Wor(l)ds

Collana diretta da
Nicoletta Pesaro

1



Edizioni
Ca' Foscari

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques

Direzione scientifica Nicoletta Pesaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Lawrence Venuti (Temple University, Philadelphia, USA) Noël Dutrait (Université Aix-Marseille, Aix-en-Provence, France) Yinde Zhang (Université Sorbonne, Paris 3, France) Bruno Osimo (Civica Scuola Interpreti e Traduttori, Milano, Italia) Nana Sato-Rossberg (SOAS, University of London, UK) Giuliana Schiavi (Scuola Superiore Mediatori Linguistici, Vicenza, Italia) Monika Gaenssbauer (Friedrich-Alexander Universität, Erlangen-Nürnberg, Deutschland) Anne Bayard-Sakai (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris, France) Giorgio Amitrano (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Italia) Lorenza Rega (Università degli Studi di Trieste, Italia) Stefania Stafutti (Università degli Studi di Torino, Italia) Gianluca Coci (Università degli Studi di Torino, Italia) Babli Moitra-Saraf (University of Delhi, India)

Comitato di redazione Antonella Gheretti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sona Haroutyunian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paolo Magagnin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michele Mannoni (Università degli Studi di Perugia, Italia) Caterina Mazza (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Daniela Meneghin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Francesco Vitucci (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea
Università Ca' Foscari Venezia
Palazzo Vendramin, Dorsoduro 3462 | 30123 Venezia, Italia
trans_w@unive.it

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques,
traductologiques et génériques

édité par
Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2017

Littérature chinoise et globalisation
Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang (édité par)

© 2017 Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang pour le text
© 2017 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing pour cette édition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia,
Dorsoduro 3859/A,
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione giugno 2017 | 1ère édition Décembre 2017
ISBN 978-88-6969-203-1 [ebook]
ISBN 978-88-6969-209-3 [print]

Publicazione realizzata con il contributo di | Publication réalisée avec la contribution de



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Littérature chinoise et globalisation. Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques / Édité par Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2017. — 130 pp.; 23 cm. — (Translating Wor(l)ds; 1).

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-209-3/>
DOI 10.14277/978-88-6969-203-1/TW-1

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques

édité par Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang

Table des matières

Préface

Nicoletta Pesaro

7

Introduction

Yinde Zhang

11

QUESTIONNEMENTS THÉORIQUES

Littérature chinoise globale et littérature mondiale

Interactions théoriques au-delà des frontières territoriales

Martina Codeluppi

17

La place de la littérature chinoise et le rôle de la traduction à l'époque de la globalisation

Un regard aux théories chinoises courantes

Nicoletta Pesaro

29

LITTÉRATURE ET TRANSCULTURATION

« Le crépuscule descend du ciel »

Guo Moruo, Goethe et la nouvelle poésie chinoise

Victor Vuilleumier

47

Contre-fiction politique

Liu Cixin et Han Song

Yinde Zhang

61

Écritures de la *fantasy* dans la littérature sur Internet en Chine

Renouvellement littéraire et contexte mondial

Shuang Xu

73

TRADUCTION ET RÉCEPTION

La traduction de la poésie de Gao Xingjian en français

Traduction, interprétation, création

Noël Dutrait

91

Projets éditoriaux et formation du répertoire

La littérature chinoise contemporaine dans le marché italien
à travers quatre études de cas

Paolo Magagnin

99

De Goldoni à Pirandello

La réception du théâtre italien en Chine

Barbara Leonesi

113

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques

édité par Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang

Préface

Nicoletta Pesaro

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Le concept et la pratique de la littérature chinoise, en dépassant les frontières conventionnelles, sont désormais rentrés dans de plusieurs domaines : la récente internationalisation du pays et ses relations avec les autres zones sinophones, les interactions linguistiques, culturelles et migratoires actuelles, ainsi que la culture de la globalisation, compliquent le panorama littéraire, en générant des dynamiques translinguistiques, traductionnelles et identitaires articulées et souvent superposées. Parmi les contributions récentes à ce sujet, Tsu et Wang (2010), Shih (2011) et Zhang (2014) ont révélé l'exigence d'adopter de nouvelles configurations en ce qui concerne l'étude de ce qu'on appelle « sinosphère littéraire » (Pesaro 2015). La transformation du panorama de la recherche nous oblige également à élaborer de nouvelles considérations dans le cadre de l'ancienne discipline de la littérature comparée, qui, surtout dans le domaine sinologique, doit faire face aux défis de la polyphonie diasporique, de la contamination linguistique, des relations asymétriques entre les systèmes culturels et du positionnement au sein du débat sur la « world literature » (Zhang 2015).

Récemment on a senti le besoin toujours plus fort de croiser les expertises et de trouver un sens et des projets communs dans la recherche littéraire sur la Chine moderne. Dans ce domaine les échanges et la coopération entre les spécialistes chinois et occidentaux se sont très développés et ont porté à une meilleure intégration de compétences et points de vue, en dépassant les limites de visions parfois idéologiques ou bien euro-centriques de certains positions, et en faisant dialoguer traditions et approches de recherche différentes. On peut citer beaucoup de collaborations – comme anthologies d'essais et publications conjointes – entre les spécialistes provenant autant de la Chine que des Etats Unis et de l'Europe.¹ En même temps, il faut souligner l'existence d'axes de recherche et de méthodologies variées qui multiplient les perspectives académiques et enrichissent la compréhension de phénomènes sociaux, culturels et littéraires.

1 Cf. Tao et. al (2009) ; Zhang, Yingjin (2015).

C'est dans ce cadre de dialogue sur tous les fronts et de participation internationale qui se place l'idée d'une recherche intereuropéenne qui soit ouverte à toutes collaborations et à confronter ses expériences dans la sinologie. Sans vouloir nier la nécessité de sortir de l'eurocentrisme, on croit quand même qu'il est opportun de sauvegarder d'une quelque façon un *modus operandi* et une sensibilité dans la recherche et l'analyse littéraire qu'on pourrait définir humaniste, comparatiste et très textuelle. C'est justement ça l'un des éléments les plus représentatifs qui a contribué à former cette expérience conjointe dans l'étude de la littérature chinoise moderne et contemporaine d'un groupe de chercheurs français et italiens qui partagent aussi une vision centrale et dynamique de la traduction autant comme outil que comme objet de leur recherche.

Les universités partenaires qui ont participé à cette relation fructueuse sont l'Université Ca' Foscari de Venise (UCF), l'Université d'Aix-Marseille (UAM), l'Université la Sorbonne Nouvelle, Paris 3 (UP3), l'Université Paris 7 Diderot (UP7) et l'Université des Etudes de Turin (UST). À partir de 2006 elles ont organisé les colloques et séminaires suivants, aux-quels ont participé les auteurs de cet ouvrage.

Le 15 et 16 décembre 2006, le colloque international *Traduire l'amour, la passion, le sexe dans les littératures d'Asie* a eu lieu à Aix-en-Provence ; le 26 octobre 2007, toujours à Aix-en-Provence, a été organisée une *Journée sur la traduction des langues et des littératures asiatiques* et puis, le 18 mars 2008, pour l'inauguration de l'Espace de Recherche et de Documentation Gao Xingjian, une table ronde avec le titre *La traduction et la réception de l'œuvre de Gao Xingjian*. Le 17 mai de la même année à Hong Kong, quelques membres de ce groupe ont participé au colloque international *Gao Xingjian, a Writer For His Culture, a Writer Against His Culture* à la Chinese University of Hong Kong.

Le 15 mai 2009 l'Université Ca' Foscari de Venise a organisé le colloque international *The Ways of Translation. Constraints and Liberties of Translating Chinese* ; l'8 et 9 novembre de la même année à Aix il y a eu le colloque international *Littératures d'Asie. Traduction et réception*. Le 23 février 2010 Noël Dutrait et Yinde Zhang ont respectivement tenu à Venise les deux conférences suivantes : *Gao Xingjian, homme seul ou artiste universel ?* et *Sociabilités et création littéraires à Shanghai dans les années 1930*. Dans la même année le 26 et 27 novembre à l'Université d'Aix-Marseille a été organisé le colloque *Traduire l'humour des langues et des littératures asiatiques*.

En 2013 le premier de deux colloques autour de l'écrivain chinois Mo Yan a été organisé à Paris le 18 et 19 octobre : *Mo Yan. Au croisement du local et de l'universel*. Le second colloque a eu lieu à Aix l'année suivante le 18 et 19 septembre, avec le titre *Mo Yan et son œuvre, traduction, réception et interprétations*.

Le groupe de recherche s'est réuni le 27 février 2015 à Paris pour le colloque international *Pratiques et discours modernes chinois des genres*

littéraires. Définitions, réinventions, glissements organisé par l'Université Paris Diderot-Paris 7. Après, le 4 et 5 juin le colloque *L'enseignement des littératures étrangères et la traduction – pourquoi et comment enseigner les littératures asiatiques* a eu lieu à Paris, organisé par l'Inalco et l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

Dans l'année 2016 Paolo Magagnin et Nicoletta Pesaro ont participé au séminaire *Des copies originales. Les traductions sans texte premier*, en offrant leurs respectives conférences le 26 janvier : « Défamiliарiser le familier, accueillir l'étranger. Regards sur l'expérience de traduction de *Hong bai hei* », et, le 26 février : « L'écrivain en 'quatrième personne'. Traduction, identité et perspective chez Ma Jian ». Dans la même année le 25 et 26 novembre le séminaire italo-français *La littérature chinoise globalisée. Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques*, dont ce livre est le résultat final, a eu lieu à Venise.

La collaboration continue sans interruption vu que cette année à Paris, l'Université Paris Diderot-Paris 7 avec le Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie orientale (CRCAO), l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et le Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC), Lille 3 SHS et le Centre d'Analyses littéraires et d'histoire de la langue (ALITHILA) viennent d'organiser le colloque international *Le corps dans les littératures d'Asie aux XXe et XXIe siècles. Discours, représentation et intermédialité*.

Les chercheurs qui ont promu ces activités de recherche ont déjà publié ensemble dans plusieurs ouvrages collectifs, comme la revue électronique *Impressions d'Extrême Orient* (Pesaro 2011 ; Dutrait 2013), le recueil d'essais sur la traduction du chinois édité par Nicoletta Pesaro *The Ways of Translation. Constraints and Liberties of Translating Chinese* (2013) et *Mo Yan. Au croisement du local et de l'universel* (2016) édité par Yinde Zhang, Shuang Xu et Noël Dutrait.

La recherche conjointe et l'échange d'idées a été enrichi aussi par l'organisation de deux thèses en cotutelle : celle de Paolo Magagnin, *L'œuvre narrative de Yu Dafu en italien et en français. Spécificités, problèmes et stratégies de traduction* (2014) – directeurs de recherche Nicoletta Pesaro (UCF) et Noël Dutrait (UP) ; et celle de Martina Codeluppi, *Writing Memory : Global Chinese Literature in Polyglossia* (2014-2018) – directeurs de recherche Nicoletta Pesaro (UCF) et Yinde Zhang (UP3).

Cet ouvrage se propose donc de continuer à comparer et croiser les idées et les recherches de ces spécialistes français et italiens, en suggérant de nouvelles réflexions et propositions méthodologiques, afin de mettre à jour et valoriser le rôle et la contribution des études littéraires sinologiques dans une perspective européenne.

Je voudrais enfin remercier l'Université Franco-Italienne (UFI) qui a décidé de soutenir la publication de cet ouvrage par l'attribution du Label scientifique de l'UFI/UIF 2017 accompagné d'un financement.

Bibliographie

- Codeluppi, Martina (2016). « Inner and Outer Resistance to China. The Pursuit of Freedom in A Free Life and The Dark Road » [online]. *TRANS*, 20. URL <http://trans.revues.org/1244> (2017-11-30).
- Dutrait, Noël (éd.) (2013). « La traduction des langues asiatiques dans tous ses états » [online]. *Impressions d'Extrême-Orient*, 3. URL <http://ideo.revues.org/237> (2017-11-30).
- Gu, Ming Dong (ed.) (forthcoming). *The Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*. New York ; London : Routledge.
- Magagnin, Paolo (2011). « La traduction et la lettre, ou le ryokan du lointain : vers une pratique de la différence dans la traduction des langues orientales » [online]. *Impressions d'Extrême-Orient*, 2. URL <http://ideo.revues.org/228> (2017-11-30).
- Magagnin, Paolo (2013). « Stratégies humoristiques et stratégies de traduction dans 'Shenme shi laji, shenme shi ai' de Zhu Wen » [online]. *Impressions d'Extrême-Orient*, 3. URL <https://ideo.revues.org/273> (2017-11-30).
- Magagnin, Paolo (2014). *L'œuvre narrative de Yu Dafu en italien et en français. Spécificités, problèmes et stratégies de traduction*. Lille : ANRT.
- Pesaro, Nicoletta (2011). « Feishiyi de ci 非诗意的词, la parole peu poétique. Réflexions sur la traduction de Mu Dan (1918-1977) » [online]. *Impressions d'Extrême-Orient*, 2. URL <http://ideo.revues.org/206> (2017-11-30).
- Pesaro, Nicoletta (ed.) (2013). *The Ways of Translation. Constraints and Liberties of Translating Chinese*. Venezia : Cafoscarina.
- Pesaro, Nicoletta (2015). s.v. « Cinese, letteratura ». *Enciclopedia italiana Treccani*, IX Appendice, 9, 270-1. Roma ; Torino.
- Shih, Shu-mei (2011). « The Concept of the Sinophone » *PMLA*, 126(3), 709-18.
- Tsu, Jing ; Wang David Der-wei (eds.) (2010). *Global Chinese Literature. Critical Essays*. Leiden : Brill.
- Tao, Dongfeng et al. (eds.) (2009). *Chinese Revolution and Chinese Literature*. Newcastle : Cambridge Scholars Pub.
- Zhang, Longxi (2015). *From Comparison to World Literature*. New York : SUNY Press.
- Zhang, Yinde (2014). « La littérature chinoise transnationale et la sinopolyphonie » *Dyogène*, 2, 222-34.
- Zhang, Yinde et al. (éds.) (2016). *Mo Yan. Au croisement du local et de l'universel*. Paris : Seuil.
- Zhang, Yingjin (ed.) (2015). *A Companion to Modern Chinese Literature*. West Sussex : Wiley Blackwell.

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques

édité par Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang

Introduction

Yinde Zhang

(Université Sorbonne, Paris 3, France)

A un moment où la Chine est en cours de prendre le leadership du monde en se faisant le chantre de la globalisation, le volume qui s'ouvre semble prendre une tournure particulière. Non dans une résonance servile mais par une spécularité énantiomorphe. La donne change : les nouvelles technologies informationnelles et communicationnelles, les nouveaux marchés ainsi que les nouveaux modes de mobilité qui définissent la globalisation prêtent à un renversement de situation à la faveur de l'ascension de la Chine, superpuissance désormais assumée. Le champ littéraire est ainsi appelé à se redéfinir. Le discours, hier encore accusateur et revendicatif, incriminant l'asymétrie et intercédant pour une intégration légitime et méritée de la littérature chinoise dans la littérature mondiale, invite à une adhésion plus distanciée, tant le marché international se reconfigure sous le double impact du capital et d'une politique d'expansion culturelle volontariste. Une nouvelle perspective critique s'impose.


La littérature chinoise, telle qu'elle est perçue et abordée ici, se présente comme un espace créatif et un lieu d'échanges, rétifs à toute prétention géopolitique et à la logique du *softpower*. La déterritorialisation qui embrasse un mouvement inexorable ne saurait se conclure à la reterritorialisation ni à une extension topographique. C'est plutôt un processus de trans-territorialisation qui est engagé, profilant un non-lieu littéraire, écarté de nouvelles fixations géographiques. La *global Chinese literature*, transnationale, trans-frontalière, trans-territoriale, se formule alors moins par son ambition de totalisation que par son caractère de dissémination. Le concept de diaspora, que Shu-mei Shih récuse à cause de sa connotation ancillaire par rapport au continent, s'avère au contraire d'une ressource sémantique salutaire, propre à revigorer la diversité, la pluralité et la porosité. La littérature chinoise globale, à cet égard, suggère avant tout une typologie fluctuante, ou une transtopie, mue par la variabilité linguistique, culturelle et politique.

Cette littérature mouvante, dont la circulation se trouve au centre des préoccupations communes, n'efface pas les frontières, comme laissent entendre les débats opposant Damrosch et Spivak. Néanmoins, elles renvoient moins à *orders* qu'à *borders*, propices au passage, au

Translating Wor(l)ds 1

DOI 10.14277/6969-203-4/TW-1-0b | Submitted: 2017-10-30

ISBN [ebook] 978-88-6969-203-1 | ISBN [print] 978-88-6969-209-3

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

franchissement et à l'échange. La langue chinoise se départit de son statut de langue maternelle, se désessentialise et se déprédicalise. Elle se rapproche ainsi du « monolinguisme de l'autre », dont parle Jacques Derrida, par delà le contexte colonial, puisque dans un contact amplifié et permanent avec l'étranger, elle réitère la réversibilité du propre et de l'autre. La traduction, attachée à la césure exotisation/appropriation, actualise cette hospitalité langagière, chère à Paul Ricoeur, pour qui une langue est destinée à recevoir et à donner. La traduction, sensible à la dimension « hétérolingue » de la littérature chinoise, convoque la démarche juste, qui consiste à lui rendre justice, en restituant avec justesse, sans compromis ni fausse note, son originalité aussi bien que sa perméabilité. La négociation, sans plus répondre aux sirènes d'un stratagème complaisant, sera commandée par la nécessité d'allier l'esprit d'ouverture à la vigilance dans un polysystème en recomposition, fortement conditionné par la tension accrue entre promotion et réception. L'éthique de la traduction, hostile à l'universalité fallacieuse et au relativisme absolu, est sans doute à ce prix pour empêcher qu'une tentative de renversement ne vire en un jeu de basculement, au risque d'engendrer une asymétrie ou une hiérarchie substitutive. Ni statut quo ni alternative, mais changement, qui verra la littérature chinoise aussi intégrée qu'intégratrice en termes de mondialité.

Les contributions qui composent ce volume semblent converger vers ces problématiques, déclinées en divers aspects traductologiques, herméneutiques, sociologiques, que l'on approche en tenant compte des enjeux théoriques et pratiques.

Les deux premiers articles préparent un balisage théorique en rappelant les termes du débat qui fertilise le champ de recherche concerné. Martina Codeluppi se focalise sur quelques concepts clés en tentant d'articuler une littérature chinoise de plus en plus globalisée avec l'idée de la littérature mondiale. En rappelant les débats qui ont lieu dans le milieu sinologique, animés par, entre autres, Shih Shu-mei et David Wang, et les propositions sur la littérature mondiale avancées par David Damroch, Franco Moretti, Pascale Casanova, l'auteure estime nécessaire de prendre en considération la dimension transnationale et polyglossique de la littérature 'chinoise', qui transcende désormais les frontières géographiques et linguistiques. Nicoletta Pesaro examine la même problématique de la littérature mondiale, mais en spécifiant le rôle qu'y joue la traduction. Quelques théoriciens chinois comme Wang Ning et Xie Tianzhen lui permettent de discuter du pragmatisme anxieux en matière d'exportation de la littérature chinoise : elle souligne l'importance d'être vigilant pour éviter le jeu de l'anglais uniformisant, car une littérature mondiale digne de son nom, dans l'optique de Pascale Casanova, Didier Coste ou Zhang Longxi, doit être soucieuse, tout en luttant contre l'asymétrie, de préserver la diversité et la pluralité de chaque littérature locale dans sa production comme dans sa traduction.

Dans la section suivante les auteurs placent leurs réflexions sous le signe des rapports entre littérature et transculturation. La contribution de Victor Vuilleumier portant sur une traduction réalisée par Guo Moruo du poème « chinois » de Goethe, « Le crépuscule descend du ciel », est un cas d'étude exemplaire qui dément formellement le nihilisme dont certains critiques accusent le mouvement du 4 mai à l'égard du patrimoine culturel. La version de Guo Moruo confirme la possibilité de revaloriser l'esthétique chinoise par le détour de l'étranger, non sans en faire un terrain d'expérimentation formelle fécond. Cette modernité hybride, intégrant le mondial en son sein, préfigure la circularité transculturelle banalisée d'aujourd'hui, que montre Yinde Zhang. Son analyse, néanmoins, est polarisée sur la dimension critique du phénomène, exemplifiée par Liu Cixin et Han Song, figures emblématiques de la science-fiction, genre en plein essor en Chine : les récits alternatifs, qui explorent les possibles des histoires non advenues et la signifiante de leur bifurcation, dévoilent une contre-fiction politique, encline à déconstruire le *storytelling* du rêve chinois et le mythe fondateur d'une puissance prospère et irénique. Quant à Shuang Xu, elle s'attaque à l'épineuse question générique, en s'appuyant sur les littératures de l'imaginaire, florissantes sur Internet en Chine. Inspirés par la *fantasy* occidentale, les *qihuan*, *xuanhuan*, *xianxia*, qui la mêlent aux éléments surnaturels indigènes tels que récits fantastiques, histoires d'arts martiaux, ou légendes d'immortels, défient la traduction et la nomenclature établie. Ils montrent par là le paradoxe inhérent à la transculturation où se disputent la porosité et les zones de résistance.

Avec la dernière section, c'est la dyade traduction/réception que le volume entend exploiter. Noël Dutrait évoque l'interaction entre auteur et traducteur, à travers l'exemple de Gao Xingjian, prix Nobel de littérature 2000. Contrairement au schéma d'une opération translinguistique vectorisée, c'est un processus prolongé et réticulaire que Noël Dutrait révèle : création bilingue, traduction, auto-traduction, traduction-relais, rétro-traduction, etc. Paolo Magagnin scrute le mécanisme de médiation qui détermine les choix éditoriaux en Italie pour la traduction des auteurs chinois contemporains. Cao Wenxuan, Xiao Bai, Chen He, A Yi, lui font constater un répertoire relativement confiné, attribuable à l'attitude précautionneuse des éditeurs, au goût conservateur du public et au volontarisme chinois. Il appelle de ses vœux la création d'une synergie réunissant traducteurs, spécialistes et éditeurs pour que l'accueil italoophone soit mieux à la hauteur d'une littérature dynamique et multiple. Barbara Leonesi opère un renversement de perspective en menant son investigation sur la traduction et la réception en Chine des pièces de théâtre de Goldoni et de Pirandello. Le polysystème en vigueur convoque tour à tour la traduction-relai, la stimulation institutionnelle, l'investissement particulier chez les traducteurs et les metteurs en scène, dans une interaction permanente entre critique et édition, lecture et spectacle, élitisme et divertissement. Mais la contribu-

tion pointe aussi le dilemme insoluble concernant les « grands classiques », dont la canonisation rime paradoxalement avec la marginalisation : les deux maîtres qu'affectionnent les spécialistes semblent toujours « à la recherche d'un public » en Chine. In fine, la perméabilité de *words* et de *worlds* est avant tout fonction de la rencontre d'une création verbale et d'une audience réceptive multilingue et multiculturelle.

Questionnements théoriques

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques

édité par Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang

Littérature chinoise globale et littérature mondiale

Interactions théoriques au-delà
des frontières territoriales

Martina Codeluppi

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia ;

Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, France)

Abstract The globalisation of contemporary Chinese literature has triggered a number of debates aiming to underline the connections between global Chinese literature and world literature. This article envisages a discussion on the possibility of applying the theories originally conceived for the analysis of world literature to approach global Chinese literature. Starting from the models elaborated by Damrosch, Moretti, Casanova, etc., the analysis will address their compatibility with a new conception of a deterritorialized Chinese literature, and their influence on the definitions of its critical apparatus. Firstly, their role in the pursuit of a dialogue between the local and global dimensions will be highlighted. Secondly, their application aimed to overcome the traditional *monoglossia* traditionally implicit in the discourse on Chinese literature will be discussed. Finally, these theories will be used to define the multiplicity of the literary spaces composing Chinese literature, conceived as a translinguistic and transnational entity.

Sommaire 1 Littérature chinoise et globalité. – 2 La poursuite d'un dialogue entre les dimensions locale et globale. – 3 Un modèle elliptique pour la création littéraire à l'échelle globale. – 4 Surmonter la monoglossie dans la théorie et dans la pratique. – 5 Espaces littéraires multiples. – 6 Conclusions.

Keywords Global Chinese literature. World literature. Sinophone. World literary space. Polyglossic literatures.

1 Littérature chinoise et globalité


Les dernières études consacrées à l'encadrement du concept de littérature chinoise dans le contexte international (Rao Pengzi 2011 ; Tsu, Wang 2010a ; Shih, Tsai, Bernards 2013) ont mis l'accent sur la dimension mondiale vers laquelle elle se dirige, non seulement en termes de diffusion et réception, mais aussi en ce qui concerne sa création.

Ce cas de figure relativement récent présente des défis et des problèmes par rapport à la délimitation de sa méthodologie, mais il offre également

Translating Wor(l)ds 1

DOI 10.14277/6969-203-4/TW-1-1 | Submitted: 2017-10-30 | Accepted: 2017-11-12

ISBN [ebook] 978-88-6969-203-1 | ISBN [print] 978-88-6969-209-3

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

la possibilité de dépasser les frontières théoriques traditionnelles vers une nouvelle conception capable de saisir la 'globalité' intrinsèque de la littérature chinoise contemporaine. De fait, les flux migratoires et le phénomène de la globalisation ont généré plusieurs articulations de la littérature chinoise, qui se différencient de la littérature de la Chine continentale par variations linguistiques ainsi que par distance géographique.

En Chine continentale, on peut identifier les concepts de 'littérature mondiale en chinois' (*shijie huawen wenxue* 世界華文文學) et celui de 'littérature mondiale par les chinois' (*shijie huaren wenxue* 世界華人文學) comme les idées les plus proches d'une vision globale de la littérature chinoise. Même si les définitions de ces catégories sont encore susceptibles d'interprétations différentes, la définition couramment acceptée de littérature mondiale en chinois désigne toutes les œuvres écrites en chinois à l'échelle mondiale, alors que la littérature mondiale par les chinois en général aborde la littérature par les écrivains chinois du point de vue ethnique et anthropologique, en privilégiant la perspective culturelle au-delà des distinctions de langue (Zhang Jiong 1994, 157-8).

Pendant que les experts chinois développaient leurs stratégies d'analyse, fondées sur l'importance du continent en tant que centre de la littérature chinoise, la sinologie occidentale commença à élaborer sa réponse. À cet égard, l'un des concepts les plus influents est celui de 'Sinophonie'. Du point de vue étymologique, l'adjectif 'sinophone' désigne un individu qui parle chinois, en comprenant la langue standard et toutes ses variations. Pourtant, la revitalisation du terme opérée par Shih Shu-mei a déclenché un débat international qui a bien dépassé sa fonction dénotative (Shih 2011, 711). En servant quasiment de déclaration politique contre l'hégémonie de la Chine continentale, la Sinophonie défend l'indépendance des expressions diasporiques de la 'sinité', en mettant en discussion le concept même de 'diaspora'. Les implications de cette idée dans le domaine littéraire portent à une définition de littérature sinophone qui comprendrait toute la littérature générée au dehors de frontières de la Chine continentale, en utilisant le chinois - ou d'autres langues sinitiques - comme moyen d'expression (Shih 2004, 29). Cependant, l'approche de Shih Shu-mei n'est pas la plus adéquate pour analyser la littérature chinoise d'une perspective globale, car elle présente des limitations considérables. Premièrement, elle ne reconnaît pas l'interdépendance entre la Chine continentale et les communautés sinitiques mineures, ce qui est la manifestation la plus évidente de la globalisation de la littérature contemporaine. Autrement dit, elle substitue la centralité de la Chine avec la centralité de 'tout ce qui n'est pas Chine', en déclarant l'autonomie des articulations sinophones à travers le refus de toute connexion avec le continent. Deuxièmement, malgré l'affirmation de sa nature polyphonique et polyscriptique (Shih 2011, 715-6), la Sinophonie ne peut pas - par définition - inclure d'autres codes linguistiques comme variations à son schéma. Par conséquent,

le modèle de Shih Shu-mei n'atteint pas complètement une dimension translinguistique, car il rejette toute expression de sinité transmise par le biais des langues étrangères.

Après l'apparition de ce concept, Jing Tsu et David Wang ont adressé le problème des nombreuses 'tensions' qui l'ont accompagné. Dans leur travail *Global Chinese Literature* (Tsu, Wang 2010a), ils reconnaissent l'hétérogénéité de la littérature chinoise du point de vue de la théorie et de la pratique, en montrant les limitations du cadre postcolonial ainsi que celles d'une idée de littérature moderne fondée sur le concept de nation (Tsu, Wang 2010b, 1). La diaspora et les générations qui l'ont succédée ont brouillé les frontières de la littérature par rapport à ses délimitations géographiques et à ses distinctions linguistiques (3-5). Par conséquent, selon Tsu et Wang, il est nécessaire d'encourager une « réorientation » des études littéraires comme pratique à plusieurs échelles, qui doit se réaliser à la fois aux niveaux « mondial, national et local » (13).¹

Tsu et Wang ont mis l'accent sur la nécessité d'harmoniser les différentes nuances théoriques qui ont été conçues dans le domaine de la littérature chinoise globale, tout en laissant sa définition ouverte à de nouvelles interprétations. Nous proposons de considérer la littérature chinoise globale comme l'ensemble des œuvres littéraires écrites à l'intérieur ainsi qu'à l'extérieur des frontières de la Chine continentale, en chinois ou dans d'autres langues, qui constituent une représentation de 'sinité'. Il s'agit d'une définition très large, qui n'est pas à utiliser comme catégorie. Son but est celui de réunir toutes les articulations de la littérature chinoise dans une perspective globale, en permettant une analyse comparée qui se sert des différentes variations méthodologiques selon l'objectif de chaque étude. En envisageant une approche transnationale de l'analyse littéraire, les théories élaborées dans le cadre de la littérature mondiale peuvent fournir un excellent point de départ. En effet, la littérature mondiale et la littérature chinoise globale partagent certaines caractéristiques, à savoir la capacité de surmonter les frontières linguistiques et nationales et d'envisager une œuvre littéraire comme une synthèse de deux dimensions, locale et globale. Donc, ces théories peuvent se révéler très efficaces pour guider la critique de la littérature chinoise contemporaine vers une perspective mondiale. Dans cette contribution, nous proposons d'explorer les interactions au niveau théorique entre ces deux entités, en exploitant la porosité de leurs frontières pour enrichir la méthodologie de la littérature chinoise globale. En partant des origines goethiennes du concept de littérature mondiale, nous présenterons les modèles élaborés par Damrosch, Moretti et Casanova, en montrant les possibilités pour une réadaptation finalisée à leur application dans le contexte chinois.

1 Sauf indiqué autrement, toutes les traductions françaises sont de l'Auteur.

2 La poursuite d'un dialogue entre les dimensions locale et globale

Le concept de *Weltliteratur* a été élaboré par Goethe en 1827, dans le contexte d'un continent européen déchiré à cause des guerres Napoléoniennes, inspiré par le désir d'une nouvelle harmonie parmi les nations européennes (Pizer 2006, 21) :

Le mot de *Littérature nationale* ne signifie pas grand'chose aujourd'hui ; nous allons vers une époque de *Littérature universelle* [*Weltliteratur*], et chacun doit s'employer à hâter l'avènement de cette époque. Mais tout en appréciant ce qui nous vient de l'étranger, nous ne devons pas nous mettre à sa remorque ni le prendre pour modèle. Ne croyons pas que ce qu'il nous faut soit chinois, ou serbe, soit Calderon ou les *Nibelungen* ; mais, quand nous avons besoin d'un modèle, nous devons toujours recourir aux anciens Grecs, dans les œuvres de qui l'homme est représenté en ce qu'il a de plus beau. Tout le reste, nous devons le considérer seulement du point de vue historique et, dans la mesure du possible, nous approprier ce qu'il y a là de bon. (Eckermann 1941, 158)

De façon analogue, la globalisation d'aujourd'hui réclame des nouvelles réflexions sur la littérature à partir d'un point de vue international. L'intuition de Goethe est considérée le prélude d'une perspective transnationale sur la littérature,² applicable non seulement à la littérature mondiale, mais aussi à celles que nous pouvons appeler 'littératures nationales globales'. En effet, la littérature mondiale n'est pas la seule alternative à une conception de littérature nationale qui a désormais perdu son sens. Il est également possible de saisir la globalité de la littérature à travers une nouvelle approche d'analyse de la littérature nationale, capable de mettre en valeur les interrelations au niveau transnational qui différencient et au même temps enrichissent son panorama.

Malgré la prévoyance de son intuition, le milieu culturel de Goethe a clairement influencé sa perception de littératures étrangères, tant qu'il considérait les Grecs anciens comme le seul modèle imaginable. Cependant, Pizer souligne que, même si pour Goethe « littérature universelle [*Weltliteratur*] » signifiait en fait littérature européenne, cela n'implique pas son soutien en faveur d'une perspective eurocentrique, mais il s'agit

2 Pour une analyse détaillée des interprétations du paradigme de Goethe et de son importance dans le domaine des « études littéraires transnationales » voir l'article par Pizer (2000) « Goethe's 'World Literature'. Paradigm and Contemporary Cultural Globalization ».

plutôt d'une conséquence naturelle du dialogue limité entre l'Europe et le reste du monde existant à l'époque (Pizer 2006, 27). Aujourd'hui, l'augmentation des échanges a amené la littérature mondiale à prendre en considération les littératures dans des langues mineures, même en dépendant de la traduction en anglais pour leur exploration. Afin de surmonter la contradiction intrinsèque entre une théorie transnationale et une pratique monolingvistique, l'une des solutions possibles est de changer l'objet de l'analyse, en substituant la littérature mondiale avec les littératures nationales globales, car la restriction du domaine permettrait d'explorer la variété linguistique qu'elles cachent. En effet, d'après Pizer :

literature is becoming *immanently* global, that is, individual works are increasingly informed and constituted by social, political, and even linguistic trends that are not limited to a single nation or region. (Pizer 2000, 213)

En d'autres mots, le caractère transnational que la littérature a développé est désormais manifeste non seulement par rapport à sa circulation, mais aussi en ce qui concerne sa production. Atteindre une conception globale de la littérature chinoise signifierait donc transposer les réflexions de Goethe du contexte européen qui les a générées au chinois. Le 'modèle' de la littérature chinoise du continent serait mis de côté pour permettre l'exploration de toutes les expressions de la littérature chinoise globale, en harmonisant les différences linguistiques ainsi que celles géographiques.

Cet ambitieux projet est fondé sur l'échange mutuel entre le particulier et l'universel, exactement comme le concept de littérature mondiale. En fait, Pizer souligne que, malgré le paradigme de la *Weltliteratur* implique forcément une dialectique entre particularité et universalité, grâce à l'amplitude du concept élaboré par Goethe, local et global ne constituent plus une dichotomie (Pizer 2006, 116-7). Par conséquent, en fluctuant entre une sinité universelle et ses articulations particulières, la littérature chinoise globale projette l'intuition de Goethe sur le contexte chinois, en révélant « le caractère de plus en plus inévitable du dialogue national-international » (91). La poursuite d'un équilibre entre local et global ne vise pas à l'unification utopique de toutes les littératures, laquelle, dans une certaine mesure, déracinerait chaque littérature de sa terre nationale. En revanche, le but de la littérature chinoise globale est de permettre la coexistence de ces deux réalités, en empêchant que les distances spatiales et les différences linguistiques obscurcissent les traits communs partagés par ses articulations.

3 Un modèle elliptique pour la création littéraire à l'échelle globale

David Damrosch, dans son œuvre *What is World Literature* (2003), donne une idée plutôt complète de littérature mondiale :

I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language. (4)

Telle description comprend un grand nombre d'ouvrages et, en fait, selon Damrosch, cela n'est pas à utiliser comme définition qualitative, mais comme méthode :

My claim is that world literature is not an infinite, ungraspable canon of works, but rather a mode of circulation and of reading, a mode that is as applicable to individual works as to bodies of material, available for reading established classics and new discoveries alike. (5)

Cette interprétation est fondée sur la présupposition qu'une œuvre « se manifeste de façon différente à l'étranger que à la maison » (6), en marquant la variabilité comme une caractéristique cruciale de l'idée de littérature mondiale. De façon analogue, la littérature chinoise globale est aussi une conception extrêmement large de la littérature chinoise et, comme la littérature mondiale selon Damrosch, comprendrait un nombre irréaliste d'ouvrages, en empêchant toute fonction analytique. C'est pour cette raison qu'elle est également plus efficace comme méthode plutôt que comme catégorie, en suggérant une approche herméneutique capable d'entrelacer les manifestations particulières d'une dimension littéraire globalisée.

L'interprétation de Damrosch fonctionne au niveau de la réception et de la circulation, et la réappliquer à la littérature chinoise aurait pour résultat une définition comprenant tous les ouvrages littéraires chinois dont le lectorat s'étend jusqu'au-delà des frontières de la Chine continentale. Si n'étaient à considérer que les ouvrages écrits en langue chinoise, ce concept serait semblable à celui de *shijie huawen wenxue*. En revanche, en devant dépasser le critère de la langue, ce serait la définition d'ouvrage littéraire chinois lui-même qui poserait problème. Pour dépasser cet obstacle, nous devons transférer le concept de Damrosch du niveau de la réception à celui de la création, en nous concentrant sur les ouvrages générés à l'intérieur des frontières imaginaires de la sinité. De la perspective de Damrosch on peut retenir l'idée que la littérature mondiale est créée comme entité locale qui devient globale dans un

deuxième moment. De même, la littérature chinoise comprend plusieurs manifestations, qui prennent des formes différentes selon le contexte local où elles sont générées, et qui ensuite peuvent être réunies sous l'étiquette de 'littérature chinoise globale'. Dans cette construction, la langue d'une œuvre n'est qu'une parmi toutes les variables possibles, donc elle ne détermine pas l'inclusion ou l'exclusion de cet ensemble.

Damrosch continue son argumentation en proposant un schéma hermétique construit sur un modèle elliptique à deux feux. L'un représente le lecteur dans son temps courant, tandis que l'autre représente la littérature d'autres ères. L'expérience de lecture résulte de la combinaison des forces produites par ces deux feux, dont l'un est en pérenne évolution selon la variable du temps (113). En permettant quelques modifications, ce modèle peut être transposé sur le processus de création de la littérature chinoise. De façon analogue, nous pouvons imaginer la création de la littérature chinoise globale comme le résultat de deux forces : l'une produite par l'état actuel de l'auteur, et l'autre par son origine ethnique et culturelle. L'œuvre littéraire est générée par la combinaison de ces deux forces, dont les origines peuvent être séparées, en délinéant une ellipse, ou bien peuvent coïncider, en traçant un cercle. Le premier cas représenterait les auteurs qui occupent plusieurs contextes littéraires, comme les écrivains migrants, tandis que le deuxième décrirait les auteurs qui vivent et écrivent en Chine continentale. En substituant la variable du temps avec la combinaison de temps-espace, ce schéma mettrait en évidence l'importance des positions spatiotemporelles occupées par l'écrivain dans les deux moments. Telle approche nous permettrait par exemple de montrer l'influence de l'expérience de migration sur la narration de la mémoire. Les deux ouvrages *Zha gen* 扎根 (Prendre racine) (2003) par Han Dong 韓東 et *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* (2000) par Dai Sijie 戴思傑 constituent deux exemples d'autofiction générée par deux expériences similaires qui ont eu lieux au temps de la Révolution Culturelle. Néanmoins, l'écart spatiotemporel joue un rôle fondamental qui se reflète, entre autres, sur la langue adoptée dans la narration, qui normalement empêcherait de considérer le deuxième ouvrage comme 'littérature chinoise' au sens étroit. Ce modèle ne concerne pas la réception de la littérature chinoise globale, ni aspire à la catégoriser à posteriori. En fonctionnant au niveau de la création, ce schéma descriptif permet d'introduire la 'globalité' dans la toute première phase du processus de production littéraire.

4 Surmonter la monoglossie dans la théorie et dans la pratique

Comme celles de Damrosch, les considérations de Moretti sur la littérature mondiale sont orientées vers un but méthodologique. En déclarant que « la littérature mondiale n'est pas un objet, c'est un *problème* » (Moretti 2004, 149), il insiste sur la nécessité d'une nouvelle méthode critique, capable de surmonter le problème d'un corpus excessivement ample et donc ingérable. Moretti propose l'implémentation du « distant reading » (Moretti 2005, 151), qui s'oppose au *close reading* : une méthode qui permettrait de transcender les textes primaires, en approchant la littérature en tant que système mondiale. La conceptualisation de Moretti atteint son apogée dans l'ouvrage *Graphs, Maps, Trees* (2005) dans lequel il encourage l'abstraction complète du langage littéraire, et un type d'analyse basé sur des données quantitatives et des modèles schématiques. Bien que cette technique puisse éviter l'obstacle des différences linguistiques, tel avis est discutable, car il est difficile d'imaginer l'étude de la littérature comme quelque chose de complètement séparée d'une analyse ponctuelle des ouvrages. Si l'exclusion des textes peut être une pratique convenable à certaines spécialistes en littérature mondiale, elle n'est pas une piste praticable quand le but est de révéler la nature poliglossique de la littérature chinoise globale. Néanmoins, l'intuition de Moretti supporte l'idée que la langue dans laquelle un texte est écrit n'est pas forcément une caractéristique fondamentale qui peut marquer les limites des catégories littéraires.

L'approche de la littérature mondiale a été fortement critiquée par les spécialistes en littérature comparée pour sa négligence vis-à-vis des caractéristiques linguistiques et des nuances des textes littéraires (Pizer 2006, 94). Malgré le fait que l'adoption de l'anglais comme langue véhiculaire de la littérature mondiale soit peut-être un compromis nécessaire, telle dimension monoglossique limite forcément la considération des spécificités de la langue. De façon analogue, la Sinophonie de Shih Shu-mei se limite à la langue chinoise, en prétendant la transnationalité mais sans inclure la variété linguistique dont la littérature chinoise est désormais composée. Par conséquent, aucune de ces stratégies peut fournir une perspective vraiment globale. C'est en prenant en considération la polyglossie qui caractérise la littérature au niveau transnational qu'il sera possible de conjuguer l'attention aux nuances textuelles avec la comparaison entre les différents milieux culturels où elle a été produite. Par exemple, une comparaison entre les ouvrages *The Crazy* (La démence du sage) (2002) par Ha Jin 哈金 et *Rou zhi tu* 肉之土 (Beijing coma) (2010) par Ma Jian 馬建, pourrait montrer la différente influence du contexte diasporique sur les deux auteurs et sur leurs narrations des événements de Tian'an men, alors que le choix linguistique, selon le modèle traditionnel, impliquerait l'adoption des catégories séparées. L'idée théorisée

par Moretti d'imaginer un modèle d'analyse complètement indépendant du texte est donc utile pour démontrer que les langues ne sont que des codes, dont la critique littéraire pourrait bien se décrocher en fonction d'une perspective plus large.

5 Espaces littéraires multiples

Dans son ouvrage *La République mondiale des Lettres*, Pascale Casanova présente le concept d'un espace littéraire internationalisé en affirmant que, pour saisir l'originalité d'une œuvre, il est nécessaire de la considérer comme partie d'une totalité, à savoir l'espace littéraire mondial, sans se limiter au « préjugé de l'insularité constitutive » du texte (Casanova 2008, 19). L'histoire de cet espace littéraire mondial – loin d'être le résultat d'un processus de globalisation pacifique – est caractérisée par nombreuses rivalités (31). La compétition entre les littératures nationales, qui combattent pour gagner l'accès à l'internationalité, met en évidence leurs particularités et, par conséquent, selon Casanova une approche internationalisée ne peut pas s'appuyer sur un modèle universel à appliquer de manière transversale. Nous pouvons faire un postulat analogue par rapport à celui que l'on peut appeler « espace littéraire chinois », à savoir un espace virtuel auquel les auteurs chinois et leurs œuvres appartiennent. Si tel espace était conçu comme international, il serait traversé par une infinité de forces contrastantes, représentées par la littérature nationale en chinois, celle des minorités linguistiques, la littérature des émigrés en chinois ou dans d'autres langues, la littérature des écrivains d'origine chinoise nés à l'étranger et cetera. Dans la littérature de chaque pays, Casanova identifie deux pôles, l'un national et l'autre international, qui génèrent des forces centripètes et centrifuges respectivement (183). Pourtant, telle dichotomie ne se reproduit pas dans le cas d'une littérature chinoise internationalisée. D'ailleurs, l'abolition de la contraposition entre littérature chinoise nationale et non-nationale est préalable à la perspective globale que nous souhaitons adopter, en reconnaissant l'existence de pôles multiples dont chacun représente une tuile de son varié mosaïque. Pour cette raison, l'espace littéraire chinois devrait être modelé sur l'idée de Casanova d'espace littéraire mondial, et non pas sur celle d'espace littéraire national. De plus, Casanova souligne les connections entre littérature, langue et politique en élaborant un schéma linguistique polycentrique, selon lequel chaque langage contrôle sa production littéraire et se bat avec les autres pour obtenir le monopole (175-6). Dans cette myriade de luttes, les écrivains choisissent la position à prendre (183). Néanmoins, cette conception est ancrée dans un terrain politique dont la littérature chinoise globale, en revanche, s'éloigne, en refusant d'inféoder les catégories littéraires aux déclarations de dissidence.

La théorisation de Casanova d'espace littéraire national, même si strictement liée à la langue, laisse néanmoins la porte ouverte pour une application transfrontalière. L'espace littéraire national ne correspond pas au territoire national ; c'est une entité complexe qui comprend plusieurs positions autonomes, comme par exemple les écrivains exilés, qui peuvent se situer très loin dans l'espace (296). L'idée d'un espace littéraire qui n'est pas irréductible aux frontières géographiques constitue le premier pas vers une conception globale de la littérature nationale. Pourtant, la postulation de Casanova implique une correspondance nécessaire entre langue nationale et espace littéraire national : un préjugé qu'il faut surmonter pour révéler la 'globalité' de la littérature chinoise. Une fluctuation entre les langues ne signifie pas forcément un « va-et-vient » (376) entre les espaces littéraires nationaux. D'écrivains qui appartiennent à différents milieux linguistiques peuvent être juxtaposés en tant qu'articulations du même espace littéraire, dans ce cas le chinois, grâce au rôle central joué par la Chine dans leurs vies et dans leurs œuvres.

D'après Casanova, chaque articulation composant la littérature chinoise globale serait située dans un contexte belligérant, où une multiplicité de forces contrastantes appartenant à un ou à plusieurs espaces littéraires exerce son influence. Par conséquent, une œuvre par un auteur de la Chine continentale se trouverait parmi des forces qui viendraient principalement de la Chine, tandis que les influences étrangères seraient limitées à leurs versions traduites et donc 'filtrées'. Au contraire, un ouvrage par un écrivain exilé se situerait dans un contexte animé par une grande quantité de forces étrangères, alors que les influences 'domestiques' seraient confinées à l'expérience et à la mémoire de l'auteur. Chaque cas est donc une fonction de plusieurs variables, dont la valeur dépend du contexte particulier. Il n'est donc pas possible de concevoir une loi universelle, et le domaine de la littérature chinoise est à définir selon le résultat de chacune de ces fonctions.

6 Conclusions

La nouvelle configuration de la littérature chinoise est désormais indéniable, et il est également manifeste que ses frontières ont maintenant surmonté la dimension nationale. Celle que l'on a nommée 'littérature chinoise globale' présente des particularités qui en désignent l'objet ainsi que l'extension. Premièrement, la présence d'un dialogue entre la dimension locale et la dimension globale, qui situe ses articulations dans un réseau d'échanges dont la portée s'étend au niveau mondial. Deuxièmement, l'indétermination géographique, qui rend possible l'inclusion des ouvrages littéraires en surmontant les frontières territoriales des pays. De plus, la possibilité d'englober plusieurs langages afin de représenter

la variété de ses expressions. Ce dernier point se configure comme un élargissement d'une pluralité linguistique déjà théorisée. En empruntant le concept bakhtinien, David Wang a mis l'accent sur l'hétéroglossie qui se cache dans la Sinophonie en termes de variétés régionales et idiolectes personnels (Wang 2006, 92). Ensuite, Yinde Zhang a souligné l'effet de la dislocation dérivant des expériences diasporiques, qui constitue la source d'une différenciation linguistique et culturelle ultérieure, en générant une « Sinopolyphonie » (Zhang 2014, 232). Dans le cas de la littérature chinoise globale, l'analyse est creusée jusqu'au-delà des frontières de la Sinophonie, en révélant son caractère polyglossique.

Une entité si complexe nécessite une méthodologie hybride pour son analyse et c'est à ce propos que les théories élaborées dans le cadre de la littérature mondiale fournissent des instruments utiles pour saisir sa dimension mondiale. Les interactions théoriques entre littérature chinoise globale et littérature mondiale se situent donc à trois niveaux, à savoir l'analyse culturelle des auteurs et les analyses textuelle et supratextuelle des ouvrages. La première peut être réalisée en s'appuyant à l'adaptation du modèle elliptique élaboré par Damrosch, qui nous permet de détecter les changements de la condition d'un auteur dans le temps et dans l'espace. La deuxième, grâce au dépassement du critère de la langue inspiré par l'idée de « *distant reading* » de Moretti, peut s'étendre au dehors des frontières de la Sinophonie en incluant une pluralité de langages. La dernière, en se fondant sur la conception d'espace littéraire chinois dérivée des intuitions de Casanova, permet de mettre en relation chaque ouvrage avec la pluralité des forces contrastantes qui caractérisent le contexte international où il se situe. Ces outils théoriques consentent d'intégrer la méthodologie de la littérature chinoise globale avec une approche adaptée à la portée mondiale de son analyse, dont les frontières ne sont que celles imaginaires de la sinité.

Bibliographie

- Casanova, Pascale (2008). *La République mondiale des Lettres*. Paris : Editions du Seuil.
- Dai Sijie (2000). *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*. Paris : Gallimard.
- Damrosch, David (2003). *What Is World Literature ?* (Qu'est-ce que c'est la littérature mondiale ?). Princeton ; Oxford : Princeton University Press.
- Eckermann, Johann Peter (1941). *Conversations de Goethe avec Eckermann*. Trad. par Jean Chuzeville. Paris : Gallimard
- Ha Jin (2002). *The Crazy* (La démence du sage). London : Vintage.
- Han Dong 韓東 (2003). *Zha gen* 扎根 (Prendre racine). Beijing : Renmin wenxue chubanshe.
- Ma Jian 馬建 (2010). *Rou zhi tu* 肉之土 (Beijing coma). Taipei : Yunchen wenhua.

- Moretti, Franco (2004). « Conjectures on World Literature » (Conjectures sur la littérature mondiale). Christopher Prendergast (ed.), *Debating World Literature*. London ; New York : Verso, 148-62.
- Moretti, Franco (2005). *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary Theory* (Graphiques, cartes, arbres. Modèles abstraits pour une théorie littéraire). London ; New York : Verso.
- Pizer, John (2000). « Goethe's 'World Literature'. Paradigm and Contemporary Cultural Globalization » (Le paradigme de la 'littérature mondiale' de Goethe et la globalisation culturelle contemporaine) [online]. *Comparative Literature*, 52(3), 213-17. URL https://www.jstor.org/stable/1771407?seq=9#page_scan_tab_contents (2017-12-01).
- Pizer, John (2006). *The Idea of World Literature. History and Pedagogical Practice* (L'idée de littérature mondiale. Histoire et pratique pédagogique). Baton Rouge : Louisiana State University Press.
- Rao Pengzi (2011). « The Overseas Chinese Language Literature in a Global Context » (La littérature d'outremer en chinois dans un contexte mondial) [online]. *Revue de littérature comparée*, 337, 106-2. URL <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-1-page-106.htm> (2017-12-01).
- Shih Shu-mei (2004). « Global Literature and the Technologies of Recognition » (Littérature globale et technologies de reconnaissance) [online]. *PMLA*, 119(1), 16-30. URL https://www.jstor.org/stable/1261482?seq=1#page_scan_tab_contents (2017-12-01).
- Shih Shu-mei (2011). « The Concept of the Sinophone » (Le concept de Sinophonie) [online]. *PMLA*, 126(3), 709-18. URL https://www.jstor.org/stable/41414144?seq=1#page_scan_tab_contents (2017-12-01).
- Shih Shu-mei ; Chien-hsin Tsai ; Brian Bernards (eds.) (2013). *Sinophone Studies. A Critical Reader* (Etudes sinophones. Lectures critiques). New York : Columbia University Press.
- Tsu Jing ; Wang David Der-wei (eds.) (2010a). *Global Chinese Literature*. Leiden ; Boston : Brill.
- Tsu Jing ; Wang David Der-wei (2010b). « Introduction. Global Chinese Literature » (Introduction. Littérature chinoise globale). Jing Tsu ; Wang David Der-wei (eds.), *Global Chinese Literature*. Leiden ; Boston : Brill, 1-13.
- Wang David Der-wei 王德威 (2006). « Zhongwen xiezu de yuejie yu huihui—tan huayu yuxi wenxue 中文寫作的越界與回歸——談華語語系文學 » (L'écriture en chinois à l'intérieur et à l'extérieur des frontières de la littérature sinophone). *Shanghai Wenxue*, 9, 91-3.
- Zhang Jiong 張炯 (1994). « Guanyu shijie huawen wenxue 關於世界華文文學 » (De la littérature mondiale en chinois). *Sihai*, 1, 157-8.
- Zhang Yinde (2014). « La littérature chinoise transnationale et la Sino-polyphonie ». Trad. par Nicole G. Albert, *Diogène*, 2, 222-34.

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques

édité par Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang

La place de la littérature chinoise et le rôle de la traduction à l'époque de la globalisation

Un regard aux théories chinoises courantes

Nicoletta Pesaro

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This paper aims at taking stock of recent trends in the Chinese literary field, shedding light on the strategies adopted to exploit the renewed concept of world literature. These strategies – which parallel strategies adopted by the publishing and political field – include a nationalistic approach to strengthen China's soft-power positions in terms of translation and cultural communication. On the one hand, Chinese scholars embrace the utopian vision embedded in the concept of *Weltliteratur* from Goethe and Marx to Damrosch and Moretti; on the other hand, they promote a new approach to comparative literature that overcomes the limits of the post-colonial struggle against Eurocentrism, accepting a temporary 'Anglophone model' for the global circulation and reception of Chinese literature.

Sommaire 1 Traduction et globalisation. – 2 La littérature chinoise moderne et le monde. – 3 *World literature* en Chine : un regard sur les visions contemporaines. – 3.1 Asymétrie et « intraduction ». – 3.2 La fonction de la littérature comparée et les méthodes traductifs. – 4 Conclusion.

Keywords Translation. World literature. Chinese soft-power. Alterity. Globalisation.

1 Traduction et globalisation

C'est dans leur affrontement avec la question de la langue que les écrivains des espaces excentriques ont l'occasion de déployer l'univers complet des stratégies par lesquelles s'affirment les différences littéraires. La langue est l'enjeu majeur des luttes et des rivalités distinctives : elle est la ressource spécifique avec ou contre laquelle vont s'inventer les solutions à la domination littéraire, le seul véritable matériau des écrivains permettant les innovations les plus spécifiques. (Casanova 2008, 359)

Le but de cet article est de faire un état des lieux sur la question désormais ancienne du rapport entre la littérature chinoise et la littérature mondiale. On tendra compte surtout des positions développées dans la Chine contemporaine chez des spécialistes de littérature et de traduction.

Translating Wor(l)ds 1

DOI 10.14277/6969-203-4/TW-1-2 | Submitted: 2017-10-30 | Accepted: 2017-10-31

ISBN [ebook] 978-88-6969-203-1 | ISBN [print] 978-88-6969-209-3

© 2017 | cc Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

On entend ici pour traduction une partie constitutive des sciences humaines et une pratique interdisciplinaire. La description suivante nous semble très adaptée à délimiter les frontières et l'ampleur de cette discipline :

Translation should be considered as part and parcel of the humanities, constantly remodelling the traditional borders between disciplines in an innovative and often unforeseen manner. Translation and translation studies are global disciplines and activities, which have varied considerably depending on contexts such as place, time, and scholarly discipline. (Cazé, Lanselle 2014, 14)

Deuxièmement, on considère la globalisation comme mécanisme et contexte en même temps, où la littérature chinoise contemporaine montre ses nouvelles tendances. Pour comprendre le rôle qu'elle joue dans la création et dissémination de la littérature chinoise, il faut se rappeler que la globalisation est surtout

a complex of transcultural operations characterized primarily by three factors : 1) the presence of new information and communication technologies ; 2) the emergence of new global markets ; and 3) the unprecedented mobility of peoples and levels of immigration, with their accompanying cultural displacements. The first two are causal, the third is usually an effect : that is, new information technologies and the emergence of new global markets impel immigration - indeed, more often force than facilitate it. (Zamora 2002, 2)

La littérature aussi, en plus de la société et de l'économie, subit les répercussions des phénomènes de globalisation et d'immigration sans précédents du siècle dernier et du siècle courant, qui ont causé avant tout des déplacements culturels. Les deux siècles qui nous précèdent ont vu la naissance et la floraison d'une discipline littéraire internationale visée à comparer les œuvres et les auteurs sur la base de critères souvent euro-centriques ; en plus, pendant une longue période de temps, dans la pratique de la littérature comparée, les littératures et les langues nationales étaient les unités d'analyse. Au contraire, maintenant la globalisation tend à détacher les expériences culturelles du territoire national, de sorte qu'il n'y a plus une coïncidence entre langue, culture et nation. Comme les études sinophones l'ont démontré, la littérature chinoise contemporaine est souvent le résultat d'une déterritorialisation, et les concepts de temps et d'espace doivent être reconfigurés chaque fois.

Mon analyse porte sur le rôle de la traduction à l'époque de la globalisation et sur l'intérêt démontré par plusieurs chercheurs pour le concept renouvelé de *world literature*. Il semble en effet qu'il y a eu dans les dernières années une évolution/involution de la discipline comparatiste.

D'un côté on ne peut plus parler d'influences tout-court et le point de vue euro-centrique a été résolument renversé par plusieurs spécialistes sous l'égide des études postcoloniales. C'est le cas de Spivak (2005) et de Bhabha, qui déclare que la littérature mondiale doit être un procès dans lequel les cultures se reconnaissent dans une projection d'altérité :

the study of world literature might be the study of the way in which cultures recognize themselves through their projection of 'otherness'. Where the transmission of national traditions was once the major theme of a world literature, perhaps we can now suggest the transnational histories of migrants, the colonized, or political refugees – these borders and frontier conditions – may be the terrain of World Literature. (Bhabha 1994, 17)

Il y a pas mal de spécialistes qui rejettent la vision globalisante, favorisée d'ailleurs par les enjeux commerciaux, pour laquelle il y a aujourd'hui une tendance mondiale qui rapproche les littératures dans la même façon dans laquelle mœurs et goûts ont été rapprochés par des pratiques culturelles et sociales partagées sous des latitudes différentes. Le comparatiste et sinisant Galik (2000, 5) a déclaré : « I reject the existence of an internally determined, uniform, and universal process of literature ». Pour une position extrême, il faut citer Apter (2015, 297) : « il y a toujours un reste d'intraduisibilité incompressible qui fait de toute traduction un monde impossible, un faux régime d'équivalence sémantique et phonique », et encore : « le terme d'intraduisibilité permet aussi de décrire les effets collatéraux d'une industrie de l'édition internationale qui favorise certains pays et certains types d'écriture ». Selon Casanova (2008), la force de la traduction est indubitable, autant comme pouvoir consacrant que comme moyen d'appropriation.

De l'autre côté la traduction a été invoquée aussi comme clé pour réaliser une circulation réelle des littératures locales ; selon Damrosch la traduction est un des facteurs principaux pour la réalisation de l'idéal de la *world literature* préconisée par Goethe. Il confie un grand pouvoir à la traduction, en reconnaissant toutefois qu'elle est porteuse autant de gains que de pertes. En tous cas il conclut que la manipulation dans la traduction est inévitable : « works rarely cross borders on a basis of full equality » et qu'il y a un marge considérable d'amélioration dans les stratégies d'importation des œuvres littéraires (Damrosch 2003, 25). On peut donc voir que le concept de littérature circulante au niveau mondiale grâce à la traduction est toujours controversé.

En Chine un nombre croissant de critiques et académiciens, comme Zhang Longxi (2015),¹ Wang Ning (2014), Xie Tianzhen (2014) étayent la

1 « As world literature covers more than the usual ground in linguistic and cultural diversity beyond individual capacity, translation becomes necessary and extremely important » (Zhang 2015, 179).

théorie selon la quelle la traduction (surtout en anglais) serait le moyen le plus adéquate pour faire dialoguer les littératures du monde et pour restituer à la Chine sa dignité dans la « République mondiale des lettres » (Casanova 2008), en utilisant une « lecture à distance » comme celle qui a été proposée par Moretti (2005).

2 La littérature chinoise moderne et le monde

En effet, la littérature chinoise, comme on peut voir dans le développement des études sinophones, n'a jamais été si 'cosmopolite' et polyphonique, sinon, peut-être, mais dans une façon différente, pendant le mouvement du Quatre Mai ou pendant la soi-disant 'fièvre culturelle' des années '80 du siècle dernier. Toutefois, pendant ces deux périodes ce n'était pas le monde qui avait eu accès à la littérature chinoise, mais plutôt la littérature chinoise qui avait accueilli massivement les œuvres et les influences des littératures mondiales, en s'alignant aux courantes philosophiques et littéraires internationales. En effet, c'est justement dans la période du Quatre Mai que le concept de *Weltliteratur* eu un impacte très profond dans les cercles littéraires chinoises. Les écrivains étaient également attirés par les littératures des peuples opprimés et des grandes puissances occidentales ; en plus, leur motivation était

no less than a general attempt to transform humanistic studies in relation to the world as well as in relation to China's past. Intellectuals tried to institute literature as an independent field of knowledge and to transform it into a different framework for understanding. (Jing 2010, 303)

Dans le passé, comme l'article de Jing le démontre, les intellectuels chinois furent disponible à transiger, en essayant de concilier « the desire for world literature and the imperative for a national literature » (297). De la même façon qu'aujourd'hui, c'était une préoccupation aussi des générations d'écrivains précédents celle de rétablir un équilibre entre l'histoire millénaire de la littérature chinoise et sa position réelle dans la littérature mondiale.

At a time when Chinese literati came to realize that China was no longer the world supreme power and that Chinese history must be understood as part of a global configuration of temporalities, how to represent *national literary history* became an urgent task. (Doleželová-Velingerová, Král 2001, 11)

Toutefois, comme le dit Jing « it's not enough to be in the world. One has to be in the position to talk about it » (2010, 314). L'intuition des intellectuels du Quatre Mai était politique avant que littéraire et culturelle. De même, dans les années '80, l'introduction massive de théories et d'œuvres

littéraires étrangères marquait la volonté de sortir de l'isolationnisme imposé pas la politique culturelle maoïste. Comme il l'observe Liu (2015) l'admission de la Chine dans la littérature mondiale équivalait à accepter les tendances et l'influence des littératures occidentales : « Literature that is seen to be stepping into world literature can only be literature that has accepted foreign influence, i.e., using the foreign 'advanced' literature to reform the backwardness of Chinese literature ». À cette période, l'idée d'une « littérature en route vers le monde » (zouxiang shijie wenxue 走向世界文学) était partagée par plusieurs auteurs et intellectuels en termes souvent enthousiastes, avec des exceptions comme par exemple la position de Han Shaogong et de Lu Yao. Le premier, dans son bien connu manifeste sur la 'littérature de racines', en soutenant l'importance de garder les traditions culturelles chinoises, écrivait :

这丝毫不意味着闭关自守，不是反对文化的对外开放，相反，只有找到异己的参照系，吸收和消化异己的因素，才能认清和充实自己。但有一点似应指出，我们读外国文学，多是读翻译作品，而被译的多是外国的经典作品、流行作品或获奖作品，即已入规范的东西。从人家的规范中来寻找自己的规范，模仿翻译作品来建立一个中国的‘外国文学流派’，想必前景黯淡。(Han Shaogong 1985, 2)

ça ne veut pas dire s'isoler et fermer les frontières, ce n'est pas de s'opposer à l'ouverture, au contraire, c'est seulement lorsque on trouve la limite de référence entre soi même et l'autre, quand on a absorbé et digéré les éléments étrangers, qu'on peut reconnaître et améliorer soi même. Toutefois, il faut signaler que nous lisons les œuvres littéraires étrangères surtout en traduction, et les ouvrages traduits sont surtout des classiques étrangers, des œuvres en vogue ou qui ont gagné un prix, à savoir elles ont été déjà standardisées. Rechercher son propre standard chez le standard d'autrui, imiter les ouvrages traduits pour construire 'une école littéraire étrangère chinoise' c'est une perspective plutôt sombre.

De son côté, Lu Yao, qui avait forgé son talent littéraire grâce aux lectures des grandes maîtres du réalisme européen, dans un essai sur sa création littéraire remarque que :

只有在我们民族伟大历史文化的土壤上产生出真正具有我们自己特性的新文学成果，并让全世界感到耳目一新的时候，我们的现代表现形式的作品也许才会趋向成熟。(Lu Yao 1998, 373-4)

nos œuvres avec une forme moderne tendront finalement vers la maturité seulement quand le sol de notre grandiose culture et histoire chinoise pourra produire des fruits qui ont vraiment les spécificités de notre nouvelle littérature en donnant au monde entier l'impression d'être entièrement renouvelée.

Pour les deux auteurs, seulement un processus d'évolution interne permettrait à la littérature chinoise d'avoir droit de citoyenneté dans la littérature mondiale. Au contraire, les écrivains déployés sur le front du modernisme et de l'avant-garde ne font pas de mystère sur leur préférence pour les littératures occidentales ou celles qui ont obtenu l'état de classiques ou de chefs d'œuvre internationaux. Gao Xingjian, partisan résolu du modernisme, prend toutefois une position intermédiaire : « 我自然不认为借鉴西方现代文学的同时有隔断中国传统文化的必要 » (Gao Xingjian 1981, 15) (En empruntant la littérature moderne occidentale je ne crois pas qu'il y ait besoin de couper avec la culture traditionnelle chinoise). En tous cas, à l'époque, le rapport entre la Chine et le monde était fondé surtout sur une 'participation' plus active de la nouvelle littérature chinoise aux tendances mondiales, l'étude, la traduction et l'imitation créatrice des œuvres littéraires étrangères étant le centre intellectuel de cette participation, avec un souci sérieux pour la sauvegarde de la tradition locale.

Aujourd'hui, c'est la littérature chinoise qui a ou vise à un plein accès au monde : l'expression *zou xiang shijie* actuellement n'est pas seulement un simple slogan, on observe d'ailleurs un mouvement articulé et hétérogène qui réunisse autour de la littérature des éléments très différents de nature idéologique, économique et culturelle en même temps, et qui semble revendiquer l'urgence de faire connaître et disséminer la littérature chinoise au niveau international. Si les deux périodes citées soulignaient l'importance de la réception de l'Autre pour renforcer la littérature nationale, la situation courante au contraire encourage une vision expansionniste de la littérature chinoise ou en chinois, fondée sur la promotion de soi par le biais de la traduction. Or, il est clair que l'*intelligentia* chinoise et les sinisants ont tout l'intérêt à diffuser la valeur du patrimoine littéraire chinois et sont bien disposés vers une expansion de ce patrimoine. Toutefois il est tout à fait crucial avoir à l'esprit les conséquences d'une dissémination à tous prix : il faudrait aussi évaluer la 'viabilité esthétique' d'une pratique traductive ciblée à la diffusion internationale des œuvres littéraires chinoises.

Dans mon analyse je voudrais renforcer l'idée de cosmopolitisme littéraire dans un sens biunivoque, dans le sens des mots de Bhabha sur la projection de l'Altérité que je viens de citer. La littérature chinoise (terme qui ne représente aujourd'hui qu'une simplification des phénomènes hétérogènes et polyphoniques qui la caractérisent) a bien sûr tous les droits et les caractéristiques pour entrer dans la soi-disant *world literature*, et pourtant il ne sera pas l'aboutissement d'une campagne politique, idéologique et commerciale, mais plutôt le résultat d'une œuvre très difficile et articulée qui doit mêler dissémination et médiation culturelle, recherche esthétique et éducation à la complexité et à l'acceptation sélective de l'altérité. Le concept contemporain de *world literature*, au contraire, tend à supporter une vision plutôt schématique de la production littéraire mondiale, où par

exemple, le genre narratif du roman joue un rôle hégémonique et les publications par des éditeurs dominants sur le plan national et international sont favorisées par la répétition de paramètres considérés fructueux, mais, souvent, tendant à la généralisation. Il faudrait nous nous demander si il y a vraiment besoin de définir un concept de littérature mondiale. Si, comme ils le soutiennent Damrosch (2003) et Zhang Longxi (2015), la définition étroite de littérature nationale n'a plus raison d'exister, et elle est menacée et remplacée maintenant par une catégorie plus grande et internationale dans-la-quelle les œuvres littéraires circulent en dialoguant entre elles, toutefois, l'existence de langues/cultures originales et de leurs spécificités est quand même réelle et nous oblige à réfléchir sur la communication littéraire et la transculturation.² Le plaisir de la lecture et le défi de la recherche, de la critique littéraire, et les nécessités du marché éditorial sont en train de redéfinir le rôle de la traduction. Dans ce cadre de tensions entre centre et périphérie, entre typicité locale et dimension globale, Damrosch donne la définition suivante : « I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin either in translation or in their original language » (Damrosch 2003, 4). Le concept de littérature mondiale qu'il soutient est profondément ancré à la pratique de la traduction : « All works cease to be the exclusive products of their original culture once they are translated : all become works that only 'began' in their original language » (22). Il souligne donc l'importance de la *transculturation* comme procédée qui a permis de faire circuler les œuvres de cultures périphériques grâce à la traduction, qui les transforme en les rendant lisibles, mais il faut rappeler que :

Artistes et Intellectuels ont joué des rôles clés à l'intersection de l'Etat et de la culture, dans les politiques de traduction et de médiation des demandes et désirs culturels. Néanmoins, ce rôle n'est pas dénué d'ambiguïté, et le processus de transculturation et de traduction n'est en aucune manière simple ou transparent. En outre, les artistes et l'intelligentsia s'approprient de diverses manières des ressources afin de générer et maintenir une distance par rapport à la culture et à l'Etat comme s'ils étaient écartelés entre une condition de bohémien et un statut de mandarin. Sont-ils des agents de la transculturation ou bien la voix de ces effets ? A quel point sont-ils capables de se désengager et de se mettre à distance de l'Etat et de la culture d'Etat dans leur quête de l'idéal d'une autonomie parfaite ? (Stephanides 2006)

2 Ce concept a été formulé pour la première fois par l'historien cubain Ferdinand Ortiz, et il a été défini par Malinowski (1995) comme : « The process in which [...] both parts of the equation are modified, a process from which a new reality emerges transformed and complex, a reality that is not a mechanical agglomeration of traits, nor even a mosaic, but a new phenomenon, original and independent ».

Damrosch admet la nécessité d'une étude double : conduite par les généralistes autant que par les spécialistes. En plus il déclare que la littérature mondiale est un « variable and contingent concept, taking distinct forms in different national contexts. This focus gives time for detailed treatment of exemplary works, allowing for an interplay of general issues and actual cases » (2003, 28). Néanmoins il déclare qu'il n'est pas possible pour une œuvre traduite de la littérature mondiale de retenir ses caractères originaux et ses spécificités nationales et il recommande une lecture 'détachée'.

3 *World literature* en Chine : un regard sur les visions contemporaines

Pour revenir à ma question/provocation, si, peut-être, on n'a pas vraiment besoin d'une littérature mondiale ou, comme il le dit Coste (2005) d'un « Mondiale de littérature », il est toutefois vrai que nous devons essayer de comprendre pourquoi on parle et on écrit autant de ce concept. Il faudrait aussi que la recherche et la critique littéraire tiennent compte des tendances extralittéraires qui parcourent autant la création que la transmission et la réception des textes littéraires.

Dans le monde académique chinois le concept et les nouvelles théories de la *world literature* sont maintenant très populaires. On souligne fortement l'importance de croiser la discipline traditionnelle de la littérature comparée avec les domaines plus nouveaux des études culturelles et des études sur la traduction. Notamment, certains spécialistes souhaitent que la littérature en chinois puisse sortir de sa marginalité pour être acceptée et surtout reconnue au niveau global, grâce à la position de force que la Chine a gagné sur le plan économique et politique.

Mon analyse porte sur des auteurs qui ont récemment consacré leurs études aux concepts susmentionnés de littérature comparée, traduction et littérature mondiale : Zhang Longxi, Wang Ning et Xie Tianzhen. Le choix est tombé sur eux pour la proximité temporelle de leurs contributions sur le thème portant de cet ouvrage et pour l'influence indubitable qu'ils exercent sur le champ d'études littéraires et traductologiques en Chine.³

Selon ces spécialistes, la nouvelle vague d'intérêt et d'activités éditoriales et traductives liées à la *world literature* est surtout une opportunité, une occasion pour révéler au monde la richesse et finesse de la littérature

3 Zhang Longxi est professeur de littérature comparée à la City University of Hong Kong, Wang Ning est professeur de langue anglaise et traduction à Tsinghua et il est aussi le directeur du Centre pour la Littérature comparée et les études culturelles de Qinghua, tandis que Xie Tianzhen est professeur de littérature comparée et traduction à la Shanghai International Studies University.

chinoise ; en plus, ils voient la littérature comparée et la traduction comme des instruments indispensables pour la communication interculturelle et la diffusion de la culture chinoise.

Zhang Longxi pense qu'il est nécessaire de réduire les extrémismes, autant de l'incommensurabilité entre Chine et Occident fondée sur le paradigme relativiste de certains auteurs que du faux universalisme de l'époque coloniale. Il cherche des références à la méthode dialectique dans le système philosophique chinois et propose des aspects de la comparaison littéraire qui puissent clarifier les marges de comparabilité entre les deux systèmes culturels. La conscience d'un manque de commensurabilité entre les deux systèmes est un des points communs dans leur recherche.

3.1 Asymétrie et « intraduction »

Les trois auteurs partagent l'idée de l'existence de rapports asymétriques entre les langues et les cultures y compris entre la littérature/langue chinoise et l'Occident. Le lexique qu'ils utilisent met souvent en lumière l'existence d'une hégémonie culturelle de l'Occident, et, plus subtilement, le désir de renverser cette hiérarchie de forces et de rapports. Par exemple on parle de colonisation de la littérature chinoise et de l'erreur commis par les auteurs du Quatre Mai qui n'ont pas pensé à faire connaître la littérature chinoise à l'étranger en important au contraire les littératures du monde en Chine. Wang Ning autour de cet enjeu qui, par ailleurs, a été décrit en termes de appropriation du capital culturel et dynamique auto-renforçant (Doleželová 2000), déclare :

为了恢复过去的辉煌和综合国力，中国的一些有识之士不得不向当时的那些经济发达国家看齐，发起了大规模的翻译运动，经过这种全盘西化的尝试，中国文化几乎沦为被边缘化的‘殖民’文化。(Wang Ning 2014, 23)

Pour rétablir la splendeur et la force nationale du passé, certains chinois dotés d'une ample connaissance ne pouvaient pas s'empêcher d'émuler les nations les plus économiquement avancées et lancèrent un mouvement de traduction à grande échelle. Par le biais de cette expérimentation d'occidentalisation totale, la culture chinoise fut presque réduite au niveau de culture 'colonial' marginalisée.⁴

译介总是从强势文化走向弱势文化，对此我们只要回顾一下中国百年来大力译介西方文化的历史和事实即可明白。(Xie Tianzhen 2014, 12)

4 Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de l'Auteur de l'article.

La direction de la traduction et introduction médiatrice est toujours des cultures puissantes aux cultures faibles ; pour comprendre ça, il suffit de regarder l'histoire et la réalité du grand travail de traduction et médiation de la culture occidentale fait par la Chine dans les derniers cent ans.

Ces deux spécialistes soulignent l'asymétrie du processus de médiation culturelle intervenu entre la Chine et les nations occidentales pendant le dernier siècle. L'appropriation culturelle de l'occident leur semble surtout une admission de subalternité. Ce phénomène, que Casanova appelle « intraduction »,⁵ a été analysé d'ailleurs par Lee (2001) sous forme d'une « modernité incomplète » et il est vu comme instrumental à l'introduction de changements considérables et radicaux au système culturel et linguistique chinois au début du vingtième siècle par Zhou (2011). Si les raisons qui suggéraient un choix tellement radical et un déni de soi de la part des intellectuels du Quatre Mai et, ensuite, des écrivains des années '80, sont à chercher dans le leur sens d'infériorité, les spécialistes chinois contemporains au contraire trahissent une volonté de rachat :

在今天的全球化时代, 当中国的经济腾飞、综合国力变得愈益强大时, 我们再回过头来看看中国文化和文学在世界上究竟处于何种地位时, 我们就会感到汗颜。(Wang Ning 2014, 255)

A cette époque de globalisation où l'économie chinoise augmente rapidement et son pouvoir national générale se renforce de plus en plus, si nous regardons la position occupée en arrière par la culture et la littérature chinoise, il y a de quoi avoir honte.

中国的人文学术在国际常常‘失语’, 这在很大程度上被归咎为翻译的缺席和无能, 即使我们的翻译家将中国的文化和文学作品译成了世界上主要语言, 我们又如何让它们进入国外, 尤其是进屋处于强势的西方文化市场呢?(Wang Ning 2014, 254)

Les humanités chinoises souvent ont été 'aphasiques', et ça, dans une grande mesure, est imputé à l'absence de traductions et aux traductions incompetentes. Même si nous faisons en sorte que nos traducteurs traduisent les œuvres littéraires et de la culture chinoise dans les principales langues étrangères, comment sera-t-il possible de favoriser leur pénétration à l'étranger, notamment dans le puissant marché de l'Occident ?

Wang Ning attribue l'« aphasie » littéraire chinoise à une pratique de traduction insuffisante et incompetente. L'idée que la traduction en langues

5 L'« intraduction », conçue comme annexion et réappropriation d'un patrimoine étranger est un des moyens d'accroître le patrimoine d'une littérature (Casanova 2008, 334).

étrangères soit confiée d'emblé à des traducteurs chinois est quand même discutable. Malgré certaines études envisagent la possibilité que la qualité de traductions littéraires faites par des non-natives ne soit pas inférieure, on peut emprunter ici la réflexion de Jin Di à ce sujet :

The target language in most cases is the translator's mother tongue. This is a desirable and favourable condition, since the final stages of the translation process require most intimate knowledge and mastery of the target language, which is normally the privilege of the native speaker, particularly that of the native speaker with a writer's sensitivity to the minutest subtleties⁶ of its words and structures [...]. It is this sensitivity that makes possible the production of a text with exactly the desirable effect. (Jin Di 2014, 56)

De son côté Xie Tianzhen (2014, 12) confirme le lien (ou le désir qu'il y en ait un) entre puissance économique et prestige littéraire : « 当前中国经济的强劲崛起倒正好为中国文学、文化走向世界提供了难得的契机, 积极推动中国文学、文化‘走出去’。 » (la forte émergence de l'économie chinoise aujourd'hui a fourni une opportunité rare pour la littérature et la culture chinoise de marcher vers le monde, en les poussant 'à sortir').

3.2 La fonction de la littérature comparée et les méthodes traductifs

Les textes pris en considération se donnent comme objectif la définition de la fonction de la littérature comparée dans cette époque globalisante, en visant l'interdisciplinarité de cette matière. Notamment, ils considèrent la traduction même comme objet et moyen de comparaison entre les cultures. C'est surtout Zhang (2015, 28) qui insiste sur l'importance de comparer « not just within but beyond and across philologically linked languages groups across Romance and East Asian languages » ; la méthode qu'il propose porte sur une vision 'culturaliste' de la traduction : « insofar as literature has its own path to follow in development, literary forms, exemplary works, and generic conventions become extremely important » (Zhang 2015, 163). Autant Xie (2014, 31) que Wang (2014, 150) sont favorables à un tournant 'traductif' dans la littérature comparée ; ce qu'ils présentent, pourtant, est encore une fois une pratique « inégale » (Casanova 2016). En effet, en s'occupant notamment de la fonction et des modalités de la traduction, Wang Ning et Xie Tianzhen proposent une vision asymétrique et très pragmatique du rapport traductologique entre le chinois et les langues

6 Paradoxalement, c'est à peu près le même souci exprimé par Wang Ning, quand il encourage, au contraire, la traduction des œuvres chinoises par des chinoises (Wang 2008, 83).

occidentales. Par exemple Xie (2014, 7) donne une grande importance à la direction de la traduction : une traduction plus fidèle est recommandée quand on traduit les textes occidentaux en chinois (*zhongyiwai* 中译外), tandis qu'il est préférable une manipulation ou réécriture dans le cas de la traduction en langues occidentales de la littérature chinoise (*waiyizhong* 外译中). Il semble malgré tout perpétuer le modèle de l'incommensurabilité et de l'intraduisibilité de la langue chinoise, car il pense qu'il y a besoin d'un « procès de réception » (*jieshou guocheng* 接受过程, Xie 2014, 9) puisque entre les langues/cultures occidentales et la langue/culture chinoise il y aurait un problème d'écart linguistique (*yuyan cha* 语言差) et d'écart temporel (*shijian cha* 时间差) insurmontable (Xie 2014,13). Wang Ning aussi soutient que dans la traduction de la littérature chinoise il faudrait favoriser l'anglais comme *lingua franca* et la *domestication* ou bien une traduction ethnocentrique comme technique traductive principale (Wang Ning 2014, 256-7). Pour lui la traduction des œuvres littéraires chinoises doit être plutôt qu'un passage interlinguistique surtout une traduction « interculturelle » (2014, 12). Sur le plan linguistique Wang Ning souligne le rôle dominant de l'anglais, qui est :

the major international language, especially in academic circles. In this way, people of other countries can read and appreciate excellent Chinese cultural products through the intermediary of translation or by means of English. *Even when our Western colleagues have really mastered the Chinese language, it is still difficult for them to understand the nuances of Chinese culture and the subtleties of Chinese aesthetic spirit.* So for the time we can more effectively communicate with the international community using the English language, the most popular international working language, by means of which we can translate and introduce our excellent cultural products to the world. (Wang Ning 2008, 76 ; italique de l'Auteure)

La conscience de la grandeur d'une telle œuvre de dissémination et traduction fait dire à Xie (2014, 13) : 事实上, 在中国文化 '走出去' 这件事, 全靠我们中国人固然不行, 但全靠外人也是不行的 (En réalité, le tâche de 'faire sortir la culture chinoise dans le monde' ne peut pas être réalisé seulement par les chinois, et pourtant, le confier entièrement aux étrangers est également impossible).

4 Conclusion

À mon avis on perçoit dans ces textes – qui ont le mérite d’explorer d’une façon très détaillée les théories culturelles et traductives courantes – une vision monocratique de la traduction, dont les stratégies sont du haut vers le bas,⁷ là où elle devrait plutôt agir d’une façon multiple et tout à fait anarchique, en laissant aux traducteurs des pays différents choisir leur approches et leur conception de traduction.

La vision culturaliste de la traduction qu’ils supportent est en contradiction avec la pratique domestiquant proposée : puisque la culture et la littérature ne sont pas seulement des contenus mais aussi des formes (Levine 2015), une traduction qui atténue la spécificité littéraire en tendant à une langue/forme unique, acceptable par la majorité des lecteurs étrangers finira pour créer des traductions simplifiés qui privilégient les contenus en manipulant le style, et des textes qui en circulant dans la littérature mondiale auront perdu toutefois leur identité.

Wang Ning invoque une « globalisation culturelle » où la Chine puisse devenir un des acteurs principaux.

Pour que cela arrive, à mon avis, il faudrait que l’échange traductif ne se base pas sur une idée monolithique des systèmes culturels : comme il le dit bien Zhang Longxi les « differences exist not just between cultures but also in the same culture » (2015, 56). S’il est vrai pour la culture chinoise il est vrai aussi pour les langues et cultures occidentales, c’est justement pour cela qu’on ne peut pas accepter passivement l’imposition d’une *lingua franca* anglaise pour toutes les traductions, telle que le texte traduit en anglais devient *le texte*. Insister sur l’anglais comme langue dominante et comme véhicule rapide de dissémination de la littérature chinoise ne tient pas compte, comme j’ai écrit ailleurs, du fait que :

there is no such animal as a ‘Western reader’: notwithstanding all the homogenisation effects due to cultural globalisation, we can assert that both the way an Italian (or French) translator translates and the way an Italian (or French) reader reads a text are reasonably assumed to be different. (Pesaro 2014, 171-2)

De plus, la traduction doit être un moyen de représentation et interprétation de la complexité, elle n’est pas juste un raccourci pour favoriser la diffusion des textes et pour les rendre ‘lisibles’ et reconnus. Elle ne devrait pas être non plus une forme de communication asymétrique dans laquelle

7 « 到了20世纪末, 随着中国经济的飞速发展, 中国政府决定在文化上也塑造一个大国形象 » (Wang Ning 2014, 24) (A la fin du vingtième siècle, à la suite du développement à pleine vitesse de l’économie chinoise, le gouvernement chinois décida de former l’image d’un grand pays au niveau culturel).

la direction de la traduction détermine à priori les stratégies à utiliser, *domestication* ou *foreignisation* (Venuti 2008), mais plutôt une méthode de comparaison et de projection de l'altérité. Chen Xiaoming, en parlant des récentes tendances littéraires en Chine, se fait la réflexion suivante :

这样的文学经验[...]更加富有汉语文学的品性, 越是民族的、汉语的, 未必真的就有利于它走向世界, 这是一个值得探究的问题。因为, 汉语及其文化的微妙、复杂、丰富甚至诡异, 都在这种文学的成熟状态里充分体现出来, 这恰恰给翻译与跨文化交流带来难度。[...] 这是我们必须面对的一文化命运。(Chen Xiaoming 2015, 9)

Une telle expérience littéraire [...] plus riche d'ethnicité et de sinité et plus typiquement *chinoise* ne favorisera nécessairement sa route vers le monde, ça c'est un problème qui mérite d'être exploré. En effet, cette littérature incarne une langue chinoise et des éléments culturels très développés, dont la richesse, la subtilité, la complexité et même l'étrangeté justement rendent la traduction et l'échange transculturel difficile. [...] C'est un destin culturel au quel nous devons faire face.

En tout cas, on constate une conséquence positive de l'élan mondialisant qui traverse les cultures contemporaines : jamais comme aujourd'hui la pratique et la théorie de la traduction sont au centre d'un mouvement intellectuel, politique et commerciale en même temps, qui, si d'un côté essaye de stimuler une stratégie de *softpower* traductif, de l'autre favorise une prise de conscience de l'altérité.⁸ Les œuvres et l'activité promotrice de la traduction par ces spécialistes chinois sont décidément précieuses. On peut conclure qu'il y a besoin d'une mondialisation 'polycentrique et démocratique' – la solution envisagée par Coste (2005) :

la réémergence de la notion de littérature mondiale n'est pas un gadget ou un produit dérivé du supershow de la mondialisation. Elle correspond à une prise de responsabilité nécessaire et salutaire pour la Littérature Comparée, en même temps que celle-ci, avec ses faibles moyens mais avec sa grande imagination théorique, peut devenir productrice de bons antidotes démystifiants contre la nocivité d'une Disney-littérature au goût écoeurant mais accoutumant de tutti frutti. Si donc le Mondial de littérature doit avoir lieu, reste la question de décider où. Je ne voterais ni pour Paris ni pour New York, c'est sûr. Souhaitons qu'il ait lieu un peu partout dans le monde, que son effet d'annonce ne dépasse pas l'initiative des joueurs, et que les droits de diffusion ne soient pas achetés en bloc par une seule multinationale du divertissement.

8 « The poetics of world must be comparative, encompassing more than one national and regional tradition and should lead us to a better understanding of world literature with depth and appreciation » (Zhang 2015,155-6).

Bibliographie

- Apter, Emily (2015). *Zones de traduction. Pour une nouvelle littérature comparée*. Paris : Fayard.
- Bhaba, Homi (1994). *The Location of Cultures*. London ; New York : Routledge.
- Casanova, Pascale [1999] (2008). *La république mondiale des lettres*. Paris : Editions du Seuil.
- Casanova, Pascale (2016). *La langue mondiale. Traduction et domination*. Paris : Editions du Seuil.
- Cazé, Antoine ; Lanselle, Rainier (2015). *Translation in an International Perspective. Cultural Interaction and Disciplinary Transformation*. Bern ; Berlin ; Bruxelles ; Frankfurt am Mein ; New York ; Oxford ; Wien : Peter Lang.
- Chen Xiaoming 陈晓明 (2015). « Yu shijie 'jianxing jianyuan' de hanyu wenxue 与世界‘渐行渐远’的汉语文学 » (La littérature chinoise: de plus en plus loin du monde). Zhang Qinghua (éd.), *Dangdai wenxue de shijie yujing ji pingjia* 当代文学的世界语境及评价 (Contesto e valutazione mondiale della letteratura contemporanea). Beijing: Beijing daxue chubanshe, 3-10.
- Coste, Didier (2005). « Le Mondiale de littérature » [online]. *Acta fabula*, 6(3). URL <http://www.fabula.org/acta/document1096.php> (2017/09/16).
- Damrosch, David (2003). *What Is World Literature ?* Princeton : Princeton University Press.
- Doleželová-Velingerová, Milena ; Král, Oldřich (eds.) (2001). *The Appropriation of Cultural Capital. China's May Fourth Project*. Cambridge ; London : Harvard University Asia Center.
- Galik, Marian, (2000). « Concepts of World Literature, Comparative Literature, and a Proposal » [online]. *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, 2(4). URL <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss4/8> (2017/11/22).
- Gao Xingjian 高行健 (1981). *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 现代小说技巧初谈 (Premier essai sur les techniques du roman moderne). Guangzhou : Huacheng chubanshe.
- Han Shaogong 韩少功 (1985). « Wenxue de gen 文学的根 » (Les racines de la littérature). *Zuojia*, 4, 2-5.
- Jin, Di (2014). *Literary Translation. Quest for Artistic Integrity*. London ; New York : Routledge.
- Jing, Tsu (2010). « Getting Ideas about World Literature in China ». *Comparative Literature Studies*, 47(3), 290-317.
- Lee, Leo Ou-fan (2001). « Incomplete Modernity. Rethinking the May Fourth Intellectual Project ». Milena Doleželová-Velingerová ; Oldřich Král (eds.), *The Appropriation of Cultural Capital. China's May Fourth Project*. Cambridge ; London : Harvard University Asia Center, 31-65.

- Levine, Caroline (2015). *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton ; Oxford : Princeton University Press.
- Liu, Hongtao (2015). « Chinese Literature's Route to World Literature » [online]. *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, 17(1). URL <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol17/iss1/4> (2017/09/01).
- Lu Yao 路遥 [1992] (1998). « Zaochen cong zhongwu kaishi 早晨从中午开始 » (Le matin commence à midi). *Lu Yao*. Beijing : Renmin wenzue chubanshe, 362-454.
- Malinowski, Bronislaw [1947] (1995). « Introduction ». Ortiz, Fernando (ed.), *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*. New York : Knopf, 8-59.
- Moretti, Franco (2005). *La letteratura vista da lontano*. Torino : Einaudi.
- Pesaro, Nicoletta (2014). « Authorship, Ideology, and Translation. The Case of Ma Jian ». Nicoletta Pesaro (a cura di), *The Ways of Translation. Constraints and Liberties of Translating Chinese*. Venezia : Cafoscarina, 161-74.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2005). *Death of a Discipline*. New York : Columbia University Press.
- Stephanides, Stephanos (2006). « Verbe, monde et transculturation ». *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化 Journal of Global Cultural Studies*, 1, 20-2.
- Venuti, Lawrence [1995] (2008). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London ; New York : Routledge.
- Wang Ning (2008). « On Cultural Translation. A Postcolonial Perspective ». Wang Ning ; Yifeng Sun (eds.), *Translation, Globalisation and Localisation. A Chinese Perspective*. Cleveland ; Buffalo ; Toronto : Multilingual Matters, 75-87.
- Wang Ning 王宁 (2014). *Bijiao wenzue, shijie wenzue yu fanyi yanjiu 比较文学, 世界文学与翻译研究* (Littérature comparée, littérature mondiale et traductologie). Shanghai : Fudan daxue chubanshe.
- Xie Tianzhen 谢天振 (2014). *Yinshen yu xianshen. Cong chuantong yilun dao xiandai yilun 隐身与现身* (Invisibilité et manifestation de soi. De la théorie de la traduction traditionnelle à la théorie moderne). Beijing : Beijing daxue chubanshe.
- Zamora, Lois Parkinson (2002). « Comparative Literature in an Age of 'Globalization' » [online]. *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, 4(3). DOI 10.7771/1481-4374.1161.
- Zhang Longxi (2015). *From Comparison to World Literature*. New York : SUNY Press.
- Zhou Gang (2011). *Placing the Modern Chinese Vernacular in Transnational Literature*. New York : Palgrave Macmillan.

Littérature et transculturation

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques

édité par Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang

« Le crépuscule descend du ciel »

Guo Moruo, Goethe et la nouvelle poésie chinoise

Victor Vuilleumier

(Université Paris 7, France ; Université de Genève, Suisse)

Abstract In 1920, the *Categorized Selection of Vernacular Poetry* (Fenlei baihua shixuan), one of the first anthologies of modern Chinese poetry, was published in Shanghai. The piece that opens it is a translation by Guo Moruo of a poem by Goethe, «Dämmerung senkte sich von oben». It places thus the anthology under the patronage of a foreign classic, and is the recognition of the translated literature's importance. The new Chinese poetry claims a place in the *Weltliteratur*: this project involves the creation of a new national poetic language, which does not sever its links with classical Chinese literature, and which experiments with foreign prosodic forms. It is precisely the process of translation that contributes greatly to such experiments.

Keywords Chinese new poetry. Categorized selection of vernacular poetry. Translation. Guo Moruo. Goethe.

L'Anthologie raisonnée de poèmes en langue moderne (分類白話詩選 *Fenlei baihua shixuan*) (Xu Delin 1988) publiée en août 1920¹ à Shanghai, est l'une des premières² de la nouvelle poésie chinoise. Elle reprend des textes publiés dans différents revues et suppléments littéraires entre 1917 et 1920 : deux cent trente-quatre poèmes d'une soixantaine d'auteurs, quelques traductions, et quatre articles ajoutés à la préface de l'éditeur, Xu Delin (許德鄰). Par son titre alternatif, *Cinq cents nouveaux poèmes* (新詩五百首 *Xinshi wubai shou*), le recueil se mesure aux anthologies classiques,³ même si le recueil ne revendique aucun iconoclasme.⁴ *L'Anthologie* offre un choix exemplaire, contribuant à la redéfinition du canon littéraire, pro-

1 Pour la seule année 1920, quatre anthologies et recueils de nouvelle poésie sont publiés en Chine.

2 Cf. Fang Chang'an 2015 ; Jiang Tao 2005 ; Yan Liang, Chen Chi 2015.


3 Xu Delin dans sa préface critique non la poésie classique, mais la multiplication des recueils sans originalité (2).

4 Pour Liu Bannong, dans un texte qui constitue l'une des quatre préfaces de l'anthologie de Xu Delin, les « Airs des Royaumes » du *Livre des Poèmes* restent un modèle poétique (Liu Bannong 1917, 6). Cf. Chen Pingyuan 2011, 278.

Translating Wor(l)ds 1

DOI 10.14277/6969-203-4/TW-1-3 | Submitted: 2017-10-30 | Accepted: 2017-11-10

ISBN [ebook] 978-88-6969-203-1 | ISBN [print] 978-88-6969-209-3

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

posant un nouveau paradigme poétique (Xu Delin 1988). Sa fonction, en sus de sa visée commerciale, est également pragmatique, en ce qu'elle accorde à la nouvelle poésie une légitimité éditoriale. L'*Anthologie* classe ses poèmes non selon la forme (la nouvelle poésie rejette les genres fixes), une grille d'appréciation, ou les auteurs, mais selon les quatre rubriques reprises du *Recueil de nouveaux poèmes* (新詩集 *Xin shiji* 1920), premier du genre : descriptions de la 'nature' (寫景類 *xiejing lei*), de la 'société' (寫實類 *xieshi lei*, 'réalisme'), 'lyriques' (寫情類 *xieqing lei*) et de 'sentiments élevés' (寫意類 *xieyi lei*, 'abstrait') (*Xin shiji* 1920, 3).

L'*Anthologie* s'ouvre sur « Le crépuscule descend du ciel » (暮色垂空 *Muse chuikong*), traduction par Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978) de « Dämmerung senkte sich von oben »⁵ de Goethe, huitième du cycle « Heures et saisons chinoises-allemandes » (*Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten*, 1829) (Trunz 1996, 387-90).⁶ Dans la première pièce de la série, le poète se présente comme un « mandarin » chinois, « las » de sa vie officielle (387). Il décrit le paysage printanier qui l'environne, lui et les amis avec qui il boit et compose des poèmes, en méditant sur sa vie. Il se remémore le printemps de sa jeunesse et ses amours. A ses amis qui lui reprochent de s'attacher aux « anciens rêves » (*alten Träumen*) et au paysage, au lieu de s'intéresser aux « jeunes filles » (*Mädchen*) et aux « sages » (*Weisen*), il répond : « Pour apaiser ton ardeur mélancolique tournée vers les lointains et le futur, | Occupe-toi ici et maintenant de ce qui le mérite » (*Sehnsucht ins Ferne, Künftige zu beschwichtigen, | Beschäftige dich hier und heut im Tüchtigen*) (390), non sans paradoxe, puisque la série conclut sur un quatrain, qui rappelle à son « cœur » (*Herz*) une « ancienne amie » (*alte Freundin*). Le poète se veut épicurien, attentif au présent et à la remémoration du passé. Il appelle également à voir la continuité dans le changement, intuition communiquée par la nature et symbolisée par l'image de l'éclosion : « Haut les cœurs ! L'impérissable, | Est l'éternelle loi, | A laquelle fleurit la rose et le lys » (*Getrost ! Das Unvergängliche, | Es ist das ewige Gesetz, | Wonach die Ros' und Lilie blüht*) (390).⁷ « Le crépuscule » décrit un paysage nocturne, dans lequel dominant les thèmes de l'obscurité et de l'inconnu. La seconde partie (v. 9-16) prépare au poème suivant l'image de la rose, dont on ne saisit la valeur qu'après sa disparition (389). Le passage de l'œil au cœur renvoie à la problématique de l'expression chez Goethe,⁸ du lien entre intérieur et extérieur. Le poème valorise le mou-

5 Xu Delin 1988, 3. Cf. Trunz 1996, 389 ; Porchat 1871, 322. Voir l'annexe.

6 Sur cette série, et les relations de Goethe avec la littérature chinoise, cf. Bauer 1999 ; Debon 1982 ; Dihle 1990 ; Fukuda 1959 ; Lee 1985.

7 Traduction modifiée de Porchat 1871, 323.

8 Ailleurs, le poète appelle à voir l'unité entre les choses et les êtres vivants, sans distinguer dedans et dehors (Trunz 1996, 358).

vement d'intériorisation, le souvenir, et le cœur, sensible à la révélation naturelle, retrouvant l'unité du dedans et du dehors :⁹ l'obscurité nocturne prépare à la connaissance (la rose). La question de l'expression du moi, vers l'extérieur, est également centrale dans la poésie de Guo Moruo des années 1920 (cf. Gálik 1980 ; Sun Yushi 2007). Peut-être Guo Moruo a-t-il vu dans ce texte un écho à ses propres thématiques, même si ce poème n'est pas expressionniste.

« Le crépuscule » est généralement considéré comme 'chinois' dans son inspiration. Goethe a lu des ouvrages sinologiques et des traductions d'œuvres chinoises. Cette couleur est le fait d'images (le saule, la lune, le lac, qui sont autant d'éléments dynamiques du paysage), et du thème de la poésie comme peinture, et la peinture comme paysage (problématique de la Chine classique, mais aussi de l'Europe depuis l'Antiquité, et d'actualité à l'époque de Goethe). Ce poème, même sans rapport de fait, présente une certaine sinisation par sa stylisation, le sentiment du paysage, et l'esthétique de l'allusion. Cependant, le paysage n'est pas identifiable. Comme le propose Meredith Lee, le titre « Heures et saisons chinoises-allemandes » demande au lecteur de reconnaître, donc d'imaginer, ce qui est chinois. Elle démontre d'ailleurs que l'image de l'étoile du Berger dans ce poème renvoie directement à *Paradise Lost* de Milton (Lee 1985, 41-2). Goethe invente un « Orient » littéraire (49), à partir de sources chinoises et européennes, témoignant d'une esthétique transculturelle et hybride, dans laquelle la traduction joue un rôle essentiel - une caractéristique également de la poésie chinoise moderne.

En même temps que « Le crépuscule », Guo Moruo traduit un extrait du « Jardin de Martha » (*Marthens Garten, Faust*), pour en faire un poème indépendant, « La toute-puissance des sentiments » (感情之萬能 Ganqing zhi wanneng), repris dans *l'Anthologie* (Xu Delin 1988, 207).¹⁰ Son ami Tian Han 田漢 lui demande cette double traduction pour la joindre à son article, « La pensée poétique dans les poèmes de Goethe » (歌德詩中所表現的思想詩 Gede shizhong suo biao xiande sixiangshi) (Yan Liang, Chen Chi 2015, 64). Le poème reparaît sous le titre de « Crépuscule » (暮色 Muse) dans deux anthologies, *Choix de poèmes allemands* (德國詩選 *Dequo shixuan*, 1927) et *Recueil de poèmes traduits par [Guo] Moruo* (沫若譯詩集 *Moruo yishi ji*, 1928). Guo Moruo indique seulement : « C'est initialement la traduction d'un poème de Li Bai, que l'on n'a toutefois pas encore pu identifier. Mais c'est suffisant pour percevoir le cheminement de la traduction » (此詩原為李白詩之翻譯, 原詩未明。足悟譯詩之一途徑, *Ci shi yuanwei Li Bai shi zhi*

9 Son ami Zong Baihua dans « Causerie sur la nouvelle poésie » 新詩略談 (1920) prône très classiquement une « scène poétique » (意境 *yijing*) fondée sur une telle intuition (Xu Delin 1988, 16).

10 Sur Guo Moruo et le *Faust* : Fan Jin 1996 ; Gálik 1991.

fanyi, yuanshi weiming. Zu wu yishi zhi yi tujing) (Guo Moruo 1955 ; cf. Bauer 1999). Le lecteur s'attend à lire une retraduction, et perçoit l'œuvre d'un poète étranger canonique comme sinisée. Guo Moruo confère à sa version une double légitimité : traduction d'un classique mondial, et retraduction supposée du canonique Li Bai, elle témoigne de la capacité du chinois moderne à intégrer l'esthétique classique chinoise ancienne, tout en s'appropriant une œuvre de Goethe – c'est-à-dire, de rejoindre une *Weltliteratur* actuelle lancée à travers les siècles et les cultures (Berman 1984). La nouvelle langue de la jeune république se réapproprie l'héritage littéraire chinois, dont la valeur est confortée par le fait que Goethe l'aurait traduit. Ainsi, le lecteur est appelé à porter son attention sur le travail de la forme et de la langue de Guo Moruo.

Chaque poème du cycle original, relativement régulier individuellement, présente une forme différente, variété qui a pu attirer le poète chinois. « Le crépuscule » de Goethe se constitue de deux parties délimitées par la typographie, de huit vers chacun. Selon la rime et la syntaxe, le poème présente quatre strophes (ABAB | CDCD | EFEF | GHGH). Chaque quatrain se décompose en deux distiques (selon la ponctuation). L'analyse selon l'ordre de la syntaxe présente deux cas de figures : 1) l'égalité du vers et de la proposition (vv. 1-2 et 5-6), rappelant une forme de parallélisme 'chinois' syntaxique et thématique ; 2) le débordement d'une proposition sur deux vers (vv. 3-4, 7-8, et suivants). La dernière strophe forme une unité sémantique, plutôt que propositionnelle, construite sur le parallélisme syntaxique aux vers 13 et 15, « Par » (*Durch, Und durch*), et l'anaphore par allitération aux vers 11 et 12. La délimitation typographique du poème forme deux unités sémantiques : obscurité, apparition et montée de la lune (vv. 1-8), qui apporte sa lumière apaisante (vv. 9-16). L'alternance de la rime féminine (*oben*) au vers impair, et masculine (*fern*) au vers pair, est respectée. Les vers alternés de huit et sept syllabes sont des trochées quadrimétriques (*Vierhebung*, avec une syllabe finale de moins aux vers pairs) : « *Dämmlung / senkte / sich von / oben | Schon ist / alle / Nähe / fern* » (vv. 1-2). D'autres poèmes de la série utilisent ce mètre, notamment le premier, dont Günther Debon a montré qu'il présentait des faits de juxtaposition et parallélisme rappelant la poésie chinoise classique. Il le rapproche du tétrasyllabe archaïsant du *Livre des Poèmes* (詩經 *Shijing*) estimant qu'en allemand le mètre trochaïque est peu courant (Debon 1982, 31-3). Goethe chercherait donc à produire un effet d'étrangeté rythmique. La forme de Goethe est originale et contraignante. Comment Guo Moruo traduit-il ce poème, dans le contexte de transformation de la langue chinoise ? Cherche-t-il à rendre ce poème étranger ou familier au lecteur chinois ?

La version chinoise de Guo Moruo¹¹ apparaît dans l'*Anthologie* comme un bloc de quinze vers (version A). Dans le *Recueil de poèmes traduits par*

11 Pour une étude sur ce poème, cf. Peng Jianhua, Xing Lijun 2014.

[Guo] Moruo, le dernier vers est divisé en deux pentasyllabes (version B), soit seize vers en tout, comme l'original allemand. Dans B, la structure des quatre quatrains du poème source est conservée (dans A, le dernier vers est une concaténation des deux derniers vers de B) ; ils sont délimités par le sens et la ponctuation, comme l'est chacun des deux distiques qui les constituent. Cependant, à la différence de l'original, les propositions indépendantes en chinois tendent à se limiter à un vers, sauf les vers 7-8, 9-10 (A), et 15-16 (B), ce qui correspond aux effets de la version originale : le distique des vers 7-8 se situe à la fin du deuxième quatrain, et celui des vers 9-10, au début du troisième, ce qui établit une liaison entre eux. Le fait que cette structure n'apparaisse qu'en deux ou trois endroits du poème chinois leur confère d'autant plus d'importance. Cette relative rareté se rapproche de l'usage poétique classique chinois.

Les vers sont irréguliers. Le premier quatrain reprend le pentasyllabe chinois régulier, dont il respecte la césure (2/3) et la cadence (˘— / —˘—) (Cheng 1996, 61), à l'exception probable du vers 4.¹² Cette irrégularité produit un effet de surprise et contribue à une esthétique de la variété. Selon la grille classique des « Treize genres de rimes » (十三韻 *shisan zhe*), dont Lloyd Haft démontre la permanence dans la poésie chinoise moderne (Haft 2000, 72-3), la rime A (-er, -i, -ü) est aux vers pairs : « *di* » (遞, v. 2), « *shi* » (時, v. 4).¹³ Les parallélismes entre les vers, en particulier dans les premiers distiques, sont d'ordre syntaxique, moins exigeants que les règles classiques. Cependant, la version chinoise donne l'impression d'un plus grand parallélisme entre logiques du vers et de la proposition que l'original allemand.¹⁴ Le second quatrain (vv. 5-8) comporte trois heptasyllabes et un hexasyllabe. Le troisième (vv. 9-12), trois hexasyllabes et un pentasyllabe. Le découpage induit par la longueur du vers et la logique de la phrase présentent un décalage. Ces effets sont développés par Guo Moruo dans sa traduction, qui exploite les possibilités expressives du vers libre.

Dans le second quatrain, la rime paire du premier quatrain (*di* et *shi*) est reprise par « *mi* » (迷, v. 6) et « *yu* » (語, v. 8), tandis qu'une nouvelle, B, (-en, -in, -un, -ün) apparaît aux vv. 5 et 7 (« *chen* » 沈, « *sen* » 森) : cette strophe est en rimes croisées (BABA) comme l'original. Elles sont signifiantes : « silencieusement » (無語 *wuyu*, v. 8) est associé à « flotter vaguement » (淒迷 *qimi*, v. 6) ; « s'enfoncer » (浮沈 *fuchen*, v. 5), à « obscurité » (陰森 *yinsen*, v. 7), développant l'isotopie de l'absence (ombre, disparition, silence).

Par ailleurs, certains choix introduisent de la poéticité dans le lexique et inscrivent le poème de Goethe, via sa traduction, dans la tradition poé-

12 « 上 » *shang* (« monter ») semble marqué, et « 初 » *chu* (« commencer »), atténué.

13 Le vers 3 rime approximativement si on coupe *hu-i* (*idem* pour la pénultième du vers 1).

14 Les vers 3-4 de l'original (une proposition sur deux vers) est plus expressive que la version de Guo, qui introduit un schéma classique chinois plus stable (une proposition par vers).

tique chinoise ainsi que son intertextualité. L'adjectif « flotter » (*qimi*, qualifiant une scène aquatique ou nébuleuse, nocturne et désolée, ou un sentiment correspondant) qui traduit le verbe « glisser » (*schleichen*, v. 6), appartient au registre poétique (correspondant à l'usage remarquable de *schleichen* repris au v. 15). Au v. 5, le neutre substantivé « tout » (*Alles*) est rendu par « les dix mille apparences » (萬象 *wanxiang*), dont le dictionnaire propose comme *locus classicus* un poème de Xie Lingyun (謝靈運 385-433), « Écrit sur ordre de l'empereur après l'avoir accompagné dans son voyage au Mont Beigu à Jingkou » (從游京口北固應詔詩 *Congyou Jingkou Beigu yingzhao shi*) (cf. Frodsham 1967, 171). Il prend chez Guo Moruo une signification originale : *wanxiang* ne renvoie pas à la lumière, comme dans « [Le paysage] reflète [l'impériale] gloire » (萬象咸光昭 *Wanxiang xian guangzhao*) de Xie Lingyun, mais à l'obscurité. Par contre, au v. 5, « l'inconnu » (*Ungewisse*) est traduit par le syntagme prosaïque « dans l'obscurité » (在暗裡 *zai anli*). Enfin, « flotter » (*schwanken*), qui développe dans l'original le champ lexical du glissement, est fidèlement rendu par le classique *fuchen*.

Les heptasyllabes (vv. 5-7) ne sont pas classiques : leur césure est irrégulière (2/5 ou 3/4). Le vers se compose de trois « pieds » (groupe rythmique formant unité syntaxique et sémantique : en chinois, 音尺 *yinchi*) : deux dissyllabiques, un trisyllabique. L'hexasyllabe est composé de trois pieds dissyllabiques iambiques, dramatisant le rythme.¹⁵ La cadence des heptasyllabes diffère également de la règle classique (˘—˘ / ˘—) (cf. Cheng 1996, 61). Ils commencent par un iambe, mais varient à chaque vers. Au v. 5, la cinquième syllabe *li* est neutre au lieu d'être appuyée. Cependant, la figure du renversement de cadence est employée, mais redistribuée différemment : deux brèves avant et après une césure, produisent éventuellement un renversement contraire à la règle (deux longues de part et d'autre de la césure) : « *Wanxiang | zai anli / fuchen* » (萬象在暗裡浮沈, ˘— / ˘— / ˘—). Le v. 6 respecte la cadence classique, non la césure : « *Bowu | zai kongji / qimi* » (薄霧在空際淒迷, ˘— / ˘— — / ˘—). Le v. 7 respecte le renversement de cadence (syllabes 3-4), mais selon une autre configuration encore : « *Fanyingzhe | anying / yinsen* » (反映著暗影陰森, ˘— / ˘— / ˘—). De même pour le v. 8, en deux endroits : « *Hushui | jinglai / wuyu* » (湖水靜來無語, ˘— / —˘ / ˘—). Guo Moruo invente un rythme hybride : il respecte l'effet classique d'alternance de la cadence, selon non la césure classique, mais un découpage en pieds. Certains poètes « formalistes » tels Wen Yiduo (cf. Wen Yiduo 1926 ; McClennan 1999 ; Lin 1972, 81-2), ou Xu Zhimo traduisant de l'anglais (cf. Birch 1960), expérimentent quelques années plus tard cette prosodie nouvelle. Guo Moruo dans ces

15 Remarquons la succession de tons plats au v. 9 qui permet un contrepoint avec les vv. 8 et 10, créant une suspension mimétique.

vers irréguliers est précurseur :¹⁶ cette expérimentation est probablement induite par la prosodie allemande qu'il traduit.

Le troisième quatrain (vv. 9-12) présente des rimes croisées, mais en ordre inversé (ACAC). Une même rime (A) traverse tout le poème, un trait peut-être classique, du moins fréquent dans la poésie moderne.¹⁷ Les trois hexasyllabes (vv. 9-11) introduisent une structure régulière : trois iambes. Le dernier vers (12), pentamétrique, suit la césure et la cadence classiques. Cette régularité est non formaliste mais signifiante, évoquant la caresse des branches de saule et de leur ombre sur l'eau. Guo Moruo accentue cette fonction mimétique : « comme » (彷彿 *fangfu*) au début du v. 10, traduisant, combiné à « je vois » (見 *jian*), « pressentir » (*ahnen*), étire la proposition sur deux vers (dans l'original chaque proposition s'étire sur deux vers : vv. 11-14). De plus, *fangfu* permet des assonances (« comme », 如 *ru*, vv. 10 et 11; « lac », 湖 *hu*, v. 12), reprenant le phonème de l'original -u (« flots », *Flut*, v. 12 ; « à travers », *durch*, vv. 13 et 15 ; « Luna », v. 14 ; « braise », *Glut*, v. 10). Le réseau de rimes internes en chinois¹⁸ transpose celui de l'original (notamment les allitérations en -sch). Le parallélisme en chinois « comme le feu » (如火 *ru huo*), « comme la soie » (如絲 *rusi*) met en relation des réalités différentes. L'anadiplose (fin du v. 11 et début du v. 12) développe cette circularité : « Les saules délicats si fins semblables à la soie, | Soyeux rameaux qui jouent sur l'eau » (纖柳細細如絲/絲枝弄湖波, *Xianliu xixi rusi* | *Sizhi nong hubo*). Remarquable est la répétition graphique de la clef de la soie (糸) dans ces deux vers « délicat » (*xian*), « fin » (*xi*), « soie » (*si*), suggérant les longues branches de saule : la « soie » apparaît comme clef dans « *xian* » et « *xi* », puis « sort » dans « *si* », apparaissant enfin comme caractère à part entière (v. 11). L'effet se poursuit jusqu'au début du v. 12,¹⁹ appuyé par l'anaphore graphique (vv. 11 et 12) de la clef (transposant celle de l'original en -sch).

L'utilisation de la rime dans ce quatrain est fidèle et signifiante. « Feu » (火 *huo*), traduisant « *Glut* », et « ondes du lac » (湖波 *hubo*), « *Flut* », rendent l'antagonisme et l'imbrication des deux éléments naturels. « Domaine » (*Bereiche*) est traduit par « horizon » (天際 *tianji*), et « rameaux chevelus » (*Haargezweige*), par « fins rameaux » (纖枝 *xianzhi*) rejeté au vers suivant ; la rime 11 se fait sur « soie » (*si*), pour les « cheveux » (*Haar-*), et non « rameaux » (*Gezweige*), valorisant l'idée de finesse. Guo Moruo associe

16 Sur l'apport de Guo Moruo au « poème régulier moderne » (现代格律诗 *xiandai gelüshi*), cf. Huang Zepei 2012.

17 Guo Moruo ne cherche pas une occidentalisation complète de la forme : cf. Huang Zepei 2012, 426.

18 « 見 » *jian*, « 邊 » *bian*, « 天 » *tian* (v. 9), « 纖 » *xian* (v. 11) ; « 俄 » *e*, « 火 » *huo* (vv. 9 et 10), « 波 » *bo* (v. 12) ; « xi », « si », « 枝 » *zhi* (vv. 11-12).

19 Un vers célèbre de Wang Wei 王維 recourt à un procédé similaire : cf. Cheng 1996, 18.

les ressources classiques du chinois aux tours occidentalistes, pour une traduction fidèle dans une forme moderne et libre, tout en respectant une esthétique classique du paysage, qu'il retrouve dans ce poème étranger.

La dernière strophe se décompose en un tercet (A) de deux heptasyllabes et un décasyllabe, ou un quatrain (B) de deux heptasyllabes et deux pentasyllabes. Le décasyllabe est formé de deux pentasyllabes sécables (la césure est classique, mais la cadence ne l'est que pour le dernier), constituant une seule proposition. La séparation typographique est indépendante de la syntaxe et de la rime. Elle est signifiante cependant : l'allongement (A) du vers final exprime l'écoulement, la ramification de la scène jusque dans le cœur du poète, le reliant au paysage. Comme précédemment, les heptasyllabes (vv. 13-4) possèdent une césure (5/2) et une cadence (3/2/2) non classiques (voir les vv. 5-7). En séparant les vv. 15-16, la version B libère au quatrain final une rime croisée (ACAC). Elle reprend la série de rimes A (« humeur », 情趣 *qingqu*, vv. 15/16 ; « louvoie », 委佗 *weiyi*, v. 13),²⁰ et C (« doux », 清和 *qinghe*, v. 14 ; « cœur », 心窩 *xinwo*, vv. 15-16) du quatrain précédent (vv. 10-12). Le poème repose sur trois rimes différentes.

Le processus de poéticisation et de sinisation se poursuit au plan lexical. Goethe utilise « Luna », nom de la déesse romaine du cycle des saisons, personnification à partir du substantif féminin latin, littéralement « la brillante » (racine commune avec *lux* et *lumen*), contrastant avec les « ombres » (*Schatten*). Le nom propre produit un effet de familiarité, et renvoie aux mystères mythologiques ; employé plutôt que le germanique *Mond* (v. 10), consonantique et masculin, il s'insère dans le réseau des rimes internes en -u. Guo Moruo le traduit par « Heng'e » (姮娥, variante de « Chang'e », 嫦娥), plus poétique peut-être,²¹ l'équivalent chinois mythologique de la lune, convoquant des représentations différentes de celles du plus courant « 月亮 » *yueliang* (« lune »). « E » permet d'ailleurs l'allitération avec « *qinghe* » et « *xinwo* ». De plus, « *heng* » s'intègre mieux que « *hang* » dans le réseau des rimes internes (-eng, -ing, -ong, -iong), avec « âme » (靈 *ling*, v. 13), « paysage nocturne » (夜景 *yejing*), « doux » (*qinghe*), « humeur » (*qingqu*) (vv. 14-15), et « ciel » (空 *kong*, v. 1).

Les vers chinois 13-14 introduisent une certaine liberté. « Louvoie » (*weiyi*) traduit « mobiles » (*bewegter*) et « trembler » (*zittert*), tout en attribuant le mouvement à la figure de la lune, *reflétée* dans l'eau, cette dernière étant implicitement évoquée. L'isotopie de l'obscurité est atténuée : « paysage nocturne » renvoie indirectement aux « ombres » (*Schatten*) ; « cristallin » (涓涓 *juanjuan*) transpose « glisser » (*schleichen*), in-

20 Désambiguïsant « 委佗 », qui se prononce *weituo* (« satisfait ») ou *weiyi* (« sinueux »).

21 « Heng'e » est devenu « Chang'E » pour respecter le tabou du nom de Liuheng 刘恒, prénom de l'empereur Wendi des Han (漢文帝, 203 av. J.-C.-157 av. J.-C.).

sistant sur la limpidité et l'écoulement de l'eau. Comme aux vv. 11-12, on relève un jeu avec la clef de l'eau (𠄎), et de la lune (月, graphiquement sinon étymologiquement), mimant son apparition progressive, avant de se transformer en « œil » (目 *mu*, à travers 由 *you*, un trait perçant le regard, pénétration du paysage vers le cœur ?). Par ailleurs, l'anadiplose (reprise de *qinghe* en fin et début de vers), et le redoublement *qinghe* et *qingqu*, développent l'idée du reflet, accentuée par les rimes internes (« scène » *jing*, « clair » *qing*, « sentiment » *qing* ; « clair » *juan*, « œil », 眼 *yan*). Le sens original est respecté, mais distribué différemment. La strophe finale est contractée, la version chinoise insiste sur les thèmes de l'apaisement et de la fluidité, s'achevant sur le mot « cœur ».

Des sept poèmes et deux traductions de Guo Moruo publiés dans cette anthologie, celui-ci est probablement le plus élaboré. Placé en tête du recueil, il témoigne de l'importance accordée à la traduction dans le processus d'invention et transformation des formes. Cette traduction est un poème chinois de plein droit. Guo Moruo, qui pratiquait la poésie classique, en inscrivant sa traduction dans la langue et l'intertextualité classiques, sinise et rend familier Goethe : en assumant la lecture sinisante du poème d'origine, il se réapproprie et renverse une étrangeté 'chinoise', que l'original avait introduite en allemand. Guo Moruo aussi modernise la langue à l'intérieur de la tradition, via la traduction de l'étranger. La recherche de formes poétiques, qui seraient plus ou moins régulières²² formées sur la base d'une prosodie issue de la nouvelle langue littéraire, est transculturelle. La langue d'arrivée est moderne et semi-classique, tout comme les procédés : d'un côté, vers libre, typographie, développement de la rime interne, et de l'autre, jeu graphique, références et grille de rimes ou emprunts prosodiques classiques. Guo Moruo a pu également trouver une inspiration dans des formes de poésie chinoise ancienne réputées plus vernaculaires, telles que les 'poèmes à chanter' (詞 *ci*, ou 樂府 *yuefu*).

La position liminaire de ce poème ne signale pas seulement la réappropriation d'une esthétique chinoise par le détour de l'étranger, mais également la reconnaissance d'une certaine réussite formelle rendue possible par les variations hybrides stylistiques et prosodiques. La version de Guo Moruo correspond à ce que recherchent les poètes chinois modernes ; placées sous l'égide de Goethe, ses expérimentations formelles en retirent une autorité d'autant accrue. Enfin, c'est aussi pour Guo Moruo une consécration sur la scène de la nouvelle littérature qui prépare le succès de son recueil *Déesses* (女神 *Nüshen*) publié l'année suivante.

Ce cas est un exemple des rapports étroits qu'entretiennent les auteurs chinois modernes avec les langues et littératures étrangères. Cette relation avec l'étrangeté, à la fois linguistique, formelle et rythmique, est

22 Ce que l'on désigne comme « poésie moderne régulière » 现代格律诗 *xiandai gelüshi*.

consciente et voulue par les écrivains chinois ; elle se fait d'égal à égal avec leurs pairs étrangers, anciens ou modernes. La volonté de créer une langue littéraire nationale moderne, qui soit également ancrée dans la longue histoire des lettres chinoises (ce qui, malgré nombre d'idées reçues, est *de facto* souvent le cas, notamment en poésie), est aussi forte que celle de s'approprier, s'inspirer ou se mesurer aux langues étrangères. L'un des premiers moteurs de la transformation recherchée de la langue et des formes chinoises est ainsi la traduction : non seulement par la lecture et la réception d'œuvres étrangères (lues d'ailleurs souvent dans l'original par les auteurs), que ce soit à travers leurs versions en chinois, japonais, anglais ou allemand par exemple, mais avant tout, par le processus même du traduire. Celui-ci en effet oblige la langue cible à se (re)définir par rapport à l'altérité rencontrée, mais également, en deçà du plan des formes et des images, à importer ou transposer des effets rhétoriques et prosodiques, et plus encore, à en inventer de nouveaux, qui répondent à la fois à cette épreuve de la langue étrangère, et à la nature évolutive d'une langue nouvelle en train de se former (le *baihua*)²³ dans le travail de ces expérimentations - langue nouvelle dont l'essence précisément n'est pas encore donnée. Fondamentalement, comme le montre cette entreprise de traduction effectuée par Guo Moruo, il s'agit de créer un rythme nouveau, c'est-à-dire, selon les termes de Meschonnic, une autre « organisation du sens dans le discours » (Meschonnic 1982, 70) ; or, c'est ce qui fonde la parole du sujet, et donc la réinvention de ce dernier.

23 Il s'agit ici d'une langue qui est *littéraire* avant que d'être vernaculaire : cf. Zhang 2016.

Annexes

Version chinoise :

暮色自垂空，
近景已迢遞；
隱約耀霞輝，
明星初上時！
萬象在暗裡浮沈，
薄霧在空際淒迷；
反映著暗影陰森，
湖水靜來無語。
俄見東邊天際，
彷彿月明如火；
纖柳細細如絲，
絲枝弄湖波。
姮娥的靈光委佗，
涓涓的夜景清和，
清和的情趣由眼到心窩。

Traduction de la version de Guo Moruo :

Le soir descend du ciel (0),
La vue autour a reflué (A) ;
Dans la nébuleuse gloire rougeoyante (A ?),
C'est l'heure de Vénus qui s'élève (A) !
Le monde des phénomènes glisse dans la pénombre (B),
Une brume flotte morne dans l'éther (A) ;
Du lac reflétant la ténèbre ombreuse (B)
Monte une paix muette (A).
Soudain à l'orient je crois voir (A)
La lune allumer ses flambeaux (C) ;
Les saules délicats à la finesse de la soie (A),
Les soyeux rameaux se jouent de l'eau (C).
L'éclat enchanté de Séléné louvoie (A),
Cette nuit cristalline, cette douce humeur (C),
Doucement passe (A /) de mes yeux à mon cœur (C).

Poème de Goethe :

Dämmerung senkte sich von oben,
Schon ist alle Nähe fern ;
Doch zuerst emporgehoben
Holden Lichts der Abendstern !

Alles schwankt ins Ungewisse,
Nebel schleichen in die Höh' ;
Schwarzvertiefte Finsternisse
Widerspiegelnd ruht der See.

Nun im östlichen Bereiche
Ahn'ich Mondenglanz und -glut,
Schlanker Weiden Haargezweige
Scherzen auf der nächsten Flut.
Durch bewegter Schatten Spiele
Zittert Lunas Zauberschein,
Und durchs Auge schleicht die Kühle
Sänftigend ins Herz hinein.

Traduction Jacques Porchat du poème de Goethe :

L'ombre du crépuscule est descendue ; déjà tout voisinage est lointain ;
mais elle paraît la première, l'étoile du soir à la clarté propice ; tout flotte
dans le vague ; les vapeurs s'élèvent doucement dans les airs ; reflétant
les ténèbres au fond de ses noirs abîmes, le lac repose immobile.

Et dans la plage orientale je pressens la lueur et les feux de la lune ;
les rameaux chevelus des saules flexibles caressent les ondes voisines. A
travers le jeu des ombres mobiles tremble la clarté magique de la lune, et,
par les yeux, la fraîcheur se glisse dans le cœur qu'elle apaise.

Bibliographie

- Bauer, Wolfgang (1999). « The Role of Intermediate Languages in Translations from Chinese into German » [online]. *De l'un au multiple. Traduction du chinois vers les langues européennes. Translation from Chinese into European Languages*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme. URL <http://books.openedition.org/editionsms/1474> (2017-12-01).
- Berman, Antoine (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et tradition dans l'Allemagne romantique*. Paris : Gallimard, 87-110.
- Birch, Cyril (1960). « English and Chinese Metres in Hsü Chih-mo ». *Asia Major*, New Series, 8(2), 258-93.
- Chen, Pingyuan (2011). *Touches of History. An Entry into 'May Fourth' China*. Translated by Michel Hockx. Leiden : Brill.
- Cheng, François (1996). *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*. Paris : Seuil.
- Debon, Günther (1982). « Goethes Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten in sinologischer Sicht ». *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 76, 27-57.
- Dihle, Albrecht (1990). « Goethes Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten ». Mark Griffith ; Donald J. Mastrorarde (eds.), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta : Scholars Pr, 343-50. *Homage Series*.
- Fan Jin 范劲 (1996). « Guo Moruo et Goethe » 郭沫若与歌德 (Guo Moruo yu Gede). *Guo Moruo xuekan* (郭沫若学刊), 2, 14-21.
- Fang, Chang'an 方长安 (2015). « Réflexions sur la construction de la nouvelle poésie et la question de son développement. La position poétique moderne de *l'Anthologie de poésie nouvelle (1919)* et sa valeur historique » 对新诗建构与发展问题的思考——〈新诗选（一九一九年）〉的现代诗学立场与诗歌史价值. *Literary Review* 文学评论, 2, 83-90.
- Frodsham, J.D. (1967). *The Murmuring Stream. The Life and Works of Hsieh Ling-yün*. Kuala Lumpur : University of Malaya Press, vol. 1.
- Fukuda, Hideo (1959). « Über Goethe's Letzten Gedichtzyklus Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten ». *Die Deutsche Literatur*, 22, 52-62.
- Gálik, Marián (1980). « Kuo Mo-jo and his Development from Aesthetic-impressionist to Proletarian Criticism ». *The Genesis of Modern Chinese Literary Criticism (1917-1922)*. Curzon Press, 28-62.
- Gálik, Marián (1991). « Reception and Survival of Goethe's *Faust* in Guo Moruo's Works and Translations (1919-1122) ». *Asian and African Studies*, 26, 49-69.
- Guo Moruo 郭沫若 (1955). *Recueil de poèmes traduits par Guo Moruo* (郭沫若译诗集). Shanghai : Xin wenyi chubanshe.

- Haft, Lloyd (2000). *The Chinese Sonnet. Meanings of a Form*. Leiden : ReL search School of Asian, African, and American Studies, Universiteit Leiden, CNWS publications, 72-3.
- Huang Zepei 黄泽佩 (2012). « Discussion sur le poème régulier moderne dans *Déesse* ». Yang Shengkuan 杨胜宽 et al. (éds.), *L'essentiel des études sur Guo Moruo* (郭沫若研究文献汇要). Shanghai : Shanghai shudian chubanshe, 6, 422-9.
- Jiang Tao 姜涛 (2005). *Le "Recueil de la nouvelle poésie" et l'apparition de la nouvelle poésie chinoise* ("新诗集"与中国新诗的发生). Beijing : Beijing daxue chubanshe.
- Lee, Meredith (1985). « Goethes Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten ». Günther Debon ; Adrian Hsia (Hrsgg.), *Goethe und China - China und Goethe*. Peter Lang, 37-50.
- Lin, Julia (1972). *Modern Chinese Poetry*. Seattle : University of Washington Press.
- Liu Bannong (1917). « La réforme spirituelle de la poésie et de la fiction » 詩與小說精神上之革新. *Nouvelle Jeunesse* 新青年, 3(5).
- McClellan, T.M. (1999). « Wen Yiduo's Sishui Metre. Themes, Variations and a Classic Variation » [online]. *Chinese Literature. Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 21, 151-67. DOI 10.2307/495250.
- Meschonnic, Henri (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier.
- Peng, Jianhua 彭建华 ; Xing, Lijun 邢莉君 (2014). « Sur les traductions de Goethe par Guo Moruo » 论郭沫若的歌德作品翻译. *Journal of Yancheng Teachers University* 盐城师范学院学报, 34, 116-7.
- Porchat, Jacques (trad.) (1871). *Œuvres de Goethe 1. Poésies diverses*. Paris : Hachette, 322.
- Sun Yushi 孙玉石 (2007). *L'art poétique moderne chinois* 中国现代诗歌艺术. Wuhan : Changjiang wenyi chubanshe, 3-47.
- Trunz, Erich (Hrsg.) (1996). *Johann Wolfgang von Goethe. Goethes Werke Band 1. Gedichte und Epen*. München : C.H. Beck.
- Wen, Yiduo (1982). « La forme poétique » 詩的格律. *Œuvres complètes de Wen Yiduo* 聞一多全集, 3, 411-19. Beijing : Sanlian shudian.
- Xinshi ji 1920. Shanghai : Xinshishe chubanshe.
- Xu Delin (éd.) (1988). *Fenlei baihua shixuan*. Beijing : Renmin wenzue chubanshe.
- Yan, Liang 晏亮 ; Chen, Chi 陈焜 (2015). « La création et la traduction de la nouvelle poésie à ses débuts d'après le *Recueil de la nouvelle poésie* et *Anthologie raisonnée de la poésie en baihua* » 由《新诗集》和《分类白话诗选》看早期新诗翻译与创作. *Journal of Hainan Normal University* 海南师范大学学报, 9, 61-5.
- Zhang, Yinde (2016). « Le mirage de l'oralité dans le roman chinois contemporain » [online]. *Communications*, 99(2), 183-5. DOI 10.3917/commu.099.0183.

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques

édité par Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang

Contre-fiction politique

Liu Cixin et Han Song

Yinde Zhang

(Université Sorbonne, Paris 3, France)

Abstract Contemporary Chinese fiction possesses an unexpected critical force exemplified by science-fiction, a newly burgeoning literary genre. It entails examples of political counter-fiction that deconstruct the storytelling of the Chinese dream and the founding myth of a prosperous and peaceful power. This study focuses on the writers Liu Cixin and Han Song, whose work is centred on this irreverent imagination through alternative narrations, which explore the possibilities of histories that never happened and the significance of their bifurcation.

Keywords Political contre-fiction. Alternative story. Liu Cixin. Han Song. Mers de l'Ouest. Great Wall. Red Star Over America.


Le *storytelling* de la Chine est omniprésent dans le discours officiel d'aujourd'hui. Il découle entre autres de la volonté d'un parti, préoccupé par la légitimité de son pouvoir, de renforcer la propagande, afin d'assurer la stabilité sociale et de réaliser le dessein de la renaissance de la nation par l'expansion économique et culturelle. La littérature est sommée d'exemplifier ce 'rêve chinois', en 'bien racontant l'histoire qui est celle de la Chine' (講好中國這個故事), à l'appui de l' 'énergie positive' (正能量) décrétée par les plus hautes instances de l'Etat. L'intelligentsia acquise à cette cause nationale se mobilise pour réinventer toutes les vertus confucéennes à la gloire d'une culture millénaire, désormais au service de l'harmonie mondiale, comme en témoigne la théorie mystificatrice de « tout ce qui est sous le ciel » développée par Zhao Tingyang (2011). Le *softpower* chinois contamine la communauté internationale où l'on voit certains intellectuels occidentaux se délecter de la jouvence d'une contrée idéale et rêvée. Ainsi Régis Debray, de concert avec le philosophe chinois dans le dithyrambe d'une Chine prospère, tolérante et irénique, incrimine-t-il le « storytelling hollywoodien », se souciant de savoir si « la Chine a les moyens de raconter elle-même son histoire à toute la planète » (Debray, Tingyang 2014, 162).

Face à la déferlante propagandiste et à la complaisance généralisée, la critique sinophone, peut paraître salutaire, dans la mesure où elle contribue à la défétichisation de la matrice continentale par la valorisation d'une

Translating Wor(l)ds 1

DOI 10.14277/6969-203-4/TW-1-4 | Submitted: 2017-10-30 | Accepted: 2017-11-10

ISBN [ebook] 978-88-6969-203-1 | ISBN [print] 978-88-6969-209-3

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

littérature transnationale, exonérée de servitudes institutionnelles et idéologiques. Néanmoins, le concept de la « sinophonie » (Shih 2011) pêche sans doute par un antagonisme trop figé et par une extériorité négligeante la force contestataire intérieure au système. Il est vrai que la radicalité de certaines formulations est tempérée, exhortant la sinophonie à un élargissement vers une « littérature chinoise globalisée » (Tsu, Wang 2010). De telles propositions ne sont pas sans encourir le risque de jouer le jeu du fantasme d'une Chine culturelle universelle.

Il convient en conséquence de transcender les débats théoriques dans les réflexions sur la 'sinité' remythifiée et expansive. Une géocritique axée sur un imaginaire pluriel et transgressif du lieu s'avère plus opérante dans le déchiffrement des codes néo-impériaux. Elle incite à (re)découvrir une littérature en scission avec les grands récits cocardiens, dans la reconfiguration irrévérencieuse de la Chine. Depuis une vingtaine d'années, de telles contre-fictions se multiplient, fournissant des allégories aussi caustiques que cryptées à l'encontre du panégyrique. Leur tolérance, peu attribuable à l'extraterritorialité dont bénéficie la littérature diasporique, s'explique plutôt par leur fictionnalité déclarée et autorisée, souvent sous couvert de science-fiction ou de fantasy, leur permettant d'échapper à la vigilance coercitive fondée sur les interprétations réalistes et monolithiques.

On s'attachera à étudier deux auteurs emblématiques en la matière : Liu Cixin 劉慈欣, ingénieur de formation et auteur d'une trilogie *Le problème à trois corps*, récompensé par le prix Hugo du meilleur roman, et Han Song 韓松, journaliste de la très officielle Agence de presse Xinhua, directeur de son service international et récipiendaire récurrent du Chinese Galaxy Award pour ses romans de science-fiction (Sebag-Montefiore 2012). Ils s'interrogent l'un comme l'autre sur l'ascension fulgurante de la Chine en questionnant autant la promesse de paix, de stabilité et de coexistence que les valeurs prétendument universelles, vulgarisées par le discours officiel. On se focalisera sur quelques uns des textes, publiés à la charnière du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle, dans un contexte d'exacerbation du nationalisme en Chine – suite par exemple au bombardement de l'Ambassade de Chine à Belgrade en mai 1999 par l'OTAN – et de peur suscitée dans le monde par la montée en puissance de la Chine. Au début de leur carrière et en marge de leurs productions les plus notoires, nos écrivains mêlent la science-fiction aux récits alternatifs, choisissant d'explorer les virtualités des histoires non advenues pour s'inscrire en faux contre des lectures de réalité instrumentalisée, démagogique ou stéréotypique. Ils dénoncent les tentatives de diabolisation dont fait l'objet la Chine, sans souscrire pour autant au leurre de l'« ascension pacifique », promue par le gouvernement chinois dans l'objectif de camoufler et d'adoucir la prétention hégémonique. Ils ne cherchent ni à légitimer ni à incriminer la montée en puissance de leur pays, mais à prospecter les origines possibles d'une telle factualité pour en anticiper les conséquences multiples, entre autres,

le risque d'inversion des rapports de domination, qui s'opéreraient dans la reproduction de la logique impériale.

Commençons par la nouvelle de Liu Cixin, intitulée *Les Mers de l'Ouest*, et publiée en 1999 (Liu Cixin 2015). Elle résulte d'une réécriture de l'histoire de Zheng He (1371-1433), l'amiral musulman chinois et eunuque, ayant entrepris sept expéditions maritimes, entre 1405 et 1433, sous la dynastie des Ming, essentiellement sous l'empereur Yongle (1402-1424), le dernier voyage ayant été effectué sous le règne de Xuande (1425-1435), son petit-fils. A son apogée, Zheng He réunit une flotte de 200 navires, transportant en tout 27.000 hommes. Elle touche les ports d'Asie du Sud-Est, pénètre dans l'océan Indien, le Golfe persique, pour atteindre les côtes est d'Afrique. L'exploration des marchés semble constituer les motifs principaux de ces expéditions, dont le caractère pacifique ne cesse d'être souligné par les Chinois.¹

Liu Cixin s'empare de cette figure emblématique en revisitant le mythe fondateur d'une Chine pacifique, privée de toute visée de conquête territoriale par les moyens militaires. Le récit imagine en effet un voyage qui, en 1420, aurait incité l'amiral Zheng He à poursuivre la route en contournant le cap d'Espérance et en remontant vers l'Europe, avant d'atteindre l'Amérique par la voie de l'Atlantique. L'histoire se déroule à l'époque contemporaine, cinq siècles plus tard, lorsque le narrateur, un diplomate chinois, quitte son poste à Belfast à l'issue de la rétrocession de l'Irlande du Nord, colonie chinoise, à l'Angleterre. Le diplomate se rend à New York pour prendre ses nouvelles fonctions au sein de l'ONU. Il fait un halte en Europe, en compagnie de son fils, afin de commémorer l'héroïque « bataille de Paris », au cours de laquelle, en décembre 1421, les 25.000 valeureux soldats de Zheng He auraient bravé l'armée alliée de 100.000 hommes envoyés par Henri V d'Angleterre, le Duc de Bourgogne et le Saint Empire romain germanique. A New York, le diplomate aura fait la rencontre d'une jeune immigrée anglaise, venue de l'Europe tombée en décrépitude, pour venir chercher des opportunités au nouveau continent, territoire chinois depuis plus de cinq cents ans et toujours prospère. La fin du récit nous apprend que la découverte de l'Amérique par Zheng He est le fruit d'un pur hasard, explicable nullement par le désir de conquête mais plutôt par nostalgie.

L'imagination de la découverte de l'Amérique par les Chinois avant Christophe Colomb ne fait pas défaut dans certains travaux historiographiques occidentaux,² qui se multiplient entre 2001 et 2003. Ils laissent percevoir

1 Pour l'histoire des expéditions de Zheng He, voir Ma Huan 2005. Traduction anglaise : Mills 1970. Voir aussi Pelliot 1933.

2 Selon Gavin Menzies qui contribue le plus à la thèse de la primauté chinoise, la flotte, entre 1420 et 1430, notamment celle qui quitte le pays le 8 mars 1421, aurait fait le tour du monde et découvert l'Amérique et l'Australie. Voir Menzies 2003 et Sauvage 2007. Voir aussi son site <http://www.gavinmenzies.net/>. Le livre de Menzies est considéré comme peu

une sorte de fascination effrayée chez les Occidentaux face à la montée en puissance de la Chine. L'émergence de la 'théorie de menace chinoise' aux États-Unis l'atteste, inspirant au gouvernement chinois le concept anxio-lytique d'« ascension pacifique », mis en avant en 2003. Liu Cixin semble avoir capté les prémisses de ces tensions en s'écartant, tout en les anticipant, des options officielles ou doxiques, occidentales ou chinoises, afin d'en dévoiler, par le jeu d'une fiction contrefactuelle, la logique impériale sous-jacente.

La mise en récit repose en effet sur les jeux spéculaires où l'auteur renvoie dos à dos les réalités et les potentialités. La rétrocession de l'Irlande du Nord à l'Angleterre, qui a lieu le 1er juillet 1997 (Liu Cixin 2015, 30), revêt ainsi une double signification. La datation est une allusion transparente au retour de Hong Kong au giron de la Chine populaire après 150 ans de colonisation britannique. Le déplacement de l'événement, cependant, provoque une inversion de rôle, puisque la Chine endosse l'habit de colonisateur et l'Angleterre celui de colonisé. Cette permutation aurait pu signer le triomphalisme revancharde des autorités et des concitoyens. Ce serait ignorer le chiasme ironique, qui suggère l'assimilation de la Chine à l'Angleterre : en 'récupérant' l'Irlande du Nord, celle-ci ne fait que pérenniser son héritage impérialiste, tandis qu'en reprenant possession de Hong Kong, celle-là dissipe à peine les soupçons d'un comportement néocolonial par la fragilisation de l'autonomie statutaire accordée.

La construction des personnages obéit aux mêmes jeux de miroir, mais avec des effets de contraste plus prononcés. Le père et le fils, deux protagonistes, adoptent des points de vue opposés à l'égard du processus de décolonisation. Le diplomate, ultramarin, a une attitude résignée, tempérée voire progressiste face aux bouleversements. En revanche, son fils, métropolitain, se montre fougueux, chauvin et raciste. La visite rituelle des vestiges de la « Bataille de Paris », imposée par le pouvoir central, est vécu pour le diplomate comme une besogne alors que la progéniture y perçoit le rappel nécessaire du devoir de vengeance, illustré Fu Chai, roi de l'antique royaume des Wu, sommé de « venger son père », He Lü, battu par Gou Jian, roi des Yue. Le patriotard récite avec une voix pathétique la tirade sur l'épopée de l'armée des Ming, extraite d'un manuel scolaire (31-3). La flamme « loyaliste » se traduit aussi dans le conflit qui l'oppose aux « insurgés américains » indépendantistes. Son mépris vis-à-vis des immigrés blancs, des Amérindiens, de l'ONU, afflige le père, qui n'hésite pas à l'imputer à une éducation métropolitaine inquiétante (35).

L'auteur préconise a contrario la vertu des rencontres et des échanges, susceptibles d'infléchir ce jingoïsme narcissique, comme en témoignent

crédible par les historiens en général. La perspective d'histoires alternatives a néanmoins incité certains d'entre eux à en rapprocher, tout en se limitant à une reformulation hypothétique, comme chez Theodore F. Cook Jr., qui estime que les Chinois dès 1433 se seraient établis sur la côte ouest d'Amérique (Cook 2001).

ceux avec Hermann Emy, jeune étudiante britannique en beaux-arts. Sa visite du Musée du Palais impérial de New York en compagnie du diplomate (38) donne lieu à un dialogue constructif autour de la complémentarité des cultures. Le démenti de tout sentiment de supériorité se manifeste d'abord par l'antidote hyperbolique contre la fanfaronnade des concitoyens. A cet égard, l'exposition dans le hall d'un module baptisé *Confucius 11*, datant du premier alunissage chinois en 1965, renvoie aussi bien à une paternité usurpée qu'à la prétention pathétique d'hégémonie (39). La critique de tout rapport de domination se traduit aussi par le respect des minorités d'hier comme de demain. Hermann Emy qui émigre au nouveau monde chinois afin d'apprendre la peinture chinoise, symbole de la culture dominante dont la maîtrise conditionne désormais toute candidature, prend conscience de la nécessité de préserver la culture européenne trop longtemps mise à l'index. L'ouverture, le contact et le brassage se révèlent alors comme maîtres mots dans l'établissement de la confiance et du respect mutuels. Le musée est ainsi abrité par la Cité interdite comme sur le vieux continent, à la différence près que tout en ayant une taille double elle contient un seul mur, percé en revanche d'une myriade de portes. La métaphore d'ouverture culturelle se prolonge dans les objets exposés. Les vitrines présentent en effet des ouvrages offerts à la lecture de Zheng He, d'Euclide, d'Aristote, de Platon, jusqu'à Dante, en passant par les livres interdits par l'Inquisition. Liu Cixin, par le truchement du diplomate, semble apporter des nuances aux hypothèses connues, comme celles formulées jadis par Fernand Braudel, pour qui seuls les Chinois, avec les Arabes, possédaient à l'époque les capacités et les expériences leur permettant de « disputer à l'Europe la victoire qu'elle allait remporter » (Braudel 1997, 383; cf. Finlay 1992, 227). Le récit de Liu Cixin laisse entendre que, au contraire, malgré les boussoles, la taille des jonques, les Chinois accusaient leur retard par rapport à l'Europe, sur le plan cartographique et géographique : sans la réunion du savoir occidental et chinois, Zheng He n'aurait jamais pu pousser sa navigation plus loin.

Le récit alternatif permet à l'auteur de placer le dialogue interculturel sous le signe de réflexions politiques, lorsqu'il procède à la problématisation de la conquête. Le combat est mené contre la vulgate d'abord par le recours à la feintise. La chute de la nouvelle, ainsi, donne à lire une adhésion apparente à l'hypothèse répandue de la renonciation : la découverte de l'Amérique relèverait du pur hasard, sans aucune visée territoriale, puisque la flotte de Zheng He tentait de rentrer au pays en croyant emprunter un raccourci par l'ouest, avec un itinéraire inspiré d'ailleurs par le savoir géographique européen selon lequel la terre était ronde et non carrée, comme l'induit la croyance chinoise. Une telle intrigue semble offrir une copie fictionnelle et anticipée au consensus général : si l'Occident soutient l'idée d'une dynastie repliée sur elle-même après la mort de Yongle, la Chine se délecte, en se la réappropriant, de souligner le caractère foncièrement pacifique des expédi-

tions malgré leur supériorité matérielle et humaine.³ La conformité avec les préoccupations officielles semble même se renforcer au chapitre de la paix et de l'intégrité territoriale, lorsque le diplomate décrie à la fois le « nationalisme extrême » (*jiduan minzuzhuyi*) de son fils et le « séparatisme » (*fenlie zhuyi*) que représentent les « insurgés » américains (37).

Liu Cixin pratique ici un double langage imprimé dans le texte comme dans le métadiscours, quand le père donne une réponse évasive à son fils en disant que « l'histoire... contient des éléments inexplicables » ou quand l'auteur, dans la postface affirme apprécier modérément, à rebours, les « couleurs criardes du colonialisme et de l'hégémonisme qui s'infiltrent dans ce texte », tout en précisant que l'univers de cette science fiction, « sous l'influence grandissante et étendue de la culture chinoise », « n'est pas une société idéale » et qu'« elle est confrontée à plus de problèmes, à des crises et dangers plus importants que dans la réalité » (42). Mais la rhétorique de contournement qui permet à l'auteur d'avancer masqué cède la place à une dénonciation plus explicite. *Les Mers de l'Ouest* déjouent en effet le mythe de mission pacifique et « amicale » tout en réfutant le lieu commun du repli d'une dynastie conservatrice. Le récit suggère à travers l'histoire alternative de Zheng He un empire toujours à la recherche de l'expansion territoriale. Mais au lieu de fournir une caution fictionnelle anticipée aux interrogations historiographiques (Westad 2012), Liu Cixin choisit de pointer les dangers potentiels d'une telle dérive impérialiste et les possibilités de canalisation du retour du refoulé. La métaphorisation artistique et affective permet ainsi à l'auteur de désamorcer les ambitions géopolitiques, source de conflits, au profit d'une géographie culturelle et humaine, génératrice de fraternité et d'amour. La juxtaposition des sculptures est éloquent à cet égard. La statue monumentale érigée en face de Manhattan met sur le piédestal Zheng He le Conquérant qui « dirige sa main géante vers le nouveau continent ». La postface entérine le dessein de la fiction : « Zheng He a eu recours au moins deux fois aux armes contre un Etat » (42). L'approche de Liu Cixin n'est pas sans rappeler les descriptions données dans le roman de Luo Maodeng *Histoire romancée des Mers de l'Ouest*, qui a consacré en effet 12 chapitres à la guerre de conquête contre Java, au cours de laquelle l'autocélébration culturelle a viré en violence anthropophage : une autoréflexion rare sur la barbarie

3 Comme on peut le percevoir dans le discours sans ambiguïté du président Hu Jintao en visite en Australie en octobre 2003 ou dans celui de Wu Jianmin, ancien ambassadeur de Chine en France, lors de la commémoration des 600 ans des expéditions de Zheng He. Pour le discours du président de la République populaire de Chine devant le parlement fédéral australien, le 24 octobre 2003, voir http://www.apf.gov.au/About_Parliament/Parliamentary_Departments/Parliamentary_Library/pubs/APF/monographs/Within_Chinas_Orbit/Chapterthree (2017-12-05).

du civilisateur vue par les vaincus « barbares » (Luo 1985).⁴ Dans la critique actualisée, chez Liu Cixin, de l'antienne « siniser (pacifier, civiliser) les contrées barbares » (以夏變夷), la statue de Zheng He est comparée à celles d'Apollon, de Poséidon, d'Athéna, d'Aphrodite. L'auteur fait abstraction de la connotation complexe que contient cette galerie de figures mythologiques pour ne retenir leur perfection artistique, qui conquiert le conquérant. La beauté triomphe de l'orgueil. Le module spatial Confucius 11 est à l'évidence un trophée fantasmé contre le programme américain. Mais les protagonistes ne sont attirés que par la brillance mystérieuse de météorites lunaires. Comme l'antracite qui gît sous la terre pendant une éternité, elles proviennent, dans le regard ému d'Emy, fille de mineur, d'un univers dont l'insondable rend dérisoires les rivalités étatiques.

Mais Liu Cixin se garde de faire de son récit alternatif une version contestataire primaire. Il vise plutôt à déplacer la problématique qui, jusqu'à présent repose sur la dichotomie conquête militaire et mission commerciale. Sa fiction semble alors construite à rebours de roman d'aventure, montrant l'impasse à laquelle se heurte toute ambition impériale. La destination comme le retour sont ici également invalidés, mettant en valeur la dépossession au détriment de toute appropriation. Le rappel de l'identité d'eunuque ne consiste pas tant à réaffirmer l'infirmité de l'amiral qu'à énerver l'image d'une virilité conquérante et à restituer « un Zheng He authentique » (Liu Cixin 2015, 40). La mutilation physique, signe de privation de vaillance, dévoile sa « vulnérabilité ». Cette fragilité, qui fend l'armure, lui permet paradoxalement de recouvrer l'intégrité morale grâce à une sensibilité retrouvée. L'amiral dissimule mal son émotion devant la statuaire européenne, moins pour s'apitoyer sur son propre sort que pour sentir un « choc » salutaire, qui fait rejaillir en lui le désir de douceur, de paix et de départ. Si les vaisseaux auront réussi en dix ans à « boucler le monde de l'empire de la grande dynastie des Ming où le soleil ne se couche jamais » (41), en traversant le détroit de Béring, en revanche, Zheng He est passé de vie à trépas sur le « nouveau continent », cette terre qui lui restera définitivement « étrangère », rendant impossibles la destination comme le retour et ruinant tout dessein de possession et d'appropriation. Il reste la lueur d'une renaissance révélée par la mort, non la renaissance d'une nation, mais d'un homme accompli, ordinaire. Zheng He est en quelque sorte réincarné en notre diplomate, ambassadeur d'un message de vivre-ensemble, au lieu du rêve d'expansion, d'autant qu'il se fait apatride : c'est dans l'immigration qu'il retrouve la vertu et le bonheur d'un citoyen du monde, lorsqu'il capte dans le regard d'Emy, immigrée anglaise, la « douceur du pays natal », loin de tout corps expéditionnaire ou d'esprit missionnaire.

4 Voir le volume 1, chapitre 36, 465.

Han Song excelle aussi dans les récits contrefactuels. *Grandes murailles* (Han Song 2016a), nouvelle publiée au lendemain de la tragédie du 11 septembre, constitue ainsi une allégorie anti-impériale. La mise au jour d'un tronçon de murailles sous les décombres du Pentagone détruit par un bombardement terroriste en 2001 conduit à la découverte d'un ensemble de constructions similaires disséminées dans toute l'Amérique, voire dans le monde entier. Ces découvertes fortuites semblent attester le rayonnement, dès l'Antiquité, de la culture chinoise dans les contrées lointaines. Mais un donné archéologique vient infirmer cette hypothèse car le tronçon le plus ancien, excavé en Texas, remonte à la période préhistorique. Ce qui conduit Jenny, l'étudiante en chinois, à affirmer que les Chinois installés au bord du fleuve Jaune sont en réalité les immigrants américains, les derniers ayant quitté l'Amérique vers le 1er siècle de l'ère chrétienne. Ce renversement inopiné ne vise pas tant à relativiser l'ancienneté d'une culture qu'à tourner en dérision la vertu démagogique d'une Chine créatrice de la paix mondiale : les grandes murailles relient la planète en permettant aux États-Unis de mettre fin, trois ans seulement après leurs découvertes sensationnelles, à la guerre en Irak et à l'existence de l'OTAN.

Un roman publié deux ans auparavant et intitulé *Red Star Over America*, avec un sous-titre *Voyage vers l'Ouest en 2066* (Han Song 2011) voit l'auteur amorcer déjà ses réflexions sur les tensions sino-américaines mais dans une tonalité plus politique.

Han Song procède par contraste en introduisant l'antinomie ironique entre la splendeur et la déchéance. Dans un futur proche, en 2066, les crises financières précipitent dans la déchéance, les États-Unis désormais en proie aux guerres et fléaux répétitifs, tandis que le Japon s'efface de la carte, englouti par un tsunami et un séisme cataclysmique. A contrario, la Chine se révèle comme un pays édénique, prospère et pittoresque. Le gouvernement maîtrise tout, le climat comme les sentiments, contrôlés par le programme Amando, qui, par ailleurs, éradique criminalité, divorce et maladie, si bien que la population, lasse de la longévité démesurée, réclame l'euthanasie afin de délester l'État. La Chine, devenue la première puissance mondiale, n'a pas hésité à venir au secours d'une Amérique agonisante en y envoyant une délégation de joueurs de go, dirigée par le champion national de la discipline, Tang Long, Tang le Dragon.

Loin de l'anti-américanisme primaire, le roman se montre d'abord caustique à l'encontre des deux puissances du monde dans leur dispute d'hégémonie. La vision apocalyptique en effet l'emporte sur les enjeux géopolitiques puisque dans une scène dantesque, sous le déluge, s'effondrent les deux tours du World Trade Center où se déroule un match de go. Ni Tang le Dragon repêché par l'Arche de Noé, ni Newman, homme nouveau ou post-homme américain, n'aura réussi à préserver les États-Unis du chaos, favorisé passablement par une nouvelle guerre de Sécession et l'explosion de dix bombes atomiques provoquée par le fou général Sam qui avait engagé Tang

le Dragon. Les événements catastrophiques ne sont d'après persiflages à l'encontre du déclinisme occidental et du triomphalisme chinois, insouciant l'un comme l'autre du péril qui menace l'humanité entière. Les sauveurs chinois finissent par se rapatrier, mission avortée, pour regagner Shanghai. On y célèbre en grande pompe la paix post-apocalyptique en projetant au ciel le mot magique de la « Terre promise » (*fudi*). Mais Tang n'éprouve aucune émotion devant cette prospérité rutilante, cette euphorie collective et cet urbanisme éblouissant, qu'il trouve indifférents des rues dévastées et des spectacles de désolation de Boston (418). On constate partout, ici comme ailleurs, les mêmes champs de ruines, qui réduisent la présence humaine en zombis, en spectres et en âmes errantes. L'OVNI, suspendu au-dessus de la mégapole ultramoderne, comme une épée de Damoclès, rappelle aux terriens l'illusion de la puissance humaine devant la force de la nature.

Han Song, comme Liu Cixin, dote la science-fiction d'une symbolique politique patente, incitant à s'interroger sur le modèle des sociétés humaines. Mars, alias planète rouge, renvoie à *Red Star over China*, reportage réalisé par le célèbre journaliste Edgar Snow en 1936 à Yan'an, base révolutionnaire, sur les dirigeants communistes chinois.⁵ L'affiliation intertextuelle s'explique par un continuum sémantique renforcé par le ricochet temporel. 2066 marque le centenaire de la Révolution culturelle, alimentée d'un maoïsme qui trouve son origine à Yan'an. Or le communisme révolutionnaire prophétisé par Edgar Snow vire en dictature prolétarienne, avant d'engendrer un expansionnisme providentiel. L'idéologie messianique sous-tend un modèle anti-démocratique continu, qui interpelle par sa capacité de contagion internationale. Le jeu de go est, aux yeux de Tang le Dragon, vidé de sa substance spirituelle. Il devient un instrument oppressif, violent, meurtrier, dont le champion national découvre le pouvoir de contrôle redoutable, comparable à tous égards à celui du logiciel Amando qui, sous couvert d'un programme souriant et euphorisant, met toute la population sous surveillance. Ce jeu de stratégie combinatoire incarnant la quintessence chinoise, paraît plus prometteur, en termes de salut américain, que les jeux de majong, la mode de la natte dans le dos ou la gestuelle efféminée de l'opéra de Pékin qui inondent déjà le nouveau continent. Ce que le jeu véhicule à la société américaine, ce sont en réalité les règles dictatoriales et répressives, qui entraînent une dégradation considérable pour le régime démocratique. Le candide chinois assiste ainsi à une séance de critique et d'autocritique où la présidente Emily inflige aux rebelles les pires humiliations et tortures, emboîtant le pas des pratiques coutumières de la Révolution culturelle. Le jeu de go se transforme ainsi en métaphore de l'exportation et la propagation d'un

5 La journaliste anglaise ne s'y trompe pas en traduisant le titre du roman de Han Song par 2066 : *Red Star over America*, en référence au reportage d'Edgar Snow (Sebag-Montefiore 2012).

modèle anti-démocratique : « C'est le reflet de la Chine d'aujourd'hui, qui préfigure peut-être le monde de demain : une fois infiltré en Occident, le démon de la Chine ne risque-t-il pas d'y détruire le régime démocratique ? Un Occident habitué à critiquer le totalitarisme chinois, ne sera-t-il pas amené à aspirer aux règles totalitaires à la chinoise ? Le collectivisme oriental sera-t-il appelé à remplacer l'individualisme occidental pour s'imposer comme nouvelles 'valeurs universelles' pour l'humanité ? » (Fei Dao 2011). L'auteur ne contredit pas le commentateur avisé en rappelant récemment, à propos de *1985*, roman dystopique de Dalos Gyorgy traduit en chinois en 2012, l'avatar du totalitarisme dans un contexte postsocialiste et en exprimant son inquiétude de voir la Révolution culturelle exportée dans le reste du monde (Han Song 2012). Il n'a pas hésité, par ailleurs, à en relever les risques en racontant des histoires drôles qui ne font pas rire. Ainsi, dans une conférence prononcée en mai 2013 dans le cadre de *TEDx Factory 798*, affirme-t-il que la conquête spatiale chinoise impressionne le monde moins par sa prouesse technique que par l'ambition de Yang Liwei, premier taïkonaute ou astronaute chinois, de créer la première cellule du Parti communiste chinois dans l'espace, conformément à sa Charte, dans la mesure où le quorum de trois membres est atteint.⁶

Tous ces récits affiliés à la science-fiction, se lisent en définitive comme une utopie dans le sens où elle comporte cette négativité qui permet, comme l'indique Adorno, d'avoir un regard porté d'ailleurs sur ce qui est ici, à la mesure du temps présent. Han Song se délecte en effet à souligner le réalisme sous-jacent à la science-fiction, en appelant la Chine d'aujourd'hui la « Chine de science-fiction », qu'il oppose à la Chine mythique (Han Song 2016). La science-fiction crée le télescopage de l'imaginaire et du réel. La Grande muraille, rempart contre les barbares, ne fait que renforcer son pouvoir contre toutes formes d'hérésie quand l'outil de blocage d'Internet créé en 1998 se nomme Great Firewall 防火長城 ou quand, naguère, le mur de Berlin est érigé la nuit du 12 au 13 août 1961 dans une opération secrète baptisée 'Seconde Grande muraille chinoise'. L'obsession de surveillance se conjugue avec celle d'expansion pour se pétrifier dans le monument de Zheng He le Conquérant assis en lieu et place de La Liberté. La fiction se sépare à peine de la réalité si l'on songe au cadeau que les Chinois octroient à la municipalité de Trêves malgré la réticence des principaux concernés que sont ses habitants : une statue géante de Karl Marx pour le bicentenaire de la naissance du fondateur du communisme. La statuaire fantasmée ou réalisée dévoile le socle idéologique sous-jacent aux entreprises d'expansion et d'exportation fût-ce sous le label du confucianisme universel. L'ascension de la Chine prend tout son sens dans ce positionnement où la centralité implique le surplomb

6 URL <https://www.youtube.com/watch?v=HFnwPsvbDDU> (2017-12-06).

et l'irradiation symbolique, au détriment de la relation, de la diversité et de la multitude. Régis Debray ne s'y trompe pas en cosignant avec Zhao Tingyang l'ouvrage intitulé significativement *Du ciel à la terre. La Chine et l'Occident*. Son interlocuteur chinois étant l'apôtre de « Tout ce qui est sous le ciel », doctrine replâtrée d'une Chine-monde, on est autorisé de lire dans ce mouvement descendant l'aveu d'un pragmatisme démissionnaire et impudent face aux ambitions de totalisation hiérarchisant de la nouvelle puissance. Nos écrivains ont préféré alerter le monde et en corriger le daltonisme. Han Song réussit in fine un tour de force intertextuel et traductologique. En parodiant *Red Star over China* d'Edgar Snow par *Mars over America* l'auteur introduit un déplacement synonymique subreptice, qui lui permet de restituer à l'astre, ainsi qu'au système qu'il est censé symboliser, le spectre sémantique continu du rouge sang quelque peu occulté par le vernis rutilant.

Bibliographie

- Aloisio, Loïc (2016). « Grandes Murailles ». *Jentayu - Revue littéraire d'Asie*, 4. iBooks. Trad. de Han Song 2016a. Cartes et Territoires.
- Braudel, Fernand (1997). « Expansion européenne et capitalisme (1450-1650) ». Fernand Braudel (éd.), *Les ambitions de l'Histoire*. Paris : Editions de Fallois.
- Callahan, William A. (2008). « Chinese Visions of World Order. Post-hegemonic or a New Hegemony ? ». *International Studies Review*, 10, 749-61.
- Cook, Jr., Theodore F. (2001). « The Chinese Discovery of the New World, 15th Century. What the Expeditions of Eunuch Admiral Might Have Led to ». Robert Cowley (ed.), *What If ? 2. Eminent Historians Imagine What Might Have Been*. New York : The Berkley Publishing Group, 85-104.
- Debray, Régis ; Zhao, Tingyang (2014). *Du ciel à la terre. La Chine et l'Occident*. Paris : Les Arènes.
- Fei Dao 飛氖 (2011). « Guimei Zhongguo yu shengshi yousi 鬼魅中國與盛世憂思 » (La Chine monstrueuse et inquiétude en âge d'or). Han Song (éd.), 2066. *Red Star over America*, 432.
- Finlay, Robert (1992). « Portuguese and Chinese maritime imperialism. Camoes' Lusiads and Luo Maodeng's Voyage of the San Bao Eunuch » [online]. *Comparative Studies in Society and History*, 34(2), 225-41. URL <http://www.jstor.org/stable/178944> (2017-12-04).
- Han Song 韓松 [2000] (2011). *Huoxing zhaoyao meiguo. Youming 2066 nian xixing manji 火星照耀美國 又名2066年之西行漫記 (Red Star Over America. Voyage vers l'ouest en 2066)*. Beijing : Shiji chuban jituan.
- Han Song (2012). « Anquan gan queshi de shehui zui rongyi chansheng jiquan » 安全感缺失的社会最容易产生极权. Discours prononcé à la librairie Sanlian le 14 avril lors de la publication en chinois de 1985, roman de Da-

- los Gyorgy. URL http://blog.sina.com.cn/s/blog_475741210102y63k.html (2017-12-05).
- Han Song [2002] (2016a). « Changcheng » 長城. *Zaisheng zhuan* 再生磚 (The Rebirth Brick). Shanghai : Renmin chubanshe, 35-45.
- Han Song (2016b). « Wutuobang wubainian » 烏托邦五百年: 科幻般的实验 (Cinq cents ans d'utopie. Expérimentations dignes de science-fiction). URL http://blog.sina.com.cn/s/blog_475741210102xyys.html (2017-12-04).
- Liu Cixin 劉慈欣 [1999] (2015). « Xi yang » 西洋 (Les Mers de l'Ouest). *Meng zhi hai* 夢之海 (Mers de rêve). Chengdu : Sichuan kexue jishu chubanshe.
- Luo Maodeng 羅懋登 [1597] (1985). *Sanbao Taijian Xia Xiyang Ji* 三寶太監下西洋記 (L'histoire romancée de l'aventure de l'eunuque Sanbao vers les Mers de l'Ouest), 2 voll. Shanghai : Guji chubanshe.
- Ma Huan 馬歡 (2005). *Yinghai shenglan* 瀛海勝覽 (Aperçu des rives des océans). Beijing : Haiyang chubanshe.
- Matten, Marc Andre (2016). *Imagining a Postnational World. Hegemony and Space in Modern China*. Boston : Brill.
- Menzies, Gavin (2003). *1421: The Year China Discovered the World*. London : Bantam Press. Mills, J.V.G. (transl.) (1970). *The Overall Survey of the Ocean's Shores*. Cambridge, Cambridge University Press. Transl. of *Yinghai shenglan* 瀛海勝覽. Beijing : Haiyang chubanshe.
- Pelliot, Paul (1933). « Les grands voyages maritimes chinois au début du XVe siècle ». *T'oung Pao*, 30(3/5), 237-452.
- Sauvage, Julie (trad.) (2007). *1421, l'année où la Chine a découvert l'Amérique*. Paris : Intervalles. Trad. de Menzies 2003.
- Sebag-Montefiore, Clarissa (2012). « Cultural Exchange. Chinese science fiction's subversive politics » [online]. *Los Angeles Times*, 25th March. URL <http://articles.latimes.com/2012/mar/25/entertainment/la-ca-china-culture-20120325> (2017-12-04).
- Shih, Shu-mei 史書美 (2011). « The Concept of the Sinophone ». *PMLA*, 3, 709-18.
- Snow, Edgar (1937). *Red Star Over China*. London : V. Gollancz.
- Tsu, Jing ; Wang, David Der-wei (eds.) (2010). *Global Chinese Literature. Critical Essays*. Leiden ; Boston : Brill.
- Westad, Odd A. (2012). *Restless Empire. China and the World Since 1750*. New York : Basic Books.
- Wu, Jianmin (2005). « Les 'périples de Zheng He' contre la 'version sur la menace de la Chine' » [online]. *Le « Renmin Ribao » (le Quotidien du Peuple en ligne)*. URL <http://french.peopledaily.com.cn/Horizon/3537782.html> (2017-12-06).
- Zhao, Tingyang 趙汀陽 (2008). « La philosophie du tianxia » [online]. *Diogenes*, 221(1), 4-25. DOI 10.3917/dio.221.0004.
- Zhao Tingyang, [2004] (2011). *Tianxia tixi. Shijie zhidu zhexue daolun* 天下體系. 世界制度哲學導論 (The Tianxia System. An Introduction to the Philosophy of World Institution). Beijing : Zhongguo renmin daxue chubanshe.

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques

édité par Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang

Écritures de la *fantasy* dans la littérature sur Internet en Chine

Renouvellement littéraire et contexte mondial

Shuang Xu

(Université Paris Diderot, France)

Abstract From the end of the 20th century, the Internet literature developed in China in a context of globalisation. In this study, we will propose to observe one of its novelties – fantasy writings. We will try to observe how, under the influence of translation, fantasy provokes the formation of the *qihuan* genre and then, how, by arrangement and recombination, this genre is renewed and gives rise to the *xuanhuan* (oriental fantasy) genre and *xianxia* (immortal hero) genre. Finally, we will examine the reception of these genres in the Western context. We will discover that the web-literature, like any other literature, in its forces, « plays with the lines of demarcation », and « is renewed by foreign contributions to what participates in its very being » (Alain-Michel Boyer).

Sommaire 1 Introduction. – 2 *Qihuan*, une écriture importée. – 3 *Xuanhuan*, une écriture recomposée. – 4 *Xianxia*, une écriture hybride. – 5 En guise de conclusion : perméabilité entre les genres et défi pour la traduction.

Keywords Internet literature. Fantasy. Translation. Globalisation. Fiction.

1 Introduction

Dans le paysage littéraire de la Chine du 21^{ème} siècle, apparaît une nouvelle forme littéraire – la littérature sur Internet (*wangluo wenxue*). Il s'agit d'« une écriture en langue chinoise, concernant soit des genres littéraires établis, soit des formes innovatrices, publiée dans un contexte d'interaction en ligne, destinée à être lue sur l'écran ».¹

Sa naissance s'est inscrite dans un contexte mondial avec la connexion au réseau Internet en Chine en 1994 et l'introduction du premier roman sur Internet en provenance de Taiwan en 1998: *Diyici de qinmi jiechu* (Le

1 Hockx 2015, 4 : « it is Chinese-language writing, either in established literary genres or in innovatives literary forms, written especially for publication in an interactive online context and meant to be read on-screen ».

premier contact intime) de Pizi Cai.² Ce roman, ayant été accueilli avec succès sur le continent, a déclenché la lecture en ligne de la littérature, et il a aussi provoqué la naissance des premiers web-auteurs en Chine dont les romans seront publiés sur le premier site littéraire de la Chine Rongshuxia (Under the Banyan Tree) (URL <http://www.rongshu.com>), créé en décembre 1997.³

À partir de l'année 2003, la pratique de la lecture payante des romans sur Internet (le système en VIP) se généralise. Sous l'influence de la loi du marché, la littérature sur Internet se développe sur la voie d'une catégorisation des écritures (*leixing hua*). Les sites littéraires classent les romans par catégorie et exposent dès leur page d'accueil la liste des genres. La classification se fait généralement par thème, mais les appellations varient d'un site à l'autre et les frontières entre les genres sont souvent mouvantes. Selon Bai Ye, chercheur de l'Académie chinoise des sciences sociales, la diversité foisonnante des écritures pourrait se résumer en dix grandes catégories : *guanchang* (milieu de fonctionnaires) / *zhichang* (lieu de travail) ; *jiakong* (monde imaginaire) / *chuanyue* (voyage dans le temps) ; *wuxia* (héros d'arts martiaux) / *xianxia* (héros immortel) ; *xuanhuan* (fantasy orientale) / *kehuan* (science fiction) ; *shenmi* (mystère) / *lingyi* (étrange) ; *jingsong* (thriller) / *xuanyi* (suspense) ; *youxi* (jeux) / *jinji* (sport) ; *junshi* (guerre) / *diezhan* (espionnage) ; *dushi* (métropole) / *qing'ai* (romance) ; *qingchun chengzhang* (adolescence) (cf. Han 2010). Cette classification des romans sur Internet s'inscrit dans la lignée de la littérature populaire (*tongsu wenxue*), évoquant certains genres existants depuis l'époque ancienne, tels les récits de l'étrange (*zhiyi*) et les histoires de héros justiciers (*xiake*), les romans de fonctionnaires, les romans policiers et ceux de science fiction (apparus à la fin de la dynastie des Qing), la *fantasy* occidentale récente, etc. Comme le remarque Xia Lie, la littérature sur Internet en Chine est essentiellement une littérature de genre (*leixing wenxue*), sa création est en adaptation continue avec l'évolution de la plate-forme technologique (Internet, outils de communication électronique, ordinateur) et le champ de la consommation (cf. Xia 2010).

Malgré la reprise de certains composants au sein du même genre pour instituer un lectorat fidèle, l'écriture sur Internet se renouvelle cependant continuellement sur les plans thématique, narratif, langagier tout en cherchant à repousser les limites de l'imagination. Selon Wu Wenhui, fondateur du site Qidian, « la force de l'imagination (*xiangxiangli*) » est le mot clé qui

2 Pizi Cai (littéralement, Cai le fripon) de son vrai nom Tsai Chih-heng a pour nom d'ID « jht ». Il est né en 1969. Étudiant de l'université nationale Cheng King à Taiwan, il a posté son roman par épisodes entre mars et mai 1998 sur le BBS de Chengda zixunsuo. Cf. Pizi Cai (1998).

3 Nous pouvons citer les noms de Li Xunhuan, Ning Caishen, Xing Yusen et Anni Baobei. Cf. Ma Ji (2009, *Zhongguo wang*) ; Ouyang 2008, 355-6.

définit cette littérature (Shao, Ji 2017, 161). Zhuang Yong considère cette « force de l'imagination » comme « une force de stimulation créative (*yuan-chuangxing qudongli*) » qui propulse la créativité des écritures émergeant sur Internet en leur donnant un atout sans pair alors que la littérature orthodoxe continue de se plier au principe du réalisme depuis le mouvement du 4 mai 1919 (Zhuang 2011, 23). Plusieurs vagues de lecture sur Internet ont été marquées par des genres à forte teneur imaginaire, à savoir *qihuan* / *xuanhuan* en 2005, *daomu* (pilleurs de tombes)⁴ en 2006 et *chuanyue*⁵ en 2007. Parmi ces genres, *qihuan* et *xuanhuan* tirent leur origine d'une tradition littéraire importée (la *fantasy* anglo-saxonne) et, nés d'un terreau mixte, ils présentent un style protéiforme. Dans la présente étude, nous essaierons d'observer comment, sous l'influence de la traduction, la *fantasy* provoque la formation du genre *qihuan* et ensuite, comment, par aménagement et recomposition, ce genre se renouvelle et fait naître les genres *xuanhuan* et *xianxia* (héros immortel), ce troisième genre apparaissant comme un hybride en lien avec la *fantasy*. Enfin, nous nous interrogerons sur la réception de ces genres dans le contexte occidental.

Une étude statistique datée de 2010 montre que les genres *qihuan* et *xuanhuan* occupaient toujours une place dominante sur les divers palmarès des romans (Zhuang 2011, 12-13, 22). Notre récente consultation du plus grand site littéraire de la Chine - Qidian (Starting Point) confirme que ce sont toujours des écritures en lien avec la *fantasy* qui dominent la production de la fiction. Il y a plus de six cent mille romans du type *xuanhua* (608,695 romans), deux cent mille du type *xianxia* (207,977 romans) et plus de cent mille du type *qihuan*.⁶

Considérés comme « œuvres fortes de l'imaginaire (*xiangxiang lizuo*) » (Zhuang 2011, 12-13, 23), ces genres ne cessent d'évoluer. Nous remarquerons que certains romans se démarqueront par leurs qualités littéraires, seront récompensés par des prix littéraires officiels et entreront dans le champ de la littérature majeure.

2 *Qihuan*, une écriture importée

La formation du genre *qihuan* est sous l'influence du genre littéraire anglo-saxon désigné sous le nom de *fantasy*. À partir de la fin des années '90, une série de romans de *fantasy* a été traduite en chinois.

Le plus influent est *Le seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien (1892-1973). En Angleterre, ce roman fut classé comme le « Livre du siècle » et

4 Pour la présentation du genre *daomu* en langue française, voir Zufferey 2010, 86-7.

5 Pour la présentation du genre *chuanyue* en anglais ou en français, cf. Xu 2016 et 2017.

6 Voir URL <https://www.qidian.com/> (2017-10-11).

le numéro 1 des ouvrages les plus importants du XX^{ème} siècle en 1997 (Ruauud 2004, 119-24). Dès l'année suivante, deux maisons d'éditions taiwanaises publièrent parallèlement la traduction en chinois de ce roman (Tuo er jin 1997, 1998, 2011). En 2001, l'une de ces deux maisons d'éditions, Lianjing, publia une troisième traduction du roman, faite par Zhu Xueheng. Cette dernière version, sortie à la veille de la projection mondiale du film *Le Seigneur des anneaux*, a eu un grand succès à la vente auprès du public chinois. Le traducteur, avec les droits d'auteur qu'il a obtenus pour la traduction du roman, fonda par la suite la « Fondation pour la culture et les arts *qihuan* » (*Qihuan wenhua yishu jijinhui*) dans l'objectif de faire se développer « un environnement favorable à la littérature *qihuan* ». ⁷ De plus, il publia un article intitulé « *Qihuan wenxue (Fantasy Literature) jianjie* » (Brève présentation de la littérature de Fantasy) dans lequel il introduit pour la première fois dans la langue chinoise la notion de fantasy, expose les caractéristiques de ce genre et en présente les œuvres phare. De même, il crée le mot chinois « *jiakong shijie* » ⁸ comme terme consacré à la désignation de l'univers fictif du roman de Fantasy.

La deuxième influence vient de *Dungeons & Dragons*, ⁹ le célèbre jeu de rôle sur table, créé par Dave Arneson et Gary Gygax, sorti en 1973. Pour diffuser ce jeu, Gygax a fondé la première société d'édition de jeux de rôles, Tactical Studies Rules (TSR) en 1974. En 1983, Margaret Weis, alors éditrice de jeux du TSR, a créé avec son collègue une trilogie qui a pour décor le monde du D&D : *Dragonlance Chronicle Trilogy* (Weis, Hichman 1984, 1985a, 1985b). Dans les années '90', les jeux du D&D ont été d'abord introduits à Taiwan, ensuite, en Chine continentale en 1998, par l'intermédiaire de la revue électronique *Dazhong ruanjian* (Logiciels pour tous). En 2001, la trilogie *Dragonlance Chronicle Trilogy* fut traduite et publiée en chinois par le traducteur du *Seigneur des anneaux*, Zhu Xueheng (Weisi et al. 2001). A la même période, des jeux électroniques tels que *Wudong zhi ye* (Neverwinter Nights), *Bode zhi men* (Baldur's Gate), *Bingfenggu* (Icwind Dale) ont été également introduits et ont contribué à la genèse de l'écriture *qihuan* au sein de la littérature sur Internet.

La traduction et l'introduction des romans et des jeux de la fantasy anglo-saxonne en Chine ont favorisé l'expérimentation d'une nouvelle forme d'imagination chez des auteurs chinois. Ils s'en inspirent et lui empruntent son modèle narratif, inventant des histoires de *jian yu mofa* (épée et ma-

7 Fondée le 7 décembre 2002, à Taiwan. La fondation décerne le Prix artistique Qihuan (*Qihuan yishujiang*). Le site officiel de la fondation : URL <http://www.fantasy.tw/> (2017-12-07).

8 Le terme, signifiant littéralement 'le monde sur pilotis', est employé pour désigner un monde imaginaire hors du temps.

9 La traduction en chinois est '*Long yu dixiacheng/tulao*'.

gie) qui se passent dans un décor médiéval occidental. Ils créent aussi des personnages identifiables par leur qualité ou leurs pouvoirs.

Mofa xuetu (L'apprenti magicien) (2002) est un des premiers romans de cette nouvelle écriture. L'auteur, apprécié pour son imagination libre et riche, emploie un « langage de roman étranger traduit » (*fanyiti*).¹⁰ L'histoire met en scène un jeune homme, en apparence maladroit, qui a reçu contre toute attente le titre de magicien. Il fonde par la suite la religion du Père-Dieu, entreprend des réformes, établit le régime démocratique, crée l'armée des chevaliers magiciens et accomplit l'union des tribus. Lorsqu'il se trouve au sommet de son pouvoir, il renonce au poste suprême de gouverneur et se retire dans la montagne avec son épouse. Les personnages du roman, nommés respectivement Enlaïke (Unluck), Kelisi (Crazy), Teluode (Terror) sont identifiables par leur qualité ou leurs pouvoirs.

Zichuan (2002), de l'auteur Laozhu,¹¹ est un des romans reconnus de ce genre. En 2009, lors de l'Inventaire des dix ans de littérature sur Internet, ce roman a été élu parmi les Dix prix d'excellence (*shijia youxiu zuopin*) et les Dix meilleurs romans élus par le lectorat (*shijia renqi zuopin*).¹² Le récit, une saga familiale, met en scène la lutte entre des humains et des démons. L'histoire se passe sur un continent imaginaire. L'influence de la fantasy se voit aussi dans la représentation de personnages imaginaires : démons, semi-ogres semi-humains (*banshouren zu*), serpents (*she zu*), nains (*airen zu*), semi-dragons semi-humains (*longren zu*), Elfes (*jingling zu*).

Par rapport à *Mofa xuetu* dont l'écriture est très occidentalisée, *Zichuan* intègre partiellement des éléments locaux : des noms de personnages à la chinoise ; la tradition des arts martiaux, etc.

Le genre *qihuan* se forme ainsi dans un premier temps en empruntant à la fantasy occidentale la conception d'un monde imaginaire, le schéma narratif et le langage. Mais le cadrage occidental présente des contraintes et se développe alors peu à peu une nouvelle écriture de l'imaginaire à coloration plus locale.

10 L'auteur du roman est Lanjin, dont le vrai nom est Hu Jian'ou. Il est né dans les années '70. Cf. URL <https://baike.baidu.com/item/%E9%AD%94%E6%B3%95%E5%AD%A6%E5%BE%92/27867> (2017-12-07).

11 Son vrai nom est Li Jin. Il est né en 1981 et est auteur sous contrat de la catégorie A du site Qidian.

12 Cette action fut lancée sous la direction de l'Association (gouvernementale) des écrivains de Chine, co-organisée par le Groupe de publication des écrivains de Chine (*Zhongguo zuojia chuban jituan*), la revue imprimée *Changpian xiaoshuo xuankan* et la maison d'édition numérique All digital Publishing (*Zhongwenzaxian*). Pour la première fois des Prix littéraires gouvernementaux étaient attribués à la littérature sur Internet. Voir « *Wangluo wenxue shinian pandian* » *bimushi he jiebang yishi zai Jing juxing* (La cérémonie de clôture et la remise des prix de l'Inventaire des dix ans de littérature sur Internet ont eu lieu à Beijing) (2009).

3 *Xuanhuan*, une écriture recomposée

Le terme *xuanhuan* trouve son origine chez Huang Yi (1952-2107), écrivain de Hongkong. Il utilise ce terme pour désigner ses romans basés sur une « imagination en quête du mystère du monde » (*xuanxiang*). Ses romans, classés sous le nom de « *xuanhuan wuxia xiaoshuo* », sont connus, comme l'indique cette appellation, pour une écriture qui associe la science fiction à l'écriture traditionnelle du roman de cape et d'épée. Des romans de Huang Yi sont introduits en Chine continentale depuis 1997 et restent très répandus sur Internet. Un de ses romans, *Xun qin ji* (À la recherche de la Dynastie des Qin), a exercé une grande influence sur la littérature sur Internet en Chine grâce à son motif narratif *chuanyue* (voyage dans le temps).

Par la suite, la signification du *xuanhuan* évolue. Il désigne au sens large des romans qui représentent un monde purement imaginaire, ne se référant pas au monde réel et ne se pliant à aucune expérience réelle. Au sens plus restreint, le terme *xuanhuan* s'applique à des romans qui offrent un monde imaginaire dont le contexte et l'origine culturels ne se basent ni sur la tradition chinoise, ni sur la tradition occidentale de la fantasy, mais il s'agit d'un monde inventé et construit par l'auteur selon ses désirs.

Il arrive à un roman *xuanhuan* d'intégrer également des éléments du manga japonais et ceux des jeux vidéo américains ou coréens, car le public du roman *xuanhuan* se croise avec celui de l'ACG (Animation, Comic, Game). Ainsi, dans des romans tels que *Douluo dalu* (Le Continent Douluo) (2008),¹³ les personnages sont configurés à la manière des jeux, marqués par les indices de leur force. De plus, l'évolution des personnages suit la logique des jeux. Par exemple, *Doupo cangqiong* (Lutter jusqu'à percer le ciel) (2009)¹⁴ conçoit l'histoire à la manière du manga japonais, du type « passion royale » (*wangdaoxing rexue manhua*) : le protagoniste, après chaque combat, devient plus fort et avance dans l'échelon supérieur (*jinji*).

Malgré l'influence forte de la fantasy occidentale, le roman *xuanhuan* cherche à prendre racine dans le terreau local. Lorsqu'un roman *xuanhuan* a pour décor le monde chinois ancien, il est appelé : *dongfang xuanhuan*

13 L'auteur du roman est Tangjia Sanshao, dont le vrai nom est Zhang Wei. Il est né en 1981 à Beijing. Il a été classé comme le web-auteur le plus riche de la Chine en 2012, 2013, 2014 et 2016. Cf. URL <http://money.163.com/16/0326/01/BJ20M35S00253B0H.html> (2017-12-07).

14 L'auteur du roman est Tiancan Tudou, dont le vrai nom est Li Hu. Il est né en 1989 au Sichuan. En 2009, ce roman, ayant réalisé un taux de clics (CRT, Click-through Rate) très élevé (plus de 140 millions), l'a rendu célèbre.

(la fantasy orientale). *Jiangye* (2011), le roman de Maoni,¹⁵ est considéré comme un des chefs-d'œuvre de cette écriture. L'œuvre obtint la récompense du Livre de l'année 2012 et la « médaille d'or des récompenses du lectorat » (2012).

Dans ce roman, l'histoire se passe dans un temps ancien, faisant allusion à la dynastie des Tang et aussi à la présence de Confucius. Cependant, dans cet espace imaginaire, il existe plusieurs mondes : celui des humains et celui des immortels. Le personnage principal Ningque est un humain qui a traversé tous les siècles pour retourner à ce temps ancien. Malgré son statut social humble (fils du gardien de la résidence d'un grand général militaire), muni de pouvoirs extraordinaires et d'une riche connaissance, il réussit finalement à obtenir sa liberté, préserver son amour et à accomplir la victoire du monde humain contre les règles du monde divin afin de créer un nouveau monde – celui de la terre d'aujourd'hui.

Jiangye représente un genre qui réunit des influences de la fantasy, des jeux vidéo, du manga et aussi de la tradition chinoise – références au taoïsme, au bouddhisme, à la croyance populaire. Actuellement, *xuanhuan* est le genre le plus populaire des littératures de l'imaginaire sur le net en Chine.

Il est à noter que des sites littéraires ne distinguent pas nettement les deux genres *xuanhuan* et *qihuan*, et il arrive qu'un roman soit classé à la fois comme *qihuan* et *xuanhuan*, tel est le cas du roman *Doupo cangqiong* (2009).¹⁶ Ce phénomène s'explique par le fait que la formation des nouveaux genres est encore en cours, mais également par le manque de rigueur dans la catégorisation des genres sur Internet. Le manque d'études académiques dans ce domaine en est aussi une raison (Zhuang 2011, 23).

4 *Xianxia*, une écriture hybride

Il s'agit de récits qui relatent comment des humains, par la culture de la perfection, deviennent des immortels. Le contenu et la structure de ce genre montrent une forte imprégnation de la tradition chinoise.

Le roman *Zhuxian* (2003) de l'auteur Xiao Ding pourrait être considéré comme une œuvre représentative de cette catégorie.¹⁷ Le roman fut d'abord publié en feuilleton sur le site littéraire Huanjian shumeng (Union des livres d'épée imaginaire), ensuite sur le site Qidian, sous

15 Le vrai nom de Maoni est Xiaofeng. Il est né en 1977, à Yichang du Hubei. Pour l'étude de l'œuvre de Maoni, cf. Shao 2016.

16 Le roman se trouve à la fois dans la liste des œuvres représentatives du genre *xuanhuan* (URL <https://baike.baidu.com/item/%E7%8E%84%E5%B9%BB/1487337>) et dans celle du genre *qihuan* (URL <https://baike.baidu.com/item/%E5%A5%87%E5%B9%BB>).

17 Classé ailleurs sous le nom de *xuanhuan*, le roman est bien rangé sous la catégorie *xianxia* sur le site Qidian : URL <https://book.qidian.com/info/2019> (2017-12-07).

la catégorie *xianxia*. Diffusé à Taiwan et à Hongkong, le roman y a été placé à la tête des bestsellers (Chen Muqiang 2007). En raison de sa notoriété et de sa popularité, il a été adapté parallèlement en série télévisée et en jeu de rôle en ligne à multiples joueurs (MMORPG) en 2016. La même année, il a été classé dans le 'Top 10' des romans sur Internet ayant réalisé les meilleures valeurs IP (propriété intellectuelle) (cf. Zhang Ruomeng 2016).

Le roman relate comment Zhang Xiaofan, un adolescent ordinaire, par la culture du perfectionnement, atteint simultanément les voies du bouddhisme, du taoïsme et de la démonerie (*mo*). Il devient le maître de l'épée *zhuxian*, et à l'aide de l'amour, il réussit à se détacher de l'emprise démoniaque, il extermine le roi du mal et sauve le peuple.

Lors d'une interview, l'auteur a affirmé que son écriture a pour objectif d'associer la culture chinoise et la fantasy occidentale en vogue (Chen Xiang 2005).

Par rapport à la tradition du roman de cape et d'épée, en particulier à *Shushan jianxia zhuan* (Paladin du mont Shu) (1930),¹⁸ que l'auteur lit depuis l'enfance, le roman *Zhuxian* tente d'apporter deux formes de renouvellement littéraire.

D'abord, il veut introduire l'écriture des sentiments. Il veut renforcer la nature humaine des personnages et enrichir leur caractère :

Si le personnage, comme dans le roman *Shushan jianxia zhuan*, est destiné uniquement à la culture de l'immortalité (*xiuxian*) et à l'élimination des démons, il sera à mes yeux une simple machine à tuer. Sans doute le fait-il au nom de la justice, mais je n'apprécie pas un immortel de ce genre. Je voudrais offrir la figure d'un être humain, je préfère la nature humaine à la machine étrange. Je pense que mon roman en est la réponse. (Chen Xiang 2005)

Deuxièmement, il souhaite dépasser la conception du *jianghu*¹⁹ pour un décor plus ample.

Dans les romans de cape et d'épée traditionnels, *jianghu* est le décor de l'histoire, la scène pour les personnages et les péripéties. Faisant partie de la nouvelle génération des auteurs *xuanhuan*, je me débarrasserai justement de ce joug. (Chen Xiang 2005)

18 L'auteur de l'œuvre est Huanzhu Louzhu (1902-1961).

19 Au sens littéral : rivières et lacs. Le terme désigne, au sens figuré, l'espace populaire à l'opposé de l'espace public ou de l'autorité gouvernementale. Il désigne aussi une façon de vivre : retraite à la campagne ou vie d'aventuriers et de voyageurs, de justiciers et de redresseurs de torts.

L'auteur avoue que son premier roman est marqué par une écriture placée largement sous l'influence de la fantasy anglo-saxonne, des jeux vidéo et des mangas japonais, comme c'est le cas pour de nombreux auteurs de son époque. Frustré par un décor essentiellement occidental, il a entrepris cette innovation dans son deuxième roman. Le résultat s'avère positif, car l'œuvre *Zhuxian* a obtenu un très bon accueil du public.

En fonction de l'arrière-plan du récit, la catégorie Xianxia pourrait se diviser encore en quatre sous-catégories, à l'instar du site Qidian : *xiuzhen wenming* (immortels du style ancien) qui a pour décor la Chine ancienne ; *huanxiang xiuxian* (la culture de l'immortalité imaginaire) qui a pour décor l'univers stellaire et le monde imaginé ; *xiandai xiuzhen* (la culture de l'immortalité aux temps modernes) dont le décor est la société moderne ; *shenhua xiuzhen* (l'investiture des dieux des temps antiques) qui a pour décor les mythes et légendes chinois liés à la genèse ainsi qu'au monde imaginaire évoqué dans *L'investiture des dieux* (Fengshen yanyi) ou la *Pérégrination vers l'ouest* (Xiyou ji).

5 En guise de conclusion : perméabilité entre les genres et défi pour la traduction

Cette première approche des littératures de l'imaginaire est loin d'être exhaustive et complète. Nous pouvons cependant constater que la classification entre les différents genres de l'imaginaire est approximative. Ces écritures sont en voie de formation sur Internet, sous l'influence de la traduction, dans un contexte mondial où les littératures et cultures chinoises locales confluent avec celles de Taiwan, de Hongkong, du Japon et des pays anglo-saxons. Par ailleurs, comme toute autre littérature, cette littérature sur Internet, à l'instar des écritures de la fantasy, « dans ses forces vives, se déjoue des clivages, elle joue avec les lignes de démarcation, les altérités, elle se renouvelle par des apports étrangers à ce qui participe de son être même » (Boyer 1992, 90-1).

Comment présenter et, en particulier, traduire ces nouveaux genres dans le contexte français ?

Selon le choix conventionnel du monde littéraire français, on emploie le terme 'fantasy' pour « des récits de dieux et de démons, de talismans et de sortilèges, de dragons et de loups garous, de territoires merveilleux » (Besson 2007, 25), autrement dit, « la fantasy propose des 'mondes' et des 'mythes' » (Besson 2007, 12). De ce point de vue, il va de soi d'employer le terme 'fantasy' pour traduire *qihuan* et 'fantasy orientale' pour *xuanhuan* afin de nuancer la distinction. Quant au terme *xianxia*, nous avons choisi une traduction littérale en rendant *xian* par 'immortel' et *xia* (héros justicier) par 'héros'.

Dans la tradition de la traduction de la littérature chinoise classique, les grands traducteurs sinologues ont choisi le terme 'fantastique' pour

traduire et présenter des récits qui relatent l'histoire en lien avec le surnaturel, à savoir des genres classiques qualifiés de *zhiguai* (récit de l'extraordinaire), de *zhiyi* (récit de l'étrange) ou de *chuanqi* (transmission de l'extraordinaire).²⁰

Récemment, un site français a été créé (en 2016) pour présenter des récits de l'imaginaire de la web-littérature chinoise (URL <http://empire-desnovels.fr/>). Intitulé Empire des novels, il traduit de l'anglais vers le français des web-romans chinois que le site Wuxiaworld (URL <http://www.wuxiaworld.com/>) a traduits du chinois. Sur ce site Empire des novels, comme sur le site américain, les traducteurs ont choisi de désigner *xuanhuan* et *xianxia* par le nom de 'romans de cultivation chinois' (URL <http://empiredesnovels.fr/cores/>). Et tous ces types d'écriture de l'imaginaire sont considérés comme 'light novels' (*qing xiaoshuo*) (URL <http://empiredesnovels.fr/>), terme d'origine japonaise désignant un type de roman destiné à un public de jeunes adultes. Ces termes dans la traduction sont caractérisés par une tendance au néologisme anglo-sinophone. Ce phénomène de traduction montre, d'une part, la difficulté de présenter les nouveautés de la web-littérature chinoise dans le contexte linguistique occidental, d'autre part, le dynamisme du renouvellement des genres littéraires dans un contexte mondial.

Dans son étude sur les « passages des fantastiques », Roger Bozzeto met en garde contre le désir de vouloir obtenir une théorie parfaite au risque de perdre le contact avec la réalité des textes. Selon lui, il est nécessaire de « prendre en compte la complexité des hybridations comme source et origine de ce qui est ensuite devenu (pourquoi, comment, selon quelles évolutions, quelles nouvelles hybridations ?) un genre connu comme tel » (Bozzetto 2005, 41). C'est certainement aussi le cas pour l'introduction de ces écritures sur Internet chinoises dont le contexte est occidental.

20 Rémi 2000; Lévy 1993; Pu 2005; Dars 1997.

Glossaire

airen zu	矮人族
Anni Baobei	安妮宝贝
Bai Ye	白烨
banshouren zu	半兽人族
<i>Bingfeng gu</i>	冰风谷
<i>Bode zhi men</i>	博德之门
Chengda zixunsuo	成大资讯所
chuanqi	传奇
chuanyue	穿越
<i>Dazhong ruanjian</i>	大众软件
diezhan	谍战
<i>Diyici de qinmi jiechu</i>	第一次的亲密接触
dongfang xuanhuan	东方玄幻
<i>Douluo dalu</i>	斗罗大陆
<i>Doupo cangqiong</i>	斗破苍穹
dushi	都市
Enlaike	恩莱科
fanyiti	翻译体
<i>Fengshen yanyi</i>	封神演义
guanchang	官场
Huang Yi	黄易
Huanjian shumeng	幻剑书盟
huanxiang xiuxian	幻想修仙
Huanzhu Louzhu	还珠楼主
jiakong shijie	架空世界
jiakong	架空
jian yu mofa	剑与魔法
jianghu	江湖
<i>Jiangye</i>	将夜
jingji	竞技
jingling zu	精灵族
jingsong	惊悚
jinji	晋级
junshi	军事
kehuan	科幻
Kelisi	克丽丝
Lanji	蓝晶
Laozhu	老猪

leixing hua	类型化
leixing wenxue	类型文学
Li Xunhuan	李寻欢
lingyi	灵异
<i>Long yu dixiacheng/tulao</i>	龙与地下城 / 土牢
longren zu	龙人族
Maoni	猫腻
<i>Mofa xuetu</i>	魔法学徒
mo	魔
Ning Caishen	宁财神
Ningque	宁缺
Pizi Cai	痞子蔡
Qidian	起点
Qihuan wenhua yishu jijinhui	奇幻文化艺术基金会
Qihuan wenxue (Fantasy Literature)	奇幻文学
jianjie (Fantasy Literature)	简介
qihuan xiaoshuo	奇幻小说
Qihuan yishujiang	奇幻艺术奖
qihuan	奇幻
qing xiaoshuo	轻小说
qing'ai	情爱
qingchun chengzhang	青春成长
Rongshuxia	榕树下
she zu	蛇族
shenhua xiuzhen	神话修真
shenmi	神秘
shijia renqi zuopin	十佳人气作品
shijia youxiu zuopin	十佳优秀作品
<i>Shushan jianxia zhuan</i>	蜀山剑侠传
Tangjia Sanshao	唐家三少
Teluode	特罗德
Tiancan Tudou	天蚕土豆
tongsu wenxue	通俗文学
Tsai Chih-heng	蔡智恒
wangdaoxing rexue manhua	王道型热血漫画
wangluo wenxue	网络文学
Wu Wenhui	吴文辉
<i>Wudong zhi ye</i>	无冬之夜
wuxia	武侠
xiake	侠客

xiandai xiuzhen	现代修真
xiangxiang lizuo	想像力作
xiangxiangli	想像力
xianxia	仙侠
Xiao Ding	萧鼎
Xing Yusen	邢育森
xiuxian	修仙
xiuzhen wenming	修真文明
<i>Xiyou ji</i>	西游记
xuanhuan wuxia xiaoshuo	玄幻武侠小说
xuanhuan xiaoshuo	玄幻小说
xuanhuan	玄幻
xuanxiang	幻想
xuanyi	悬疑
<i>Xun qin ji</i>	寻秦记
youxi	游戏
yuanchuangxing qudongli	原创性驱动力
Zhang Xiaofan	张小凡
zhichang	职场
zhiguai	志怪
zhiyi	志异
Zhu Xueheng	朱学恒
Zhuxian	诛仙
<i>Zichuan</i>	紫川

Bibliographie

- Besson, Anne (2007). *La fantasy*. Paris : Klincksieck. Collection 50 questions.
- Boyer, Alain-Michel (1992). *La Paralittérature*. Paris : P.U.F. Collection Que sais-je ? nr. 2673.
- Bozzetto, Roger (2005). *Passages des fantastiques. Des imaginaires à l'imaginable*. Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence.
- Chen Muqiang 辰木枪 (2017). *Zuijia dadang - huanxiang xiaoshuo yu wangluo youxi* 最佳搭档——幻想小说与网络游戏 (Le meilleur partenariat - romans de l'imagination et jeux de rôle en ligne) [online]. URL <http://games.qq.com/a/20070813/000399.htm> (2017-12-09).
- Chen Xiang 陈香 (2005). *Xiao Ding : wangluo xieshou de xuanhuan wuxiameng* 萧鼎: 网络写手的玄幻武侠梦 (*Xiao Ding : rêve d'un web-romancier de la chevalerie xuanhuan*) [online]. URL http://www.gmw.cn/content/200510/25/content_321853.htm (2017-12-09).
- Dars, Jacques (trad.) (1997). *Aux portes de l'enfer, récits fantastiques de la Chine ancienne*. Arles : Philippe Piquier.
- Han Xiaohui 韩小蕙 (2010). *Wenxue leixinghua yiweizhe shenme ?* 文学类型化意味着什么 ? (Que signifie-t-elle la catégorisation des écritures littéraires ?) [online]. URL <http://book.people.com.cn/BIG5/69360/12659200.html> (2017-11-10).
- Hockx, Michel (2015). *Internet Literature in China*. New York : Columbia University Press.
- Lévy, André (trad.) (1993). *Histoires extraordinaires et récits fantastiques de la Chine ancienne. Chefs-d'œuvre de la nouvelle (Dynastie des Tang, 618-907)*, vol. 2. Paris : Aubier. Collection Domaine chinois.
- Ma Ji 马季 (2009). *Wangluo wenxue shinian pandian yu zhanwang* 网络文学十年盘点与展望 (Dix ans de littérature sur Internet : inventaire et perspective) [online]. URL http://www.china.com.cn/book/txt/2009-03/13/content_17439290.htm (2017-12-09).
- Ouyang Youquan 欧阳友权 (éd). (2008). *Wangluo wenxue fazhan shi - hanyu wangluo wenxue diaocha jishi* 网络文学发展史——汉语网络文学调查纪实 (Histoire de la littérature sur Internet - notes des enquêtes sur la littérature sur Internet en langue chinoise). Beijing : Zhongguo guangbo dianshi chubanshe.
- Pizi Cai 痞子蔡 (1998). *Diyici de qinmi jiechu* 第一次的亲密接触 (Le premier contact intime) [online]. URL <http://www.jht.idv.tw/novel/novel1-1.htm> (2012-12-09).
- Pu, Songling (2005). *Les chroniques de l'étrange*. 2 vols. Trad. de André Lévy. Arles : Philippe Piquier.
- Rémi, Mathieu (2000). *Démons et Merveilles dans la littérature chinoise des Six Dynasties, le fantastique et l'anecdotique dans le Soushen ji de Gan Bao*. Paris : Youfeng.

- Ruau, André-François (2004). *De Tolkien à Moorcock*. Vol. 2 de *Le Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux*. Bordeaux : Les moutons électriques.
- Shao Yanjun 邵燕君 (2016). « Zai di er shijie chongxin lifa - yi Maoni chuangzuo wei li 在第二世界重新立法 ——以猫腻创作为例 » (Rétablir la loi dans un monde secondaire - étude de cas de la création de Maoni). *Xinshiji di yi ge shinian xiaoshuo yanjiu* 新世纪第一个十年小说研究 (Étude sur la création romanesque des premiers dix ans du nouveau siècle). Beijing : Beijing daxue chubanshe, 244-51.
- Shao Yanjun 邵燕君 ; Ji Yunfei 吉云飞 (2017). « Zhongguo wangluo wenxue bi qita yulechanye chengshu shinian - zhuanfang Qidian zhongwenwang chuangshiren, yuewenjituan CEO Wu Wenhui 中国网络文学比其他娱乐产业成熟十年——专访起点中文网创始人, 阅文集团CEO吴文辉 » (La littérature sur Internet en Chine a dix ans d'avance par rapport aux autres secteurs de loisirs - interview de Wu Wenhui, fondateur du site Qidian et CEO du groupe Yuewen). *Wangluo wenxue pinglun* 网络文学评论 (Internet Literature Review), 1, avril 2017, 160-70.
- Tuo er jin 托尔金 (Tolkien) (1997). *Mojie zhi zhu xilie* 魔戒之主系列 (Le seigneur des anneaux). Trad. de Hai Zhou. Taibei : Wangxiang tushu.
- Tuo er jinn 托尔金 (Tolkien) (1998). *Mojie* 魔戒 (Le seigneur des anneaux). Trad. de Zhang Li, Zheng Damin, Zhang Jianping, Wu Hong, Yang Xinyi. Taibei : Lianjing chuban.
- Tuo er jin 托尔金 (Tolkien) (2001). *Mojie* 魔戒 (Le seigneur des anneaux). Trad. de Zhu Xueheng Taibei : Lianjing chuban.
- « *Wangluo wenxue shinian pandian* » *bimushi he jiebang yishi zai jing juxing* 网络文学十年盘点 » 闭幕式和揭榜仪式在京举行 (La cérémonie de clôture et la remise des prix de l'« Inventaire des dix ans de littérature sur Internet » ont eu lieu à Beijing) (2009) [online]. URL <http://www.chinawriter.com.cn/2009/2009-06-25/61757.html> (2017-12-09).
- Weis, Margaret ; Hichman, Tracy (1984). *Dragons of Autumn Twilight*. Poetry by Michael Williams ; interior art by Denis Beauvais. New York : TSR.
- Weis, Margaret ; Hichman, Tracy (1985a). *Dragons of Spring Dawning*. New York : TSR.
- Weis, Margaret ; Hichman, Tracy (1985b). *Dragons of Winter Night*. New York : TSR.
- Weisi 魏丝, Magelite 马格丽特 ; Xikeman 西克曼, Cuixi 崔西 (2001). *Longqiang biannianshi sanbuqu* 龙枪编年史三部曲 (*Les chroniques des dragons en trilogie*). Trad. de Zhu Xueheng. Taibei : Longmen shuju.
- Xia Lie 夏烈 (2010). *Leixing wenxu : yige gainian he yizhong jiechude chuantong* 类型文学：一个概念和一种杰出的传统 (Littérature de genres : un concept et une tradition remarquable) [online]. *Wenyi bao* 文艺报 (Journal of Literature and Art). URL <http://www.chinawriter.com.cn/bk/2010-08-27/46780.html> (2017-12-09).

- Xu, Shuang (2016). « Traveling through Time and Searching for Utopia. Utopian Imaginaries in Internet Time-Travel Fiction ». *Frontiers of Literary Studies in China (FLSC)*, 10(1), 113-32.
- Xu, Shuang (2017). « Figures du fantôme dans le roman sur Internet. *L'impératrice Phénix (Di Huang)* de Tianxia Guiyuan ». Laureillard, Marie ; Durand-Dastès, Vincent (éds.), *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui*. Paris : Presses de l'Inalco, 2 : 246-66.
- Zhang Ruomeng 张若梦 (2016). « 2016 Zhongguo fanyule zhishu shengdian » *zai Jing banjiang* « 2016 中国泛娱乐指数盛典 » 在京颁奖 (La cérémonie d'« EN-Awards en 2016 » a eu lieu à Beijing) [online]. URL http://www.china.com.cn/newphoto/news/2016-11/30/content_39818601.htm (2017-12-09).
- Zhuang Yong 庄庸 (2011). « Zhongguo wangluo wenxue shinian de guanjiandian 中国网络文学十年的关键点 » (Points clés des dix ans de la littérature sur Internet en Chine). *Wangluo wenxue pinglun* 网络文学评论 (Internet Literature Review). Guangzhou : Huacheng chubanshe, 9-26.
- Zufferey, Nicolas (2010). « De l'utilité des approches sinologiques traditionnelles pour mieux comprendre la Chine contemporaine. L'exemple de la littérature populaire ». *Études chinoise. Hors Série 2010. Étudier et enseigner la Chine*. Paris : Association française d'études chinoises, 83-101.

Traduction et réception

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques

édité par Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang

La traduction de la poésie de Gao Xingjian en français

Traduction, interprétation, création

Noël Dutrait

(Université Aix-Marseille, France)

Abstract The long poem *Ballade nocturne* was written directly in French by Gao Xingjian, who had been living in France for many years at the time. It was later translated from French into English by Claire Conceison and finally translated into Chinese by Gao Xingjian himself. A comparison between these three versions reveals how *Ballade nocturne* undergoes a transformation from one language to another, producing three different texts. Under such circumstances, how can one tell whether Gao Xingjian is a French writer translated into English or a Chinese writer who translates his own texts into Chinese? Translation thus becomes interpretation and even a form of creation carried out not only by the author, but by the translator as well.


Keywords Gao Xingjian. *Ballade nocturne*. Poetic translation. Interpretation. Recreation.

Après son arrivée en Europe à la fin de 1987, Gao Xingjian, qui jusqu'à cette date n'avait jamais écrit en français, a commencé à s'exprimer dans cette langue qu'il avait étudiée à Pékin au début des années '60. À la fin de la révolution culturelle, lorsque la Chine a commencé à rétablir des relations diplomatiques avec les pays occidentaux, les spécialistes des langues étrangères ont été rappelés dans les villes pour travailler dans les organes de propagande comme par exemple la revue *La Chine en construction* qui paraissait en anglais, français, espagnol. Gao Xingjian a alors travaillé dans cette revue et a pu, au contact d'experts étrangers, lire des livres en français qu'il était encore impossible de se procurer en Chine. C'est ainsi qu'il a découvert Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jacques Prévert et bien d'autres. Il va même traduire en chinois certains d'entre eux. Par exemple, *La Cantatrice chauve* de Ionesco. Toutefois, c'est en chinois qu'il écrit ses premières pièces de théâtre comme *Signal d'alarme*, *L'arrêt d'autobus* ou *L'homme sauvage*. En 1989, à la suite du massacre de la place Tian'anmen, il décide de rester en France où il obtient le statut de réfugié politique. Après avoir écrit *La fuite* en chinois, pièce de théâtre commandée par un théâtre américain, mais refusée sous le prétexte qu'elle ne glorifiait pas suffisamment le mouvement étudiant, il décide d'écrire de nouvelles pièces

Translating Wor(l)ds 1

DOI 10.14277/6969-203-4/TW-1-6 | Submitted: 2017-10-30 | Accepted: 2017-11-13

ISBN [ebook] 978-88-6969-203-1 | ISBN [print] 978-88-6969-209-3

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

de théâtre, mais cette fois directement en français. Cette décision est révélatrice de l'attitude de Gao Xingjian qui, loin de regretter sa situation d'exilé, se félicite d'avoir la chance de vivre à Paris et de profiter d'une liberté inespérée. C'est ainsi qu'il écrit *Au bord de la vie* dont il dit que l'écriture de la première page lui a demandé plusieurs jours de travail. Dans le contenu même de ses pièces de théâtre écrites en français, aucune allusion n'est faite à la Chine, sauf pour la pièce *La neige en août*, écrite en 1997, qui a donné naissance à un opéra. À partir de ce moment, on peut s'interroger pour tenter de comprendre à quel espace littéraire appartient notre auteur. Il a écrit son grand roman *La montagne de l'âme* en chinois et presque entièrement en Chine, et pourtant, dans l'espace littéraire chinois (Chine continentale et Taiwan) la réception de cette œuvre fut extrêmement restreinte jusqu'à ce qu'il obtienne le prix Nobel de littérature en 2000, un prix, comme chacun le sait, décerné par un jury entièrement occidental. En revanche, dès sa parution dans sa traduction française, en 1995, *La montagne de l'âme*, considérée par le public français comme étant un pur roman chinois, obtient un très grand succès en France. Le lectorat français estime que ce roman représente la quintessence de la littérature et de la pensée chinoise, tandis qu'il reste inconnu en Chine continentale. Peu de temps plus tard, Gao Xingjian écrit *Le livre d'un homme seul*, un roman en grande partie consacré à la Chine et à la tragédie de la révolution culturelle. Un roman écrit en chinois, publié à Taiwan et traduit au fur et à mesure de son écriture en français. Enfin, après avoir écrit plusieurs pièces en français, il écrit, comme on l'a vu, *La neige en août*, une pièce qui appartient entièrement à l'espace littéraire chinois tout en étant devenue un livret d'opéra dont la musique a été composée par le compositeur chinois Xu Shuya. On le voit, les allers et retours incessants de Gao Xingjian entre l'espace littéraire chinois et l'espace littéraire occidental empêchent de le catégoriser facilement. Lui-même a souvent affirmé qu'il était chinois par le sang, français d'adoption, mais qu'avant tout, il se sentait citoyen du monde. Et à présent, la globalisation et l'Internet permettent à chacun de prendre connaissance de n'importe quelle œuvre littéraire, même si, dans les universités de Chine continentale, l'étude des œuvres de Gao Xingjian reste encore considérée comme un sujet 'sensible'.

Depuis la publication en chinois, à Taiwan en 2012, du recueil de poésie de Gao Xingjian *Youshen yu xuansi* 游神与玄思 (Gao 2012a) traduit en français par moi-même, en concertation avec l'auteur, *Esprit errant pensée méditative* (Gao 2016), on pouvait penser que ce recueil appartiendrait avant tout à l'espace littéraire chinois. En réalité, ce n'est pas le cas et c'est lorsque l'on traduit ce recueil que l'on perçoit la complexité de la situation.

Si l'on prend par exemple *Ballade nocturne* (Gao 2016, 33-58), on constate que c'est un texte poétique écrit directement en français par l'auteur, mais, lorsqu'il est traduit en anglais par Claire Conceison, celle-ci indique dans son introduction : « My translation of *Ballade Nocturne* from French into English

was not informed directly by a Chinese text of the play (which did not yet exist), but rather by familiarity with Gao's use of language in his Chinese dramatic and prose works » (Gao 2010, 9). Notons également que ce poème a été traduit en 2012 en langue corse sous le titre *Ballata notturna* et bien entendu à partir du français (Gao 2012b). Enfin, lorsque Gao Xingjian avait écrit le premier jet de ce poème, en français, il m'avait demandé, ainsi qu'à Liliane Dutrait, de revoir son texte en n'hésitant pas à faire des suggestions lorsque nous le jugions nécessaire, tout à fait comme si nous faisons une traduction de son premier jet, comme nous l'avions fait pour la *Montagne de l'âme*, même si à cette époque aucune version en chinois de cette ballade n'existait.

Ballade nocturne a été traduit et publié en chinois en 2012 dans le recueil cité plus haut. C'est l'auteur lui-même qui l'a traduite, voir même réécrite. Nous sommes donc actuellement en possession de trois versions, quatre même si l'on compte la traduction en langue corse. Il ne s'agira plus ici d'étudier si le traducteur a traduit ou non fidèlement l'œuvre d'un poète, mais plutôt de voir si la version française et la version chinoise diffèrent, et si la traduction en anglais reste ou non proche de l'original. On pourrait aussi envisager la nécessité de retraduire la version anglaise à partir du chinois pour voir si de nouvelles trouvailles esthétiques seraient possibles.

Je m'efforcerai ici de comparer les versions en français, chinois et anglais des premières tirades, complétées d'une retraduction en français de la version chinoise. Je laisserai de côté la version corse qui a été établie à partir de la version française :

La Comédienne (s'adressant au public) :	Actress (addressing the audience)	女演员: (对观众述 说)	L'actrice : (elle s'adresse au public)
Voici une ballade vieillie et lyrique,	This is a ballad, old and lyrical,	这是一首老旧的情歌	Voici une ancienne chanson d'amour
mais qui résonne encore	yet it resonates still	至今依然在回响	Qui résonne encore jusqu'à nos jours
aussi triste pour toujours.	so sadly, for eternity.	还总也这么忧伤	Toujours aussi triste
Une ballade chantée par une femme,	A ballad sung by a woman,	这首歌现今由女人唱	Cette chanson à présent est chantée par une femme
comme une salade, bien épicée,	like a salad, highly spiced,	好比凉拌辣酱	Comme une salade à la pâte de piment
Qui reste quand même très crue	that nonetheless stays raw.	又麻辣来又凄凉	À la fois pimentée et glacée
De toute façon, vous allez écouter	In any case, you are about to hear	你们姑且静心听	pour l'instant écoutez- la tranquillement
Une ballade prête à vous enchanter,	A ballad ready to enchant you,	倘也唤得起共鸣	Si elle éveille en vous un écho
Si vous avez pareille sensibilité	if you possess such sensitivity.	止不住会动心	A coup sûr vous serez touché.

Dès le premier vers, on constate que l'auteur n'utilise pas le mot *xingge* 行歌 qui apparaît dans le titre *Yejian xingge* 夜间行歌, mais plutôt *qingge* 情歌 'chanson d'amour'. La notion de ballade ou de chanson est abandonnée. Puis, cette ballade est qualifiée en français de « vieillie et lyrique », « old and lyrical », en anglais. La notion de « vieillie » n'est reprise ni par la traductrice en anglais, ni par l'auteur dans la version en chinois. Il qualifie seulement cette chanson de « vieille ou ancienne » *laojiu* 老旧 et non *guoshi* 过时. En chinois disparaît alors l'impression de quelque chose d'ancien, suranné, passé. Dans le quatrième vers, cette « ballade » est simplement désignée par le mot « ge » 歌, puis, au vers suivant, cette ballade est qualifiée de « bien épicée », mais curieusement, un peu plus loin, cette salade épicée reste « crue » en français et « raw » en anglais tandis qu'en chinois elle est à la fois pimentée *mala* 麻辣 et *qiliang* 凄凉, c'est-à-dire « pimentée et triste, désolée, mélancolique » (ce qui ramènerait à la notion de « vieillie »), etc.

Peu à peu on s'aperçoit que l'auteur a réécrit son œuvre en chinois. La tirade suivante le montre d'une manière encore plus nette :

La Comédienne : Vous croisez sa silhouette sur les trottoirs,	Actress : You cross her silhouette on the sidewalks	女演员: 人行道上橱窗明亮	L'actrice : Sur les trottoirs où brillent les vitrines
Devant les vitrines d'un magasin bien éclairé,	Brightly lit against the store windows,	这身影同您正巧擦肩	Cette silhouette frôle justement ton épaule
Ou à la terrasse d'un café, ou d'une maison de thé	Or on a terrace of a café or a tea house.	或是路天的咖啡 或甜品店前	Ou bien à la terrasse d'un café ou devant une pâtisserie
Et au coin de sa bouche, une esquisse de sourire,	And at the corners of her mouth is the outline of his smile	那一丝微笑就挂在 嘴边	Ce petit sourire au coin de sa bouche
Qui tombe juste en face de vous,	That fades at the sight of you.		
Un bref contact de son regard,	Just a glimpse of her gaze	目光瞬间的点触	Un bref contact de son regard
Largement suffit à vous faire perdre l'âme	Is enough to make you lose your soul	您便止不住心跳	Tu ne peux arrêter les battements de ton cœur
On dirait une femme nature	One might call her a natural woman,	这女人好生水灵	Cette femme est fraîche et pleine d'entrain
mais pas fatale	But not a femme fatale	未必就听天由命	Pas forcément une femme qui s'en remet au destin

On dirait une femme perdue,	One might call her a lost woman	说的是女人的失落	C'est plutôt l'égaré d'une femme
Mais sans rien de public,	But not a common whore	并非就无拘无束	En rien une femme sans entraves ni contraintes
Une femme dont les hommes rêvent toujours	A woman always dream about by man,	是男人都梦想的女人	C'est une femme dont tous les hommes rêvent
Pourtant aucun ne mérite son amour	Though none of them deserves her love	竟无人赢得这份爱情	Mais aucun homme ne parviendra à gagner cet amour

Dès les premiers vers, la syntaxe du chinois contraint l'auteur à poser en tête le complément de lieu : *renxingdaoshang chuchang mingliang* 人行道上橱窗明亮 alors que le texte en français et en anglais commençait par « Vous croiserez sa silhouette sur les trottoirs ». Puis, le contexte occidental de l'action est souligné par l'auteur qui ne parle plus d'une « maison de thé » ou de « tea house » ou encore *chaguan* 茶馆, mais bien d'une pâtisserie *tianpindian* 甜品店. Un peu plus loin, apparaissent des différences significatives entre le français et le chinois : « un bref contact de son regard, largement suffit à vous faire perdre l'âme », (en anglais : « Just a glimpse of her gaze is enough to make you lose your soul ») devient en chinois : « *muguang shunjiandedianchu, shunjian de dianchu nin bian zhibuzhu xintiao* 目光瞬间的点触/您便止不住心跳 », ce qui signifierait une différence très forte entre le fait de « perdre l'âme » au moindre regard de cette femme, quand en chinois ce regard fait seulement « battre le cœur » !

Puis le poème indique « On dirait une femme nature, mais pas fatale | on dirait une femme perdue, mais sans rien de public ». En chinois : *zhe nüren haosheng shuling, weibi jiu tingtian youming, shude shi nürende shiluo, bingfei jiu wujuwushu* 这女人好生水灵/未必就听天由命/说的是女人的失落/并非就无拘无束. On constate que la « femme nature » devient « une femme fraîche et pleine d'entrain » *haosheng shiling* 好生水灵, le fait qu'elle ne soit pas « fatale » est exprimé en chinois par *weibi jiu tingtian youming* 未必就听天由命 qui ne rend pas entièrement le sens du mot « femme fatale » (par ailleurs gardé tel quel en anglais). Dans le dictionnaire français-chinois édité en 2000 sous la direction de Zhang Yinde, la définition de « femme fatale » est la suivante : *you wufa diyude youhuoli de ren* 有无法抵御的诱惑力的女人, une femme dont la force de séduction est irrésistible. Ce sens n'apparaît pas de manière aussi claire dans la version chinoise de l'œuvre (Zhang 2000).

Une « femme perdue, mais sans rien de public » évoque en français l'idée de 'fille publique', une expression qui a quelque chose de suranné. En anglais le texte est plus explicite avec le mot « common whore », 'une simple prostituée', mais en chinois le sens est différent avec l'expression

wuju wushu 无拘无束, « sans entrave » qui fait allusion peut-être à une femme libre tout simplement.

Cette analyse des différentes versions de l'œuvre de Gao Xingjian montre que chaque version possède une signification plus ou moins proche l'une de l'autre, mais parfois qui véhicule des sentiments ou des impressions différents en fonction de la langue. Il faut aussi souligner que Gao Xingjian, dans sa version en chinois publiée à Taiwan, présente le texte écrit de haut en bas et de gauche vers la droite, en vers très courts de six à huit ou neuf caractères. La page est donc laissée en grande partie blanche et chaque vers semble accroché au sommet de la page. Naturellement, cette présentation est impossible à garder dans les traductions en langues alphabétiques. Enfin, on notera que lorsque Gao Xingjian publie en chinois, à Hong Kong ou Taiwan, il utilise les caractères classiques non simplifiés. Et à présent, lorsqu'il envoie un message électronique en chinois, c'est aussi en caractères non simplifiés qu'il écrit. C'est bien sur un détail, mais dans la démarche d'un poète, la structure et la présentation du texte restent toujours importantes.

On peut donc constater que les libertés que prend l'auteur lorsqu'il traduit lui-même ses poèmes expliquent la latitude que Gao Xingjian laisse à ses traducteurs. Lorsque j'ai traduit les longs poèmes *Le deuil de la beauté* et *Esprit errant pensée méditative*, je n'ai pas eu un sentiment de 'difficulté', sans doute parce que je savais que l'auteur lui-même me remettrait sur le droit chemin en cas d'une mauvaise interprétation textuelle. J'ai donc commencé en traduisant presque mot à mot chaque vers, puis en lisant à haute voix en chinois et en français pour essayer de recréer la musique de la langue originale. Dès que j'ai obtenu un premier jet qui m'apparaissait à peu près satisfaisant, je l'ai envoyé à Gao Xingjian qui a validé ou non la traduction de chaque vers. J'ai même suggéré qu'une strophe était un peu redondante par rapport à la précédente et j'ai fait la suggestion de la supprimer. Là, j'ai constaté la limite de la liberté du traducteur, puisque Gao Xingjian a refusé cette suggestion. Bien entendu, je ne cherche qu'à servir le texte et l'auteur a toujours le dernier mot.

D'après les récentes discussions que j'ai pu avoir avec Gao Xingjian au mois de mai 2016 avec la présentation à Paris de son recueil de poèmes *Esprit errant pensée méditative* et la projection à chacune des rencontres de son film *Le deuil de la beauté* ainsi qu'au cours de son séjour récent à Marseille à l'occasion d'un colloque sur le théâtre asiatique, j'ai eu le sentiment que Gao Xingjian passait dans une nouvelle étape de sa carrière. Après son installation à Paris au cours des années '90 qui lui a permis de prendre seul son destin en main en écrivant, parfois directement en français, de nouvelles pièces de théâtre dont la toile de fond pouvait se situer n'importe où dans le monde, il a continué à peindre dans un style que l'on peut considérer comme inspiré par le maniement du pinceau et de l'encre à la manière chinoise. Au milieu des années '90, il a obtenu une

réelle notoriété dans le monde francophone avec la parution de la traduction en français de *La montagne de l'âme*, une traduction comme on le sait sans doute, élaborée en parfaite concertation entre les traducteurs et lui-même. Cette traduction souvent non fidèle au texte écrit, mais fidèle au désir de l'écrivain lui-même servira parfois de référence de base pour des traductions en d'autres langues : par exemple le grec moderne, le catalan, le portugais du Brésil. Il en sera de même lors de la parution de la traduction en français du *Livre d'un homme seul* en 2000 (quelques mois avant l'obtention du prix Nobel par Gao Xingjian). Au cours des années 2000, Gao Xingjian continuera sa quête artistique par tous les moyens que sa notoriété lui permettait d'espérer : mise en scène de l'opéra *La neige en août* à Taiwan, reprise en 2005 à Marseille dans le cadre de l'Année Gao à Marseille, une œuvre dont le livret est écrit en chinois par Gao Xingjian, avec un sujet bien sûr très chinois (la vie du VI^{ème} patriarche du bouddhisme Zen, Huineng), sur une musique composée par un Chinois formé en France à l'écriture musicale, Xu Shuya. Puis, Gao Xingjian a enfin réalisé un rêve ancien : créer son propre cinéma sans le moindre espoir d'être diffusé dans les circuits commerciaux. Il présente alors chaque fois qu'il le peut, dans le monde entier – sauf en Chine continentale – ses films tels *La silhouette sinon l'ombre*, *Après le déluge*, *Le deuil de la beauté*. Les critiques occidentaux comprennent difficilement cette démarche qui semble presque saugrenue en Occident, mais qui n'a rien d'étonnant en Orient. Chaque support artistique – écriture, peinture, musique, (qu'il ne pratique pas lui-même), cinéma – est un outil qui lui permet de pénétrer au plus profond des sentiments humains dans un but final : revenir au plaisir esthétique par la mise en valeur de la beauté. Tout en créant, Gao Xingjian s'explique au sujet de sa démarche, que ce soit dans son recueil *De la création* ou dans des textes plus récents. Il refuse l'art conceptuel dont il déteste le caractère « intellectualisé » et appelle enfin à une nouvelle renaissance des arts et des lettres. Cette renaissance pourra, d'après lui, être mondiale et non localisée dans un pays ou une région. De ce fait, il aspire à une globalisation totale des activités artistiques et littéraires en partant avant tout de l'individu et de son désir de créer. Dans ses interventions à ce sujet il ne cesse de donner son propre exemple pour inviter chaque artiste à ne pas se décourager car, d'après lui, « cette renaissance des arts et lettres n'est pas impossible » (Gao 2017, 71).

Bibliographie

- Gao Xingjian (2010). *Ballade nocturne*. Trad. de Claire Conceison. Paris ; Lewes (UK) : Sylph Éditions and the American University of Paris.
- Gao Xingjian 高行健 (2012a). *Youshen yu xuansi* 游神与玄思 (Esprit errant, pensée méditative). Taibei : Lianjing chuban.
- Gao Xingjian (2012b). *Ballade Nocturne*. Trad. de Ghjiseppu Turchini. Bastia : Éditions Éoliennes.
- Gao Xingjian (2016). *Esprit errant pensée méditative*. Trad. de Noël Dutrait. Paris : Éditions Caractères.
- Gao Xingjian (2017). « Pour une renaissance des arts et des lettres ». Gao Xingjian, *L'Art d'un homme libre*. Trad. de Noël Dutrait. Paris : Seuil.
- Zhang Yinde 张寅德 (éd.) (2000). *Xin Fa Han cidian / Nouveau dictionnaire français-chinois* 新法汉词典. Shanghai : Shanghai Yiwén chubanshe.

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques

édité par Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang

Projets éditoriaux et formation du répertoire

La littérature chinoise contemporaine dans le marché italien à travers quatre études de cas

Paolo Magagnin

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia ;

IrAsia, CNRS/Aix-Marseille Université, France)

Abstract While the popularization of contemporary Chinese literature is a growing phenomenon, the selection of texts eligible for publication outside China – and, subsequently, the formation of a repertoire in the target markets – is a result of the interaction between various forces and reveals some problematic aspects. Editorial choices inevitably affect the formation of the Chinese literary canon available in translation, defining a certain image of Chinese literature and culture among the target readership. Through the analysis of four editorial projects carried out in the Italian market, a number of factors influencing publishing policies will be highlighted, in order to identify their implications for the formation of the repertoire and for the definition of the image of Chinese literature for the target readership.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Les études de cas. – 2.1 Cao Wenxuan, *Girasole*. – 2.2 Xiao Bai, *Intrigo a Shanghai*. – 2.3 Chen He, *Il rosso, il bianco e il nero*. – 2.4 A Yi, *Svegliami alle nove domattina*. – 3 Quelques tendances éditoriales et leurs implications. – 4 Conclusions : défis et possibilités.

Keywords Contemporary Chinese literature. Formation of the repertoire. Editorial policies. Image of Chinese literature. Translation.


1 Introduction

Dans un article de 2010, Wang Ning se livre à des propos très optimistes sur la possibilité, pour la langue et la littérature chinoises, de gagner visibilité et reconnaissance chez le public global. Grâce à la popularisation de la littérature chinoise (dorénavant LC), affirme-t-il, « la transnationalité de la langue et de la culture chinoise deviendra de plus en plus manifeste ». D'après Wang, la traduction de la LC se réalisera sur le plan aussi bien interlinguistique qu'interculturel : ce dernier « mettra en évidence avec force la langue et la culture chinoises aux yeux du monde », tandis que le premier « permettra à la littérature chinoise d'être mieux connue par le

Translating Wor(l)ds 1

DOI 10.14277/6969-203-4/TW-1-7 | Submitted: 2017-10-30 | Accepted: 2017-11-15

ISBN [ebook] 978-88-6969-203-1 | ISBN [print] 978-88-6969-209-3

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

monde non-sinophone » (Wang 2010, 13-14).¹ Zhang Longxi aussi célèbre les espaces prometteurs que la littérature mondiale ouvre aux littératures ‘mineures’, car elle constituerait un canon comprenant les meilleurs ouvrages des différentes traditions littéraires, et non pas « un conglomérat de livres qui circulent largement dans les foires littéraires internationales, ni de livres qui figurent dans les listes des bestsellers promus par les éditeurs ou les médias pour un profit commercial ou un intérêt idéologique » (Zhang 2016, 122-3).

Ces aspirations et ces réflexions abstraites se heurtent à la réalité de la diffusion de la littérature chinoise traduite (dorénavant LCT) dans le contexte international, à savoir le système complexe qui relie édition (le marché), traduction et critique, et qui obéit à des normes allant souvent au-delà des considérations sur la valeur littéraire des ouvrages candidats à la traduction. Les facteurs en jeu dans l'évaluation des projets de publication sont généralement liés au système littéraire et économique recevant, et les politiques éditoriales qui guident la sélection des ouvrages ont évidemment des répercussions majeures sur l'image de la LC – ainsi que de la culture chinoise et de la Chine dans son ensemble – et sur le degré de représentation de sa complexité.

Dans cette contribution j'analyserai quatre projets éditoriaux de LC contemporaine récemment réalisés dans le marché éditorial italien, en traçant les caractéristiques des procès qui ont amené à la sélection de ces titres – me basant forcément, dans une mesure significative, sur les échanges personnels entretenus avec les auteurs chinois, ainsi que les éditeurs et les rédacteurs/réviseurs italiens – et les formes spécifiques que ces projets ont prises. J'essaierai ensuite d'identifier les implications de ces derniers dans la formation du répertoire de la LCT accessible au lectorat italoophone, ainsi que leurs enjeux pour la définition de l'image de la LC.

2 Les études de cas

2.1 Cao Wenxuan, *Girasole*

Le cas de la traduction italienne du roman *Qingtong kuihua* 青铜葵花 (Bronze et Tournesol) (Cao 2005) appartient à une stratégie éditoriale que je qualifierais de traditionnelle. L'auteur est Cao Wenxuan, dont le statut global d'écrivain de littérature pour la jeunesse a été consacré par le prestigieux Prix Andersen, remporté en avril 2016. Le projet a été réalisé par Giunti, le troisième groupe éditorial italien, spécialisé en littérature pour la jeunesse et manuels scolaires. En l'automne 2014 la maison a décidé

1 Toutes les traductions françaises sont de l'Auteur.

d'entreprendre la publication d'une version italienne, parue en mai 2015 (Cao 2015), dans le cadre de la nouvelle série « Bestseller dal mondo ».

Dans l'esprit de la plupart des romans de Cao, *Qingtong kuihua* raconte les vicissitudes de l'orpheline Tournesol et de son jeune ami muet Bronze à la campagne dans les premières années de la Révolution Culturelle. Sa nature de *Bildungsroman* à la fonction didactique très prononcée s'accompagne à une attention pour un lyrisme pastoral et une certaine élégance linguistique, sans éviter la description d'épisodes douloureux.

Le facteur déterminant dans ce procès a été sans doute la disponibilité d'une traduction accessible aux responsables des projets éditoriaux et jugée fiable. En effet, au moment de la commande de la traduction, le texte était déjà disponible en français, allemand et russe (pour ne compter que les langues européennes). Une traduction anglaise a été vraisemblablement commandée presque en même temps que l'italienne et a paru en avril 2015, un mois avant cette dernière. C'est la traduction française (Cao 2010), pourtant, qui a constitué un modèle pour l'éditeur, au point qu'elle a été proposée au traducteur en tant que texte de référence.² Ceci pourrait expliquer, au moins en partie, le choix d'un titre 'mineur' contre celui que la critique et les lecteurs chinois ont consacré comme le chef-d'œuvre de Cao, ainsi que son bestseller, à savoir *Caofangzi* 草房子 (La Maison au toit de chaume) (Cao 1997). À cela il faut ajouter l'intense promotion à l'étranger menée par la China Children's Press and Publication Group, le groupe qui a publié (ou republié) beaucoup de ses livres, et en général par les agents et les cercles littéraires officiels, qui ont longtemps travaillé pour pousser un auteur considéré comme le candidat idéal à acquérir une reconnaissance internationale. En effet, après l'obtention du Prix Andersen, les projets de traduction d'autres titres de Cao Wenxuan se sont multipliés : en 2016 Giunti a commandé la traduction de *Ximi* 细米 (Cao 2003) et du déjà cité *Caofangzi*, qui paraîtront en italien vraisemblablement au printemps 2018.³

2.2 Xiao Bai, *Intrigo a Shanghai*

Une initiative pionnière dans le monde éditorial italien est représentée par la publication d'*Intrigo a Shanghai* (Xiao Bai 2013), traduction italienne de *Zujie* 租界 (La Concession) de Xiao Bai 小白 (2011), publiée par Sellerio,

2 L'autorité perçue de la version française est également démontrée par le fait que, dans leur travail sur les ébauches de la traduction italienne, les réviseurs semblent s'être basés sur l'édition française, allant jusqu'à 'corriger' un passage de l'italien là où le français présentait une faute de traduction évidente.

3 Cao, Wenxuan (sous presse). *La scuola dal tetto di paglia*. Trad. di Paolo Magagnin. Firenze : Giunti ; Cao, Wenxuan (sous presse). *Risofino* (titre provisoire). Trad. di Martina Codeluppi. Firenze : Giunti.

éditeur de dimension moyenne qui combine littérature de genre (surtout polar) et générale.

L'histoire, qui se déroule dans le Shanghai semi-colonial de 1931, suit les investigations de la Garde Municipale de la Concession Française sur l'assassinat d'un représentant du gouvernement nationaliste. Parallèlement, on assiste aux péripéties d'un photographe franco-chinois qui opère comme informateur de la police : il se retrouve impliqué dans un torride ménage à trois et avec des soi-disant révolutionnaires, qui planifient un attentat pour bousculer les vieux pouvoirs qui gouvernent la ville.

Au moment de la commande de la traduction (novembre 2011), *Zujie* venait d'être publié en Chine et n'était disponible en aucune langue européenne : d'après les informations recueillies auprès des opérateurs de Sellarero, le choix éditorial se basait essentiellement sur les critiques largement positives collectées auprès des opérateurs chinois par le rédacteur/réviseur et à la possibilité d'insérer l'ouvrage dans sa série consacrée au polar. En effet, *Zujie* a été salué par les spécialistes chinois comme un roman capable d'enrichir le genre du policier et du noir à l'occidentale par une analyse psychologique et anthropologique non commune, mais également par les éléments stylistiques de la littérature urbaine chinoise de l'époque républicaine et les dispositifs du roman historique, ainsi que par un goût postmoderne et une technique narrative presque cinématographique.

Enfin, sur le plan de la formation du répertoire même au-delà du système littéraire italien, le projet de Sellarero visait explicitement à la production d'une 'traduction pilote' qui inspirerait d'autres traductions en langues européennes. En effet, *French Concession. A Novel* (Xiao Bai 2015) est paru aux États-Unis chez HarperCollins après la signature d'un contrat astronomique, suivie par *La Concession française* (Xiao Bai 2016) chez Picquier, éditeur français spécialisé en littérature asiatique.

2.3 Chen He, *Il rosso, il bianco e il nero*

Le cas de *Il rosso, il bianco e il nero* (Chen He, sous presse), traduction de *Hong bai hei* 红白黑 (Le Rouge, le Blanc et le Noir) de l'écrivain sino-canadien Chen He 陈河 (2012), présente de nombreux points de contact avec les précédents.

Le roman raconte les péripéties de Xie Qing, chauffeur originaire de la ville d'AC (Wenzhou), convoqué d'urgence à Paris en 1993 pour reconnaître le corps de son ex-femme Yang Hong, décédée dans un mystérieux accident de voiture. Déterminé à enquêter sur l'épisode, il décide de rester à Paris. Il devient ensuite trafiquant d'êtres humains entre Italie, Grèce et Albanie et puis, rentré en Chine, fondateur d'un empire immobilier florissant. Parallèlement, la narration suit en flashback son passé à partir du début des années '60, sur la toile de fond du chaos de la Révolution Cultu-

relle jusqu'aux réformes post-maoïstes, se focalisant ensuite sur l'histoire de Yang Hong et sur les événements menant à sa fin tragique.

Tout comme *Zujie, Hong bai hei* n'a pas obtenu un succès commercial considérable en Chine :⁴ il présente pourtant une série d'éléments d'intérêt pour le public occidental, devenant ainsi l'objet d'une campagne publicitaire intense de la part des agents et des éditeurs chinois impliqués dans le procès et désireux de promouvoir le roman au-delà des frontières nationales. Le choix éditorial de Sellerio semble avoir été subordonné, encore une fois, à la disponibilité de modèles littéraires 'reconnus' et accessibles aux lecteurs italiens, surtout le genre du noir/policier. Toutefois, le projet s'est appuyé également sur une série de motivations plus spécifiques, liées à sa valeur documentaire et à sa capacité de se captiver le lectorat cible. Finalement, la nature intrinsèquement 'globale' de l'ouvrage présente d'amples marges de traduisibilité qui le rendent un candidat idéal à l'exportation.

Comme dans le cas de *Zujie*, le choix du roman par Sellerio visait expressément à la réalisation d'une traduction qui constituerait un point de repère pour d'autres éditeurs intéressés à sa publication : de plus, l'éditeur en a acheté les droits internationaux. Dans cette perspective il est intéressant de remarquer que l'éditeur a explicitement déclaré son intention de réviser lourdement la traduction – en condensant ou éliminant les passages 'verbeux' ou 'non fonctionnels' – afin de produire, avec la permission de l'auteur, un nouveau 'texte premier', plus proche des attentes du lecteur modèle 'occidental' et prêt pour l'exportation (Magagnin 2017b).

2.4 A Yi, *Svegliami alle nove domattina*

Le quatrième et dernier cas présenté ici, à savoir *Svegliami alle nove domattina* d'A Yi (2017) – traduction italienne de *Zaoshang jidian jiaoxing wo* 早上九点叫醒我 (Réveille-moi à neuf heures demain matin) (A Yi, sous presse), présente des éléments distinctifs. L'éditeur, Metropoli d'Asia, est une maison milanaise spécialisée en littérature asiatique contemporaine. Son projet éditorial – au moins en ce qui concerne la LC – s'avère plus de long terme et plus solide par rapport à d'autres maisons italiennes, surtout grâce à l'activité constante de *scouting*, à la collection d'informations menée directement par le fondateur et à ses relations directes avec les auteurs.

4 Dans ce cas – comme dans les autres exemples des textes chinois et des traductions italiennes citées – et malgré des tentatives répétées, je n'ai pas pu avoir accès à des données précises sur les ventes des titres dont il est question dans cette analyse auprès des éditeurs chinois et italiens. Ces annotations générales se fondent donc essentiellement sur les annotations et les estimations fournies par les auteurs et les opérateurs éditoriaux consultés.

Dans *Zaoshang jjudian jiaoxing wo*, le petit boss de campagne Ai Hongyang est retrouvé mort après une nuit de débauche, apparemment à cause de l'abus d'alcool, mais des doutes sur sa mort demeurent : dans le petit village du Jiangxi où l'action se déroule, plusieurs sont ceux qui auraient pu en désirer la mort. Dans un mouvement constant entre présent et passé, les entreprises criminelles d'Ai sont partiellement reconstruites à travers les voix des membres de sa famille, de la police et des villageois, sans que l'énigme sur ce personnage presque mythique soit entièrement dévoilée.

Dans ce cas spécifique, une stratégie éditoriale passive et une plus active coexistent. La disponibilité de la traduction anglaise (A Yi 2015) du roman bref *Xiamian, wo gai gan xie shenme* 下面, 我该干些什么 (Que dois-je faire maintenant ?) (A Yi 2012) avait déjà convaincu Metropoli d'Asia à sa publication en Italie (A Yi 2016). Le roman a obtenu un certain succès dans le marché anglophone, contribuant à l'affirmation d'A Yi comme auteur policier, soutenue également par certains sites de présentation et promotion de la LC à l'étranger (surtout *Paper Republic*). Ces facteurs ont encouragé l'éditeur à poursuivre le projet en commandant la traduction de *Zaoshang jjudian jiaoxing wo* en l'automne 2015. Curieusement, non seulement aucune traduction du roman n'était disponible, mais ce dernier n'existait que sous forme d'une ébauche de manuscrit fournie directement par l'auteur : en fait, il demeure inédit en Chine même à ce jour (décembre 2017). Suivant l'exemple de Metropoli d'Asia, l'éditeur britannique Oneworld a effectué le même pari commercial en commandant la traduction anglaise du roman avant même que l'italienne soit publiée.⁵

3 Quelques tendances éditoriales et leurs implications

La présentation de ces quatre cas éditoriaux, quoique forcément limitée, permet néanmoins d'identifier un nombre de tendances dans le marché de la LCT en Italie et d'en analyser certaines implications.

Du point de vue économique, certains des cas analysés semblent confirmer ce que les spécialistes (non seulement) italiens de LC ont souvent déploré, à savoir l'existence d'un système qui tend à reproduire passivement le canon littéraire d'origine, les catalogues des best-sellers et les mécanismes de promotion commerciale existant dans le marché chinois, sans que la réponse différente du marché cible soit dûment prise en considération.

Cette tendance est observable surtout chez les grands groupes éditoriaux, et le cas de la publication de *Girasole* par Giunti s'insère dans cet

5 La traduction anglaise (par Nicky Harman) paraîtra vraisemblablement entre la fin de 2018 e le début de 2019.

esprit. En Chine, les romans de Cao sont célébrés par la critique, consacrés par des dizaines de millions de lecteurs et promus par les groupes éditoriaux et les organismes gouvernementaux. Ce schéma n'est pourtant pas reproductible dans le contexte italien, surtout en ce qui concerne la réponse des lecteurs imaginés, habitués à une littérature pour la jeunesse très différente. Cependant, la reconnaissance internationale croissante de l'auteur, consacré par le Prix Andersen, a encouragé l'éditeur à poursuivre le projet en proposant des titres analogues, continuant ainsi *de facto* à calquer les politiques de promotion commerciale chinoises.

L'existence d'une traduction en une langue accessible aux responsables éditoriaux est évidemment un élément rassurant qui est censé réduire le risque commercial et qui simplifie les décisions éditoriales. Une telle attitude conservatrice perpétue une certaine paresse chez maints éditeurs, qui se bornent souvent à reproduire aveuglement les catalogues disponibles dans les marchés de référence – pour l'Italie surtout le français, suivi par l'anglophone.

Inversement, on remarque l'émergence d'un système périphérique qui échappe aux stratégies susmentionnées. Une stratégie radicalement différente et novatrice du point de vue de la définition du répertoire est l'acquisition des droits d'un ouvrage littéraire chinois inédit en traduction, afin de produire une version 'pilote' qui servirait à en déclencher la publication dans d'autres langues : les cas de *Intrigo a Shanghai* et de *Svegliami alle nove domattina* le montrent clairement, et *Il rosso, il bianco e il nero* pourrait amener à des projets similaires une fois publié. Dans ce dernier exemple, cette stratégie proactive s'accompagne à l'acquisition des droits internationaux de l'ouvrage, qui assurerait un retour économique considérable à l'éditeur italien.

À ces facteurs s'ajoute l'intervention des groupes éditoriaux chinois, qui se réalise dans des formes différentes. Il faut prendre en compte, par exemple, la promotion à l'étranger d'ouvrages non canoniques, qui ne sont pas forcément appréciés par les lecteurs ou les critiques chinois, mais dont on perçoit le succès potentiel auprès d'un public international. Au-delà des expériences éditoriales citées, il faut mentionner la promotion de plus en plus pressante par certains grands groupes éditoriaux chinois de catalogues de titres sélectionnés à la source – avec une marge plus ou moins ample de négociation – qui s'accompagne souvent à des offres généreuses de financement à la traduction. La diffusion de la LC à l'étranger est une préoccupation majeure également parmi les spécialistes chinois, comme le témoignent des initiatives récentes visant à stimuler des réflexions sur ce thème et promouvoir des listes d'auteurs (Zhang 2017). Ce facteur est étroitement lié à des considérations à la fois économiques et de construction d'un capital culturel global, qui ne s'éloignent pas beaucoup des prévisions de Wang et Zhang citées en début d'article. Il a à faire également avec la tendance plus ou moins consciente de certains écrivains

chinois à rechercher une reconnaissance internationale, « en créant une traduisibilité dans leur textualité » qui leur permettrait d'accéder plus facilement aux marchés internationaux (Apter 2006, 101). Si ce phénomène ouvre incontestablement des possibilités prometteuses pour l'expansion du répertoire de la LCT au-delà des schémas traditionnels, une réflexion sur les critères de sélection des textes chinois 'traduisibles' du point de vue plus strictement littéraire s'impose. Certains de ces facteurs seront analysés dans les sections suivantes.

En ce qui concerne les considérations d'ordre littéraire, on tend souvent à opérer un repositionnement des ouvrages traduits en les faisant rentrer dans un horizon d'attente littéraire familier, même lorsque cette assimilation s'avère problématique à un examen plus approfondi. Cette tendance est particulièrement évidente dans certains titres assimilés au macro-genre du roman policier/noir/d'espionnage – dont le statut demeure périphérique dans le polysystème littéraire chinois mais ne l'est pas dans l'italien – comme ceux de Xiao Bai, Chen He et A Yi présentés plus haut.

Dans le cas de *Zujie*, l'intense promotion à l'étranger menée par l'éditeur chinois insistait ouvertement sur le fait que le roman, malgré la réponse tiède de la part des lecteurs chinois, appartient à un macro-genre – le roman de suspense – très populaire à l'étranger et possède une qualité littéraire capable d'attirer un public international (Yao 2013). L'éditeur italien Sellerio a vraisemblablement accueilli cette vision en envisageant la publication dans sa série « La memoria », où paraissent déjà maints titres appartenant au genre du roman policier au sens large et à la popularité très solide (les œuvres d'Andrea Camilleri, pour ne citer que l'exemple le plus représentatif). Cependant, un regard plus attentif révèle que le roman ne fait qu'exploiter la 'coquille' du policier pour introduire, dans un esprit postmoderne, une réflexion sur l'histoire et sur la littérature même qui le distingue clairement de la plupart de la littérature de genre (Magagnin 2017a, 93-4).

De façon analogue, l'identification de *Hong bai hei* avec le macro-genre du policier offre au lectorat cible une riche gamme de modèles : en particulier, de nombreux ouvrages par des romanciers chinois ou identifiés comme tels (le hongkongais Chan Ho Kei, le chinois He Jiahong, mais surtout le sino-américain Qiu Xiaolong) sont déjà présents sur le marché. De plus, comme dans le cas du roman de Xiao Bai, la publication de *Il rosso, il bianco e il nero* est prévue dans la série « La memoria ». Cette assimilation demeure pourtant aléatoire, car le roman ne présente pas les caractéristiques du genre, et la mort mystérieuse décrite au début ne constitue qu'un prétexte narratif pour introduire les aventures parisiennes du protagoniste.

Le projet de traduction du roman d'A Yi reproduit largement les tendances déjà évoquées. L'éditeur anglais – et, par réflexe, l'italien – avait déjà insisté sur la nature de roman de suspense de *Xiamian, wo gai gan xie shenme*, en présentant A Yi comme l'une des voix littéraires éminentes

du genre (malgré la popularité limitée dont il jouit en Chine) : cette identification est pourtant problématique, car la composante 'criminelle' est largement obscurcie par une attention à l'introspection psychologique inspirée par Dostoïevski ou Kafka. Ces aspects sont amplifiés dans *Zao-shang jiudian jiaoxing wo*, qui introduit une expérimentation linguistique et stylistique constituant la véritable dominante du roman, et qui a même généré des perplexités tardives chez l'éditeur. L'ouvrage a été pourtant explicitement présenté par Metropoli d'Asia comme appartenant au macro-genre du noir/suspense, aussi bien dans sa campagne de marketing que dans ses commentaires aux comptes-rendus parus dans les revues, les quotidiens et les blogs littéraires.

Plus en général, les points de contact que les ouvrages de LCT présentent avec la tradition littéraire du lectorat cible constituent un élément presque incontournable dans la formulation des projets éditoriaux, et s'avèrent un repère utile même dans le processus de réception. Ils sont d'ailleurs le résultat de l'absorption et de la ré-élaboration presque ininterrompue de modèles et de stylèmes littéraires importés de la part de la LC, au moins à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle. Cependant, le risque existe d'exacerber le poids de ces analogies (parfois très arbitraires), en faisant la condition préalable de l'introduction d'ouvrages étrangers dans le contexte culturel recevant. Quand le texte étranger n'est pas évalué sur la base de sa valeur littéraire intrinsèque mais plutôt sur celle de sa traduisibilité - c'est-à-dire sa capacité de s'accorder aux modèles et aux valeurs esthétiques 'occidentaux' considérés, plus ou moins explicitement, comme universels - ceci relève d'une situation d'hégémonie culturelle, qui pose un obstacle sérieux à la reconnaissance de la LC en tant que telle dans le cadre d'une littérature mondiale qui dépasserait vraiment les myopies ethnocentriques (Jones 1994, 176).

Comme il est naturel, l'attractivité attendue des contenus pour le lectorat cible constitue un facteur incontournable dans le lancement d'un projet éditorial. Ce facteur est intimement lié à la disponibilité de modèles évoquée plus haut, car cette dernière permet non seulement une assimilation générique des nouveaux ouvrages à ceux qui sont déjà disponibles, mais également une stratification au niveau des thèmes et, plus en général, des références culturelles. En effet, la compréhensibilité - ou au moins l'acceptabilité - des composantes spécifiques au contexte chinois par le lecteur cible est le résultat d'une accumulation progressive. En d'autres mots, le répertoire de LCT accumulé au fil des années contribue à consacrer les thèmes que les maisons d'édition considèrent acceptables ou attrayants, et donc vendables, risquant pourtant de déclencher un cercle vicieux auquel il est difficile d'échapper.

Pour reprendre l'exemple de *Zujie*, à côté des considérations génériques, l'attractivité du roman a sans doute été identifiée dans la fascination exotique, chez le public de référence, pour l'âge d'or du 'Paris d'Orient', ali-

mentée par les modèles littéraires et cinématographiques déjà disponibles dans la culture cible, tels que les nouvelles de Zhang Ailing et surtout le film *Lust, Caution* d'Ang Lee. De plus, les thèmes, les lieux et la narration même du roman font penser à un phénomène de 'rétro-translation' – qui prend souvent la forme de l'auto-exotisme – par lequel le vieux Shanghai est présenté dans une perspective non chinoise, et souvent à travers les yeux des colonisateurs : une forme qui parle au public étranger, en permettant de reconduire la lecture vers un horizon familier en évitant un effet de dépaysement excessif (Magagnin 2017a, 97-8).

Hong bai hei possède une valeur documentaire importante qui permettrait de se captiver le lectorat italien. En effet, grâce à l'expérience composite et transnationale de l'auteur, le roman offre un regard privilégié – celui du négociateur mettant en communication deux contextes culturels – sur les communautés chinoises à l'étranger et sur le rapport que ces dernières entretiennent avec leur contexte d'immigration. La référence à la réalité européenne rend le roman d'autant plus attrayant qu'elle permet de percer les coulisses du complexe phénomène de l'immigration chinoise en Europe, ainsi que de mieux en comprendre les caractéristiques. De ce point de vue, le roman révèle des points de contact avec la littérature de reportage et de dénonciation comme celle de Roberto Saviano, qui combine une description des milieux criminels et une enquête sociologique proches de celles menées par Chen, et avec les nombreux ouvrages semi-fictionnels autour de la présence chinoise en Italie. Finalement, les mémoires et la fiction (semi)autobiographique sur les tragédies de la période maoïste – en particulier sur la Révolution Culturelle – sont encore plus copieuses (il suffit de citer, parmi les plus représentatifs, les ouvrages de Jung Chang). A ce propos, le thème de l'épopée tragique ayant comme toile de fond les bouleversements vécus par la Chine dans la deuxième moitié du XXe siècle – mieux encore si accompagné par une critique socio-politique et une 'dissidence' réelle ou perçue – semble avoir accru l'appétibilité du roman. Comme une partie majeure de l'action du roman se déroule en Europe, tous ces éléments s'insèrent dans un cadre 'global' et largement familier, qui permet de dépasser les obstacles posés par la prépondérance de références au contexte chinois que l'on observe parfois dans la LCT, sans résulter entièrement dépayésants (Magagnin 2017b).

Dans le cas de *Qingtong kuihua*, le choix de Giunti de traduire un texte si différent pour thème, ton et style par rapport aux romans pour la jeunesse disponibles dans le marché italien, et encore plus par rapport aux titres qui paraissent dans la même série pourrait apparaître original, voire novateur. En fait, je suggère que cet ouvrage s'insère dans un répertoire thématique affirmé, car il est facilement reconnaissable et acceptable en tant que roman sur la période maoïste et sur les souffrances du peuple chinois : il s'agit là de la même toile de fond de nombreux autres titres (littéraires ou cinématographiques) auxquels le public italien intéressé à

la Chine a accès, et ceci consolide une image de la LC déjà solidement ancrée dans son horizon d'attente.⁶ Cette hypothèse semble être confirmée par un examen des interventions des réviseurs sur les ébauches de la traduction. En effet, les fréquentes références non annotées au contexte historique et politique (noms d'organismes gouvernementaux, etc.), ainsi que maints éléments culturels (noms d'aliments, etc.), ont été systématiquement sauvegardées, même dans le cadre d'un travail de révision fortement domestiquant. En revanche, ailleurs, le texte italien a été systématiquement aplati en gommant, par exemple, toute déviation du standard linguistique et stylistique attendu, certaines références physiologiques perçues comme désagréables, ainsi que d'entiers passages lyriques vus comme « non fonctionnels à la narration ».

La conséquence la plus flagrante de cette attitude conservatrice est naturellement le risque de perpétuer, par le biais de stratégies domestiquantes, une image monolithique de cette littérature, en transmettant au lecteur une vision partielle et déformée de la LC telle qu'elle est produite en Chine. De plus, l'attention pour la fonction documentaire du texte au détriment de sa valeur littéraire a des répercussions stylistiques et textuelles profondes. Des interventions comme celles opérées sur le roman de Cao sont assez fréquentes, dans des degrés différents, dans tous les projets éditoriaux décrits ici. Ces actes de révision banalisent les traits spécifiques du texte, risquant à la fois d'homogénéiser l'écriture d'auteurs très différents selon un soi-disant standard linguistique, stylistique et même de la structure narrative, voire de suggérer au lecteur l'image d'une LC immature et simplifiée à l'excès. Au pôle extrême, le projet de réécriture envisagé dans le roman de Chen He s'avère encore plus invasif, car il assimile le texte au standard imaginé d'un roman 'global', nivelant ses traits spécifiques et remettant en question la notion même d'original et le rôle de l'auteur (Magagnin 2017b).

4 Conclusions : défis et possibilités

La popularisation de la LC représente un phénomène grandissant au niveau mondial, et les possibilités de son développement s'étendent à la suite de l'augmentation du capital économique et culturel de la Chine. La diffusion de la LCT sur la scène éditoriale mondiale demeure pourtant un fait périphérique et contenu, qui se heurte à de nombreux obstacles en ce qui concerne sa représentation à l'étranger. Les défis à sa diffusion raisonnée sont d'autant plus évidents dans les marchés éditoriaux mineurs (ne

6 Cet horizon d'attente peut appartenir au lecteur empirique du texte (identifié par l'éditeur en un jeune lecteur ou une jeune lectrice à partir de 10 ans) ou, plus probablement, à l'acheteur direct (adulte) du livre-produit.

serait-ce que pour des raisons linguistiques) comme l'italien, où la popularisation de la LC – malgré des progrès relativement récents – est encore limitée, et où la présence de la LCT ne joue qu'un rôle extrêmement périphérique, ne pouvant point rivaliser avec des marchés plus développés.⁷

Sur le plan purement quantitatif, à cette disponibilité limitée de LCT correspond une image forcément partielle, voire biaisée de la LC telle qu'elle est produite en Chine. Sur le plan des thèmes et des genres, on assiste à une attitude généralement conservatrice – même en partant d'ouvrages non canoniques – qui pose de considérables obstacles à l'expansion du répertoire. Le risque existe de déclencher un cercle vicieux, en vertu duquel le maigre répertoire accumulé au fil des années contribue à consacrer les thèmes et les genres que les éditeurs considèrent (à tort ou à raison) attrayants et, donc, commercialisables : qu'elle mette en scène la tragédie du maoïsme ou le glamour du 'Shanghai modern', la Chine et sa littérature restent donc souvent coincées dans une image traditionnelle ou exotique. De plus, on observe fréquemment l'absence de projets éditoriaux médités qui tiendraient en compte la variété des formes et des styles, ainsi que l'évolution diachronique de la LC : un aplatissement qui risque de transmettre un sentiment de confusion et d'ahistoricité chez le lecteur, qui serait amené à considérer la LC comme un conglomerat quasiment indifférencié. Enfin, les interventions éditoriales sur les traductions par des réviseurs non sinophones tendent souvent vers la standardisation des traits linguistiques et stylistiques, ce qui risque de consolider une impression d'immaturation et de manque d'originalité.

Est-il possible de contraster cette tendance à l'homogénéisation ? Des mécanismes pour réorienter la sélection et le traitement du répertoire de la LCT, en rétablissant ainsi une image plus complète de la LC contemporaine, sont-ils réalisables ? Comme certains des cas analysés le montrent, de nouvelles opérations éditoriales révèlent des marges prometteuses d'innovation, même dans le cadre de stratégies encore largement conservatrices. Bien sûr, le rôle des traducteurs et des spécialistes de LC demeure primordial. La création d'une interface – par exemple, une plateforme web – animée par un groupe d'opérateurs de la traduction qui offrirait une présentation plus raisonnée et articulée de la LC, servant de référence aux éditeurs italiens à l'écoute des développements en cours dans le monde littéraire chinois, pourrait constituer un point de départ utile. Une autre possibilité, actuellement à l'étude, est l'établissement d'un comité

7 Pour ne donner que quelques chiffres, le nombre total d'ouvrages en langue chinoise (littérature et non-fiction) publiés dans le marché italien était de 5 titres en 2016 (Tuttocina 2016). Dans la même période, les titres traduits en anglais ont été 40 (Harman 2016). Selon un rapport de l'Observatoire de l'économie du livre du Ministère de la Culture et de la Communication (2017), le nombre des titres traduits du chinois commercialisés en France en 2016 est de 105.

interuniversitaire de spécialistes, qui formeraient une interface scientifiquement fiable entre les groupes éditoriaux et les organismes de promotion littéraire chinois d'un côté et les milieux éditoriaux italiens de l'autre. Une synergie entre traduction, université et édition qui dialoguerait avec le monde critique et littéraire chinois pourrait s'avérer fructueuse afin de ramener le centre de l'attention sur la valeur des ouvrages littéraires et, en même temps, rééquilibrer les procès de sélection des textes candidats à la publication sans pourtant négliger les exigences du marché.

Bibliographie

- A Yi 阿乙 (2012). *Xiamian, wo gai gan xie shenme* 下面, 我该干些什么 (Que dois-je faire maintenant ?). Hangzhou : Zhejiang wenyi chubanshe.
- A Yi 阿乙 (2015). *A Perfect Crime*. Transl. by Anna Holmwood. London : Oneworld.
- A Yi (2016). *E adesso ?*. Trad. di Silvia Pozzi. Milano : Metropoli d'Asia.
- A Yi 阿乙 (2017). *Svegliami alle nove domattina*. Trad. di Paolo Magagnin. Milano : Metropoli d'Asia.
- A Yi 阿乙 (sous presse). *Zaoshang jiudian jiaoxing wo* 早上九点叫醒我 (Réveille-moi à neuf heures le matin). Nankin : Yilin chubanshe.
- Apter, Emily (2006). *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton ; Oxford : Princeton UP.
- Cao Wenxuan (2010). *Bronze et Tournesol*. Trad. de Brigitte Guilbaud. Arles : Philippe Picquier.
- Cao Wenxuan (2015). *Girasole*. Trad. di Paolo Magagnin. Firenze : Giunti.
- Cao Wenxuan 曹文轩 (1997). *Caofangzi* 草房子 (La Maison au toit de chaume). Nankin : Jiangsu shaonian ertong chubanshe.
- Cao Wenxuan 曹文轩 (2003). *Ximi* 细米 (Ximi). Shanghai : Shanghai wenyi chubanshe.
- Cao Wenxuan 曹文轩 (2005). *Qingtong kuihua* 青铜葵花 (Bronze et Tournesol). Nankin : Jiangsu shaonian ertong chubanshe.
- Chen He (sous presse). *Il rosso, il bianco e il nero*. Trad. di Paolo Magagnin. Palermo : Sellerio.
- Chen He 陈河 (2012). *Hong bai hei* 红白黑 (Le Rouge, le Blanc et le Noir). Pékin : Zuojia chubanshe.
- Harman, Nicky (2016). « 2016 Translations from Chinese » [online]. *Paper Republic*, 4 décembre. URL <https://paper-republic.org/nickyharman/2016-translations-from-chinese/> (2017-11-20).
- Jones, Andrew F. (1994). « Chinese Literature in the 'World' Literary Economy ». *Modern Chinese Literature*, 8(1/2), 171-90.
- Magagnin, Paolo (2017a). « A City That Never Existed. Xiao Bai's Literary Remaking of 1931 Shanghai ». *Journal of Architecture and Urbanism*, 41, 92-100.

- Magagnin, Paolo (2017b). « Traduire un texte entre les langues. Retour sur l'expérience de traduction de *Hong bai hei* » [online]. *TRANS*, 22. URL <http://trans.revues.org/1630> (2017-12-08).
- Observatoire de l'économie du livre (2017). « Chiffres-clés du secteur du livre 2015-2016 » [online]. *Ministère de la Culture*. URL <https://goo.gl/CLniWC> (2017-11-21).
- Tuttocina (2016). « Editoria. Novità 2016 » [online]. *Tuttocina.it*. URL <http://www.tuttocina.it/editoria/edit2016.htm> (2017-11-21).
- Wang, Ning (2010). « World Literature and the Dynamic Function of Translation ». *Modern Language Quarterly*, 71(1), 1-14.
- Xiao, Bai (2013). *Intrigo a Shanghai*. Trad. di Paolo Magagnin. Palermo : Sellerio.
- Xiao, Bai (2015). *French Concession. A Novel*. Transl. by Chenxin Jiang. New York : HarperCollins.
- Xiao, Bai (2016). *La Concession française*. Trad. d'Emmanuelle Péchenart. Arles : Philippe Picquier.
- Xiao Bai 小白 (2011). *Zujie 租界 (La Concession)*. Pékin : Renmin wenzue chubanshe.
- Yao, Minji (2013). « Old Shanghai Thriller Lures Western Publisher » [online]. *Shanghai Daily*, 20 juillet. URL <https://goo.gl/jd5sCi> (2017-09-01).
- Zhang, Longxi (2016). « Canon and World Literature ». *Journal of World Literature*, 1, 119-27.
- Zhang, Yuchen (2017). « New Publication to Introduce Chinese Literature to Overseas Readers » [online]. *Global Times*, 29 mars. URL <http://www.globaltimes.cn/content/1040170.shtml> (2017-09-15).

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques

édité par Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang

De Goldoni à Pirandello

La réception du théâtre italien en Chine

Barbara Leonesi

(Università degli Studi di Torino, Italia)

Abstract This paper analyses the reception of Italian drama-literature in China since the first big wave of literary translations that followed the May Fourth Movement until now. In particular, this paper focuses on two case-studies, Carlo Goldoni and Luigi Pirandello, which can be considered typical of two different trends: domestication versus foreignization. Through the analysis of the translated texts and the performances, this paper will try to dig out the reasons why, although the plays of both these Italian play-writers have been translated in Chinese since the '20s and are included in all collections of world theatre classics published in China, they are seldom performed on Chinese stages nowadays.

Keywords Translation. Drama. China. Goldoni. Pirandello.

L'histoire de la réception de la littérature italienne en Chine n'est sûrement pas aussi riche que celle de la littérature française ou anglaise, marquée comme elle l'est d'une absence importante : jusqu'à la fin des années '50, on n'a pas eu de traductions directes de l'italien au chinois.


Comme bien le décrit Pascale Casanova dans son *La République mondiale des Lettres*, l'univers littéraire est en même temps dépendant et indépendant des rapports de force dominés par la politique et l'économie. La nouvelle nation italienne née à la fin du XIX^{ème} siècle des guerres d'Indépendance jouait un rôle politique et économique bien secondaire par rapport à d'autres nations européennes, engagées dans la course au développement industriel et dans l'exploitation des colonies. Donc l'Italie ne fut pas dans le nombre des pays où la Chine envoya ses jeunes talents à la fin du XIX^{ème} siècle pour apprendre la langue et les sciences occidentales, et les premiers italianistes chinois se formèrent dans les années '50 en URSS. Néanmoins, le riche patrimoine culturel italien, à partir de l'héritage latin et romain jusqu'à la Renaissance, lui dessinât quand même une position de relief :

La structure hiérarchique qui ordonne l'univers littéraire est le produit direct de l'histoire de la littérature [...] dans la République mondiale des Lettres, les espaces les plus dotés sont aussi les plus anciens, c'est

Translating Wor(l)ds 1

DOI 10.14277/6969-203-4/TW-1-8 | Submitted: 2017-10-30 | Accepted: 2017-10-31

ISBN [ebook] 978-88-6969-203-1 | ISBN [print] 978-88-6969-209-3

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

à dire ceux qui sont entré les premiers dans la concurrence littéraire et dont les 'classiques' nationaux sont aussi des 'classiques universels' (Casanova 2008, 128-9)

Bien que véhiculée par une troisième langue (tour à tour le japonais, le français, l'allemande, le russe), la littérature italienne arriva donc en Chine avec les autres littératures européennes au début du XX^{ème} siècle (Masini 2008, 187-205), et en particulier avec le Mouvement de nouvelle culture et du 4 Mai, quand monta la grande vague des traductions. Le phénomène d'importation des courants littéraires et artistiques étrangers joua un rôle fondamentale pour définir les contours de la littérature moderne chinoise, comme le soulignent nombre d'essais (cf. McDougall 1971).

Cet étude se focalise sur la réception du théâtre italien en Chine : il est bien connu que le genre du théâtre parlé ou *huaaju* 话剧 était étranger à la tradition chinoise, d'où le rôle fondamental joué par les textes traduits pour son développement au début du XX^{ème} siècle.¹ Plus précisément, on étudie la réception du théâtre italien à travers les similitudes et les différences du parcours suivi pour arriver en Chine par deux auteurs en particulier, Goldoni et Pirandello : ils sont les seuls dramaturges italiens cités dans la quasi totalité des histoires du théâtre mondial en chinois et généralement connus dans le monde théâtral. Certes Dario Fo, dès l'attribution du Nobel, a attiré l'attention des spécialistes, mais c'est un phénomène bien récent, qui donc n'a pas encore eu le temps de devenir un 'classique'.²

Pirandello et Goldoni arrivèrent les deux en Chine avec la grande vague des traductions de littérature étrangère qui suivit le 4 Mai. Comme l'écrit Chen Sihe 陈思和 (2005), l'esprit du Mouvement de nouvelle culture suivit deux directions différentes : d'un côté, il jeta un regard sur le passé et le patrimoine classique de l'Europe ; de l'autre côté, il paya beaucoup d'at-

1 Sur l'histoire du genre en Chine et les tensions qui l'ont caractérisée voir Mackerras 2008, 1-23.

2 Les premières traductions en chinois des pièces de Dario Fo datent de l'année 1998, tout de suite après l'attribution du Nobel en novembre 1997; elles apparaissent dans les collections dédiées aux auteurs Nobel. On signale en particulier la monographie éditée par Lü Tongliu 吕同六 en 1998 *Yi ge wuzhengfuzhuyizhe de yiwai siwang* 一个无政府主义者的意外死亡 (Mort accidentelle d'un anarchiste) pour les éditions Yilin. On remarque que Fo a attiré tout de suite l'attention des grands metteurs en scène de théâtre d'avant-garde contemporain comme Meng Jinghui 孟京辉 en Chine populaire et Stan Lai 赖声川 à Taiwan. La mise en scène de Meng Jinghui de *Mort accidentelle d'un anarchiste* arrive tout de suite en 1998, et s'inscrit désormais dans son répertoire : Meng est arrivé à relocaliser une pièce bien enracinée dans l'Italie des années '60 et la transporter dans la contemporanéité, pour parler au public d'une expérience universelle de corruption, violence et autoritarisme (Ferrari 2011, 228-50). Tout récemment (2016), Meng Jinghui a dirigé une nouvelle pièce de Dario Fo, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (Ta you liang ba shouqiang he heibai xiangjian de yanjing 他有两把手枪和黑白相间的眼睛), qui a participé au Festival de Spoleto en juillet 2017.

tion aux avant-gardes et aux plus importantes nouveautés qui bouleversaient la scène européenne à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle. Goldoni et Pirandello sont l'exemple de ces deux directions différentes vers lesquelles se tournait le Mouvement du 4 Mai, visant néanmoins au même but : la réforme (ou la révolution ?) de la littérature chinoise traditionnelle. De plus, ces deux auteurs partageaient le destin d'avoir été, chacun dans son époque, des réformateurs du théâtre traditionnel. J'essaierai d'expliquer les raisons des trajectoires bien différentes mais exemplaires suivies par ces deux auteurs en Chine, et surtout de comprendre les causes qui leur empêchent aujourd'hui d'entrer dans le répertoire des grands théâtres chinois, en dépit de l'intérêt qu'ils ont suscité et qu'ils suscitent auprès des spécialistes.

Bien sur l'attention des jeunes intellectuels chinois après le 4 Mai est concentrée sur la contemporanéité : sur le théâtre comme moyen d'exposer les problèmes sociaux et de prêcher les nouvelles valeurs, et encore sur la révolution que les avant-gardes étaient en train d'apporter dans le monde culturel et littéraire européen : les traductions de quatre pièces futuristes parurent en 1921 (cf. Brezzi 2014, 89-110), la traduction de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello en 1929. Il est fort intéressant souligner le petit écart temporel qui sépare la parution des textes en Italie, leur circulation en Europe et leur arrivée en Chine : la traduction des *Six personnages* fut publiée à Shanghai juste huit ans après la désastreuse première du 1921 à Rome.

Dans la période républicaine nous devons la traduction en chinois du théâtre de Pirandello à l'œuvre d'un seul traducteur, Xu Xiacun (徐霞村, 1907-1986) :³ cet intellectuel raffiné séjourna à Paris en 1927, et il est fort probable qu'il fut influencé là-bas par 'la fièvre de Pirandello' qui enflamma la capitale après le succès de l'édition de Pitoëff en 1923 des *Six personnages*. Autour de ses traductions de pièces bourgeonnèrent nombreuses traductions de nouvelles et articles critiques qui esquissaient la biographie et l'œuvre de cet auteur : le nom de Pirandello circula parmi les jeunes intellectuels chinois engagés dans la quête d'une 'littérature moderne'. Toutefois, cette fascination de Xu Xiacun et d'un groupe d'intellectuels raffinés comme lui (qui avaient étudié à l'étranger, parlaient les langues étrangères et connaissaient les littératures européennes) ne trouva pas d'écho en dehors de ce petit cercle. La nouvelle du prix Nobel en 1934 alluma leur enthousiasme, néanmoins Xu Xiacun se plaignait, en 1935 (Xu 1935, 53-7), que les pièces de Pirandello n'avaient jamais été mises en scène. Il faut bien admettre que le théâtre de Pirandello mal

3 Xu Xiacun (trad.) (1929). *Liu ge xunzhao zuojia de juzhong renwu* 六个寻找作家的据中人物 (*Six personnages en quête d'auteur*). Traduction de l'anglais et du français ; Xu Xiacun (trad.) (1935). *Hengli disì* 亨利第四 (Henri IV). Traduction de l'anglais. Pour les références bibliographiques détaillées, cf. Laurenti 1999, 128-36.

s'adaptait au rôle nouveau que le théâtre parlé était en train d'acquérir en Chine de porte-parole de nouvelles valeurs et instances sociales, au moins pour ce qui concerne les deux pièces traduites par Xu. Selon lui, les pièces du dramaturge sicilien étaient trop complexes pour le public chinois, encore très jeune, et surtout pour les troupes de sa ville, Shanghai, encore à un niveau d'amateur. À partir de ce moment, la difficulté de comprendre et mettre en scène Pirandello devient un *leit-motif* en Chine : spécialistes, critiques et traducteurs la soulignent à plusieurs reprises, et même ceux qui sont fascinés par cet auteur affirment que, sans doute, le public chinois n'est pas prêt pour lui. D'autre part, la difficulté des spectateurs chinois à comprendre et apprécier les longs monologues contenus dans les pièces sociales est soulignée par nombre de commentateurs à l'époque, et les flops des premières mises en scène portent chercheurs comme He Chengzhou à commenter :

The audience, which was used to the entertainment of the traditional theatre, often found modern plays uninteresting. The audience's taste could turn a faithful production of a western play into a disaster in the Chinese theatre. A faithful production of Bernard Shaw's *Mrs. Warren's Profession* (1921, Shanghai), for example, was a complete failure. In contrast, Hong Shen's very loose adaptation of Oscar Wilde's *Lady Windermere's Fan* (April 1924, Shanghai) won wide appraisal. The lesson was unambiguous : foreign plays need to be adapted for the Chinese audience. (He Chengzhou 2004, 93)

S'il est vrai que la distance culturelle qui séparait à l'époque le monde chinois et le monde européen nécessitait de nombreux supports pour être comblée, et que les adaptations arrivaient bien plus facilement au grand public, il me semble toutefois important rappeler ici que la question de l'acceptabilité est bien délicate : et le flop de la première des *Six personnages* en Italie ainsi que d'autres pièces considérées aujourd'hui des chefs d'œuvre du théâtre mondiale montre bien comme la création artistique réclame son indépendance des goûts (présupposés) du public en général. En brisant les frontières de l'art institutionnalisée, les avant-gardes du XX^{ème} siècle ont réinventé leur rapport avec le public ainsi que la façon d'accéder à l'œuvre d'art. Toutefois, la question de l'acceptabilité marque de façon importante, en Chine comme ailleurs, tout le discours sur la traduction et la réception des textes étrangers. L'équilibre entre *domestication* (ou *adaptation* ?) et *foreignization* est encore aujourd'hui un des grands thèmes des Translation Studies.⁴

4 Pour une discussion sur les questions de *domestication* versus *foreignization*, voir Venuti 1998.

Il est donc fort intéressant de confronter le parcours suivi en Chine par les textes de Pirandello avec celui suivi par les textes de Goldoni : les traductions de Pirandello de Xu Xiacun, orientées sur le texte source et visant à capturer et restituer toutes les nuances de l'original, tant au niveau de la langue que du contenu, effectivement n'ont pas trouvé de public en dehors du petit cercle des jeunes intellectuels. Différemment, les textes de Goldoni, manipulés et adaptés à la situation locale par les 'gens de théâtre', ont trouvé la voie qui les a emmenés sur la scène. Dans la période républicaine, on compte cinq traductions de pièces de Goldoni : trois de *La belle aubergiste* (1927, 1933 et 1942), une de *Arlequin serviteur de deux maîtres* et une de *La veuve rusée*.⁵ Par rapport au cas de Pirandello, on remarque bien des différences : en premier lieu, c'est le travail de plusieurs traducteurs différents, dont au moins deux - Jiao Juyin⁶ et Dong Meikan⁷ - ont joué un rôle de premier plan dans le monde théâtrale chinois de l'époque ; deuxièmement, dans un espace temporel assez brève on a plusieurs traductions d'un même texte, *La belle aubergiste*, à signifier l'intérêt pour cette pièce particulière. Cela n'est pas du tout surprenant si l'on considère que, à la suite de la fièvre chinoise pour le théâtre de Ibsen et le 'Noraisme' diffusé, les instances d'émancipation féminine étaient à l'ordre du jour dans le monde du théâtre en particulier (cf. Eide 1987). Le bel exemple de femme indépendante de *Mirandolina* s'encadrerait parfaitement dans l'agenda des instances progressistes de l'époque.

Le cas de *La belle aubergiste* est fort intéressant : parmi les trois textes publiés, seul celui de Hua Linyi (1933) est une traduction (on ne connaît pourtant la langue de départ). Jiao Juyin adapte une traduction anglaise, qui est elle-même bien particulière, une domestication simplifiée du texte original élaborée par Lady Gregory pour la mise en scène à l'Abbey

5 Jiao Juyin 焦菊隐 (adapt.) (1927). *Nü dianzhu* 女店主 (*La belle aubergiste*); Zifeng 紫风 (trad.) (1930). *Er zhu zhi bu* 二主之仆 (*Serviteur de deux maîtres*); Hua Linyi 华林一 (trad.) (1933). « Nilü zhufu » 逆旅主妇 (*La belle aubergiste*); Dong Meikan 董每戡 (adapt.) (1942). *Nü dianzhu*; Liao Yi 聊伊 (trad.) (1945). *Fengliu guafu* 风流寡妇 (*La veuve rusée*). Pour les références bibliographiques détaillées, voir Laurenti 1999, 107-109.

6 Jiao Juyin (1905-1975). Metteur en scène et théoricien du théâtre, traducteur et fondateur du Théâtre du peuple de Pékin (Beijing Renmin yishu juyuan 北京人民艺术剧院, abrégé en Renyi) qu'il dirigea jusqu'à la Révolution culturelle. Après ses études à Pékin et en France, il s'approcha au théâtre russe et étudia à fond la méthode Stanislavkij, en développant un style tout particulier qui marque le répertoire du Renyi encore aujourd'hui.

7 Dong Meikan (1907-1980), dramaturge et historien du théâtre, fut très actif pendant la période de Résistance contre le Japon. Il participa aux travaux pour la réforme du théâtre dans la nouvelle république populaire. Accusé de droitisme en 1957, il dut quitter son travail à l'université ; il fut réhabilité en 1979, un an avant sa mort.

Theatre.⁸ Dans l'introduction, Jiao Juyin nous explique de l'avoir préparée en toute hâte pour la Yanda Zhoukan she 燕大周刊社 (Société de l'hebdomadaire de l'Université de Pékin) qui avait besoin d'une nouvelle pièce pour la scène. Dans l'introduction à la réédition de 1929, il note (Jiao Juyin 1929, 1-2) que la pièce a été mise en scène non seulement à Pékin, mais à Shanghai et Tianjin aussi, avec succès. Je n'ai pas trouvé de commentaires de ces mises en scènes en outre du témoignage de Jiao Juyin lui-même, toutefois son texte aussi va dans le sens de la simplification (3 personnages ont été éliminés) et de la 'domestication' : les dessins du simple scénario publiés dans l'édition de 1929 montrent bien que l'histoire est éradiquée de l'Italie et l'altérité de l'espace étranger est neutralisée.

L'adaptation de Dong Meikan, publiée en revue (1942) et en volume après (année non déclarée), est l'adaptation de la traduction-adaptation de Liu Jingyuan 刘静沅, qui transporte la belle aubergiste dans la Chine de l'époque.⁹ *Mirandolina* habite Tianjin et devient une héroïne de la résistance contre le Japon. Cette adaptation de Dong Meikan aussi est née de l'urgence de repérer un texte pour la scène : il fallait en toute hâte une pièce pour la fête de l'aviation (14 août) que la Compagnie du Condor (Shenyang Jutuan 神鹰剧团) devait animer à Chengdu. Dans l'édition en volume, la préface de Dong Meikan est suivie par trois articles parus dans les journaux de l'époque qui commentent la mise en scène, en mettant l'accent sur le rôle positif de ce texte comme pièce de propagande dans la lutte de Résistance contre le Japon. Ce fut un succès de Goldoni ? Ou de Dong Meikan ? Ou de la guerre de Résistance ? Difficile à dire. Néanmoins, il est bien évident que la pièce de Goldoni est devenue le point de départ pour des réécritures locales.

Après la fondation de la République populaire, l'intérêt pour Goldoni explosa en Chine tandis que Pirandello, avec un grand nombre d'écrivains étrangers classés comme capitalistes, bourgeois et décadents disparut de la scène. Si une certaine partie de la littérature étrangère non alignée aux directives officielles pour l'art et la littérature a été capable de continuer à glisser entre les coulisses de la censure grâce au 'pedigree' rouge de l'écrivain, ce n'est pas du tout le cas du dramaturge sicilien, avec sa carte d'adhésion au Parti Fasciste datée 1925. Sûrement le Ventennio fasciste et l'ombre de soupçon qu'il jeta sur les intellectuels en activité dans cette période a causé des difficultés pour la réception de la littérature italienne moderne en Chine, au moins jusqu'aux années '70. À partir des années '80, les traducteurs et critiques chinois ont adopté la tactique que j'appelle du

8 Sur la traduction ou adaptation de *Lady Gregory* et le projet traductif, idéologique et politique qui l'a guidée, voir O'Connell 2005.

9 L'adaptation de Liu Jingyuan s'intitule *Dujiu guniang* 杜九姑娘 (Mademoiselle Du Jiu). L'adaptation de Dong Meikan retourne au titre original de Goldoni, *Nü dianzhu* dans la publication en revue. Dans l'édition en volume pour les éditions Kongjun de Chengdu, il le modifie en *Xin nü dianzhu* (La nouvelle aubergiste).

‘silence prudent’ : toutes les parties de la biographie des écrivains italiens qui manifestaient une compromission avec la droite ont été gommées.¹⁰

En revanche, le succès de Goldoni dans la Chine maoïste s’enracine dans son influence en URSS, où il gagna son pedigree d’écrivain progressiste :¹¹ il avait su lire et décrire la décadence de la classe aristocratique de son temps, avait donné la voix aux gens du peuple, comme Arlequin et Mirandolina, et enfin avait enlevé les masques du théâtre traditionnel pour créer des personnages vrais, tirés de la vie réelle.

On connaît bien comme le choix des textes étrangers pour la traduction à l’époque dépendait des listes rédigées par le World Peace Council, dépendant de facto du Congrès du Pacte de Varsovie et contrôlé par l’URSS. La plupart des auteurs présentés dans *Yiwen* 译文 (Littérature traduite), la nouvelle revue fondée en 1953 pour donner voix à la littérature étrangère, sont inclus dans cette liste. Comme pour le cas de Goldoni, ils sont souvent traduits du russe, et accompagnés d’articles critiques de spécialistes soviétiques.¹²

En 1957, grâce au 250^{ème} anniversaire de la naissance de Goldoni, le nombre d’articles, traductions¹³ et mises en scène se multiplia. Sun Weishi 孙维世 (1921-1968), une des traductrices (du russe) de Goldoni en cette période, participa très jeune au forum de Yan’an, étudia théâtre à Moscou et travailla activement dans le monde théâtral comme metteur en scène et directrice du China National Youth Theatre (Zhongguo qingnian yishu juyuan 中国青年艺术剧院). Le Zhongyang shiyan huajuyuan 中央实验话剧院 (Central Experimental Theatre), fondé en 1956 à l’intérieur de la Zhongyang xiju xueyuan 中央戏剧学院 (Central Academy of Drama), dans cette même année et la suivante, proposa les mises en scène du *Servant* et de *La belle aubergiste* : les deux ont été les preuves finales de maîtrise

10 Dans les biographies de Pirandello en chinois, on ne cite pas son adhésion au Parti fasciste. Seul Lü Tongliu, dans son long article qui en 1982 ouvra de nouveau les portes de la Chine au dramaturge sicilien affronta ce sujet. En 1996 la traductrice de ses pièces, Wu Zhengyi 吴正义, a publié un article entièrement consacré à ce sujet.

11 Pizzamiglio, dans son « Goldoni en Russie » (1983), reprend la relation de Stefano Mokulski au cours de la conférence à Venise en 1957, et à suivre celle de Ruf Chlodowskij au colloque de Rome en 1976 (cf. *Atti dei Convegni dei Lincei. Colloquio italo-sovietico. Goldoni nel teatro russo, Cechov nel teatro italiano*)

12 Dans cette période on traduisit du russe plusieurs essais critiques sur Goldoni, dont celui de Givelegov [1949] (1953). « Goldoni e le sue commedie ».

13 Au cours de la période maoïste, en outre des nouvelles traductions du *Servant* (Sun Weishi 1956) et de *La belle aubergiste* (Sun Weishi 1957 et Jiao Juyin 1957), s’ajoutent : Nie Wenqi 聂文杞 (trad.) (1957). *Shanliang de jixingren* 善良的急性 (L’aventurier honoré) ; Jiao Juyin (trad.) (1957). *Shuohuangren* 说谎人 (Le menteur) ; Nie Wenqi (trad.) (1960). *Yi jian miaoshi* 一件妙事 (Un curieux accident) ; Liu Liaoyi 刘辽 (trad.) (1957). *La veuve rusée* ; Ye Junjian 叶君健 (trad.) (1957). *Shanzi* 扇子 (L’éventail). Pour les références bibliographiques complètes, voir Laurenti 1999, 107-109.

de la classe de régie de l'Académie centrale, dirigées par des spécialistes soviétiques.¹⁴ Ces derniers proposaient en Chine la réplique des mises en scènes qui avait gagné succès en URSS, dont Goldoni. Le nombre d'articles dans les journaux de l'époque (*Renmin ribao* 人民日报, *Guangming ribao* 光明日报) et dans les revues spécialisées accompagnant ces mises en scène est significatif de l'attention des spécialistes, ainsi que des journalistes et de l'*establishment*.¹⁵ Les chroniques ne portent pas d'informations sur le nombre de représentations et de spectateurs, mais décrivent un public enthousiaste. En particulier, l'usage du corps, les *lazzi* des acteurs ont été bien appréciés, et extraordinaire a été Li Ting 李丁 dans le rôle d'Arlequin. Les photos de l'époque nous montrent un décor fortement exotique, bien loin du stage dépouillé et localisé de la période précédent : on récupère le texte et le décor originaux, et c'est sur l'attraction d'un 'exotique Occident' que l'on joue pour rencontrer l'horizon d'attente du public chinois : une profusion de colonnes et chapiteaux, de perruques, maquillage et riches costumes.

La traduction de Sun Weishi, utilisée pour les mises en scène, suit le texte original, tout en opérant entre les lignes une simplification des rapports entre les personnages, visant à souligner la contraposition entre servants et maîtres, entre riches (nobles ou bourgeois) et peuple qui travaille. Goldoni avait porté sur scène la jeune bourgeoisie mercantile riche et inculte, les servants ignorants mais bien astucieux, etc. Ce fresque vivant d'une société complexe est simplifié et soumis à l'interprétation d'une opposition duale de classe (aristocratie féodal versus peuple qui travaille). Les articles critiques de l'époque aussi sont tous profondément biaisés par la critique littéraire marxiste, et en particulier par une lecture fortement alignée à gauche que de Goldoni, 'écrivain progressiste ante litteram', a fait en premier le traducteur et critique littéraire soviétique A.K. Givelegov (Binni 1963). Le nouveau théâtre socialiste chinois cherchait des protagonistes qui n'étaient pas aristocrates ou princes, mais des simples travailleurs, des gens du peuple comme Arlequin et Mirandolina.

Une autre raison du succès de Goldoni dans la Chine des années '50 se relie à la fortune de la *Commedia dell'Arte* et de sa méthode d'interpréta-

14 La mise en scène du *Servant* de 1956 est le travail de maîtrise de la classe de régie dirigée par le professeur P.N. Liesili 普·鸟列斯里. La mise en scène de *La belle aubergiste* de 1957 fut proposée pour les 250 ans de Goldoni, soutenue par nombreuses commissions et associations gouvernementales comme il est bien indiqué sur le programme de sale en première page, dont l'Association des écrivains et l'Association des dramaturges. C'est un travail d'étudiants, dirigé par le professeur de régie : G.N. Guliyefu 各尼 古里也夫 (expert soviétique dont je n'ai pas repéré le nom original).

15 Les articles commentent la parution des traductions de Goldoni et les mises en scène ; on cite le long essai de Li Jianwu 1957, et surtout celui du grand dramaturge chinois Tian Han 1957.

tion : si son influence sur Stanislavskij et sur sa méthode est bien connue,¹⁶ il est vrai toutefois que la Commedia dell'Arte, et son usage du corps en particulier, ont constitué un point de référence en Chine pour proposer une alternative à la méthode de Stanislavskij elle-même, qui depuis les années 50 s'était imposée dans les académies de théâtre. Nombre d'artistes ressentaient ses limites et étaient en quête de nouvelles formes capables de fondre ensemble la leçon du théâtre occidentale avec la tradition locale. La rupture des rapports avec l'URSS et le départ des spécialistes soviétiques leur offrirent l'occasion concrète. Le théoricien du théâtre et metteur en scène Huang Zuolin 黄佐临 (1906-1994) dès années '60 posa la question de dépasser le réalisme dominant : il vola à la peinture les concepts esthétiques de *xieyi* 写意 (écrire les idées, donc représentation idéographique) et *xieshi* 写实 (écrire la réalité, donc représentation réaliste)¹⁷ et, en s'appuyant sur *xieyi*, visa à revitaliser la tradition symbolique du théâtre chinois traditionnel. Pour faire cela, il plongea d'une part à Brecht et à son effet de distanciation, que Brecht lui même avait volé au théâtre chinois, et de l'autre à la Commedia dell'arte,¹⁸ qui assumait ainsi le rôle de contrediscourse. Dans les académies théâtrales chinoises, l'étude de l'interprétation de la Commedia dell'arte entra dans le programme d'étude officiel et *Le servant* fut souvent utilisé comme pièce de maîtrise pour les jeunes acteurs.

Après la Révolution culturelle, il est évident pourquoi, parmi les premières pièces produites par l'Académie centrale juste après la mise en marche de la politique de Réforme et ouverture, on trouve *Le servant* (1980) et *La belle aubergiste* (1981). Dans le cadre d'un intérêt renouvelé pour la littérature étrangère, c'était un choix bien facile : l'auteur étranger, bien que classique, avait déjà gagné un pedigree rouge progressiste ; ils avaient les scènes, les costumes et les pièces étaient dans le répertoire. Ces versions du début des années '80 ne nous apportent rien de nouveau, sinon le fait non secondaire de passer au delà des opéras modèles de la Révolution culturelle et reporter à la lumière un bagage culturel qui était là. Finalement, dans les années '80, on traduit de l'italien directement ; mais on retraduit les deux pièces bien-aimées, et peu

16 Stanislavskij étudia à fond la Commedia dell'Arte, et porta au succès *La belle aubergiste* sur scène en 1898, en 1913 et en 1923, en jouant toujours le rôle du Chevalier de Ripafratta.

17 Huang Zuolin presenta son discours « Mantan xijuguan » 漫谈戏剧观 (Sur la vision théâtrale), au Forum national de théâtre de Canton. Il fut publié dans le *Renmin ribao* (1962-04-25) et ensuite dans plusieurs anthologies.

18 Huang Zuolin (1961). *Yidali jixing xiju* 意大利即兴喜剧 (La commedia dell'arte italienne), discours prononcé en occasion d'une conférence à Shanghai en 1961. Il est publié dans Huang Zuolin 1990, 284-301.

d'autre.¹⁹ Aujourd'hui le nombre de comédies de Goldoni qu'on peut lire en chinois est bien limité et les tournées assez fréquentes des compagnies italiennes (*l'Arlequin* de Strehler et de Solieri en particulier a gagné un grand succès en Chine) ne sont pas balancées par une floraison de mises en scène locale. Dans les académies de théâtre on continue à étudier la Commedia dell'arte et à utiliser *Le servant* et *La belle aubergiste* comme pièces de maîtrise, toutefois il est bien difficile de tracer toutes ces mises en scènes : l'Académie centrale par exemple ne conserve pas d'archives détaillées des spectacles de maîtrise que dans les années plus récentes.²⁰ En 1993 l'Académie centrale, en collaboration avec l'Institut italien de culture, pour les 200 ans de la mort de Goldoni a proposé une nouvelle pièce, *Les rustres*. Celle-ci conserve le goût pour les costumes de l'exotique Europe du XVIII, mais utilise une mise en scène essentielle et symbolique, avec les grand statues aux traits grotesques des quatre rustres qui dominent la scène. Il faut admettre que la fortune de Goldoni est en train de faner par rapport aux années '80: on continue à réimprimer les mêmes traductions sans en faire des nouvelles, et on ne produit de mises en scènes que dans le cadre des Académies.²¹

Pirandello plonge aujourd'hui dans une situation assez semblable : pas de nouvelles traductions à partir des années 2000 et rares mises en scène. Bien plus vif l'intérêt qu'il suscite au niveau théorique. Le revival de l'intérêt pour le dramaturge sicilien aussi arrive tout de suite au début des années '80, avec la nouvelle grande vague de traductions, mais à la différence de Goldoni, n'a pas été facile. En 1982, la nouvelle revue

19 Dès années '80 à aujourd'hui, on compte trois monographies sur Goldoni : Liu Liting 刘黎亭 ; Wan Zimei 万子美 trad. (1989). *Xiju san zhong* 喜剧三种 (Trois comédies). Shanghai : Yiwen, qui inclut *Servant de deux maîtres*, *Les rustres*, *La belle aubergiste* ; Sun Weishi ; Liu Liaoyi ; Jiao Juyin (trad.) (1999). *Geerduoni xijuji* (哥尔多尼戏剧集 Goldoni. Pièces choisies). Beijing : Renmin wenzue, qui inclut *Le menteur*, *La belle aubergiste*, *La veuve rusée* ; Cai Rong 蔡荣 ; Lü Tongliu (2005). *Lao wangu. Geerduoni xijuji* 老顽固. 哥尔多尼喜剧集 (Les rustres. Comédies de Goldoni). Guangzhou : Huacheng, qui inclut *Les rustres*, *La veuve rusée*, *La belle aubergiste*, *Servant de deux maîtres*. Ces mêmes traductions ont été réimprimées à plusieurs reprises dans un grand nombre de collections du théâtre du monde.

20 Xia Junyi (1981, 67) écrit qu'après le succès de 1956, le *Servant* entra dans le répertoire de l'Académie central et compta plusieurs éditions jusqu'à la nouvelle mise en scène de 1980; de plus, l'Académie elle-même aurait aidé les théâtres de province de toute la Chine à préparer des mises en scène de cette pièce. J'ai trouvé documentation à l'Académie centrale (programme de sale, photos de scène et critiques dans les journaux) de trois mises en scène du *Servant* (1956, 1980 et 2006), de deux de *La belle aubergiste* (1957 et 1981) et d'une seule de *Les Rustres* (1993). On trouve trace dans les revues (*Shanghai xiju* 上海戏剧 Shanghai Theatre, 2, 1984, 53-4) d'une mise en scène en 1993 de *La veuve rusée* par l'Académie de Shanghai : encore une fois un travail de maîtrise du département de récitation.

21 Il faut signaler la production taiwanese du *Servant* de Stan Lai (1995), qui tout récemment a été remise sur scène et portée en tournée en Chine (2016-2017) ; à Shanghai, la pièce a compté plus d'un mois de répliques (mars et septembre 2017), avec une bonne réponse du public.

dédiée au théâtre mondiale, *Waiguo xiju* 外国戏剧 (Théâtre étranger) lui consacre courageusement un long article critique (Lü Tongliu 1982); en 1984, la principale maison d'édition de l'époque, la *Renmin wenxue* 人民文学, commissionne des nouvelles traductions à une jeune italianiste, Wu Zhengyi. Pour Pirandello aussi, les traductions désormais sont effectuées de l'italien ; on traduit des pièces nouvelles, mais le choix demeure encore aujourd'hui plutôt restreint, et après les deux monographies publiées en 2000, on continue à réimprimer les mêmes traductions sans en produire de nouvelles.²²

Toutefois, à partir de ce moment, on trouve une assez riche floraison d'articles critiques sur cet auteur. Nous pouvons les partager en deux typologies : les essais des italianistes chinois, qui se concentre sur la biographie, les œuvres, et les thèmes de cet auteur ; plus significatifs de la réception de Pirandello dans le monde du théâtre sont toutefois les articles des spécialistes de théâtre, assez nombreux, qui apparaissent dans les principales revues spécialisées. Ce deuxième groupe d'articles a deux caractéristiques principales : ils sont basés sur les matériaux en langues anglaises et le sujet principal est l'innovation du théâtre de Pirandello. Un certain nombre utilise une perspective comparée et associe Pirandello à d'autres auteurs plus connus en Chine comme Beckett, Brecht et Shakespeare. Tout récemment, un volume sur la conception du théâtre du dramaturge sicilien est sorti (Chen Xiaoling 陈小玲 2013).

On peut donc affirmer que le nom de Pirandello circule beaucoup. Mais il reste confiné aux discussions théoriques et ses pièces demeurent enfermées dans les pages des livres. Les mises en scènes sont rares. Dans les années '80 et '90 on en compte quatre,²³ toutes dépendant des efforts d'une seule personne, l'italianiste Lü Tongliu. Homme cultivé et profond connaisseur de la culture italienne, il a travaillé toute sa vie pour diffuser notre culture en Chine. L'adaptation télévisée transmise par CCTV en

22 Des années '80 à aujourd'hui, on compte quatre monographies sur Pirandello : Wu Zhengyi (trad.) (1984). *Xiju er zhong* 戏剧二种 (Deux pièces). Beijing : Renmin wenxue, qui inclut *Six personnages* et *Henry IV* ; Lu Tongliu et al. (trad.) (1989). *Xunzhao ziwo* 寻找自我 (Se trouver). Guilin : Lijiang, qui inclut *Citrons de Sicilie*, *Six personnages*, *Henri IV* et *Se trouver* ; Lü Tongliu et al. (trad.) (2000). *Pilandelou jingxuanji* 皮兰德娄精选集 (Pirandello. Pièces choisies). Jinan : Shandong wenyi, qui inclut *Six personnages*, *Henri IV* et *Se trouver* ; Lü Tongliu et al. (trad.) (2000). *Gaoshan juren* 高山巨人 (Les géants de la montagne). Guangzhou : Huacheng, qui inclut *Citrons de Sicilie*, *Six personnages*, *Henri IV*, *Se trouver*, *Les géants de la montagne* et *Vêtir ceux qui sont nus*. Ces mêmes traductions ont été réimprimées à plusieurs reprises dans un grand nombre de collections du théâtre du monde. On ne prends pas en compte ici les traductions de la productions narrative de Pirandello, qui sont bien plus nombreuses : ses nouvelles en particulier ont gagné un public de lecteurs.

23 En 1987 *Se trouver* (fragment ; metteur en scène : Chen Yong 陈颢); en 1991 *Vêtir ceux qui sont nus* (CCTV); en 1992 *Six personnages* (Académie central de théâtre, preuve de maîtrise de la classe de régie sous la direction du professeur Bao Qianming 鲍黔明); en 1995 *Les géants de la montagne* (Meikuang wengong tuan 煤矿文工团 Compagnie des mineurs)

1991 de *Vêtir ceux qui sont nus* a été une victoire culturelle importante, car on a réussi enfin à affranchir Pirandello des préjugés et de la censure qui pesait sur lui depuis les années '50. Le but de ce grand projet culturel était une ouverture à la culture étrangère qui devait supporter la politique d'ouverture économique. Les limites de cette production sont donc plus compréhensibles si on réfléchit bien sur son objectif : faire apprécier Pirandello par le grand public. Le choix du setting et des costumes va dans ce sens avec son emphase sur tout détail exotique. La durée contenue en une heure oblige à nombreuses coupures du texte original, dont toute la partie d'introspection psychologique en particulier. Ainsi dépouillée, la pièce vire au mélodrame romantique.

Les mises en scène des *Six personnages* (enfin !) en 1992 et des *Géants de la montagne* en 1995 sont les deux insérées dans des opérations de coopération culturelle, donc elles ne suivent pas de canaux commerciaux. Les deux comptent un tout petit nombre de représentations : il est donc difficile de parler de réception de la part du grand public.

La mise en scène des *Géants* a été un projet bien spécifique : participer au concours international d'Agrigento. Il est fort intéressant qu'une troupe d'état comme celle de la Compagnie des mineurs, avec un répertoire consacré au divertissement des mineurs ait décidé, à un moment donné, de se lancer dans cette aventure, et surtout qu'ils aient choisi la pièce la plus compliquée, inachevée, de Pirandello. Et ils ont gagné le premier prix ! (cf. Leonesi 2014, 494-5).

Je voudrais m'arrêter sur les *Six personnages*. La première a été mise en scène par l'Académie Centrale : celle-ci a joué un rôle d'avant-garde pendant longtemps en portant sur scène un grand nombre de pièces 'difficiles'. Encore une fois, elle a été soutenue par l'Institut italien de culture à Pékin. Cette édition de 1992 des *Six personnages* a ouvert les portes, on peut dire, aux suivantes. Deux mises en scène en 2008 et en 2013 avec acteurs et troupe chinoises (l'Académie de théâtre Shanghai et le Renyi respectivement) ont été dirigées par des metteurs en scène étrangers : Emiliano Bronzino dans le premier cas, dans le cadre de coopération Milan-Shanghai (académie de théâtre de Shanghai et Piccolo teatro de Milan) pour Expo 2008; et le russe Vladimir Petrov dans le deuxième, qui a dirigé au Renyi une série de pièces consacrée aux Prix Nobel. La seule vraie production commerciale chinoise date de 2005, sur la scène du petit théâtre expérimental du Renyi (*Renyi shiyan juchang* 人艺实验剧场), sponsorisée par un jeune producteur bien connu pour ses *laji xi* (垃圾戏 pièces poubelle), c'est à dire pour son théâtre commercial. Les répliques sont continuées pour un mois entier, avec un bon succès de public et de critique, comme a commenté le jeune metteur en scène Rao Xiaozhi 饶晓

志.²⁴ En réalité, c'est une adaptation et même le titre a été modifié en *Wo gui xing* 我贵姓? (Qui suis-je ?).²⁵

On voit donc que, si Goldoni et Pirandello trouvent toujours leur place dans les anthologies des chefs d'œuvre du théâtre du monde, ils restent on peut dire 'enfermés' dans le cercle des spécialistes : Goldoni dans les classes de récitation des Académies, Pirandello dans le débat des spécialistes sur le théâtre dans le théâtre. On revient donc à la question posée au tout début : pourquoi le théâtre italien trouve (désormais) rarement la voie qui porte à la scène chinoise ?

La première raison je crois réside dans le fait qu'on ne le connaît pas assez. Par exemple, toutes les pièces grotesques de Pirandello ne sont pas traduites : c'est dans ces pièces que, en déployant la dualité masque-visage, il fait une satire violente de la société et de la petite bourgeoisie de son époque, avec sa façade bien pensante en particulier. Si l'on regarde à la société contemporaine chinoise du petit bien-être, et à la satire de nombreuses pièces chinoises contemporaines ridiculisant son attachement à l'argent et à la face, on pourrait trouver des points communs.

En dépit et au delà de cela, je crois utile encadrer la réception de ces auteurs dans la question de la réception des 'classiques'. En occident et en Italie en particulier, il suffit le nom des grands auteurs du passé sur l'affiche pour attirer le public. Les spectateurs aiment les classiques, ils sont garantis de *sold out*. Mais la situation est différente en Chine, et j'ai assisté à une discussion bien animée des opérateurs chinois sur ce sujet au Festival théâtral de Wuzhen en octobre 2015. Ces 'classiques mondiaux' trouvent leur place dans nombre de collections et d'éditions, mais cela se relie ou moins à une vraie conscience de cette étiquette de la part du lecteur-spectateur chinois ?

Dans un petit livre intéressant, le classiciste Salvatore Settis explique l'importance d'étudier aujourd'hui la classicité comme moyen pour comprendre l'Autre : si l'on comprend un Autre distant dans le temps, il sera plus facile de construire une dialectique avec l'Autre éloigné dans l'espace. Il me semble que les metteurs en scène chinois fatiguent à trouver dans les classiques du théâtre italien des éléments parlants au public chinois d'aujourd'hui. D'où la double distance, dans l'espace et dans le temps, qui les bloque.

24 Interview enregistrée en août 2008.

25 Pour une analyse des mises en scène et des éléments qu'elles partagent (les long monologues introspectifs coupés ou éliminés, le cadre du groupe des acteurs qui assistent à la tragédie des six personnages localisé), cf. Leonesi 2014.

Bibliographie

- Binni, Walter (1963). « L'interpretazione goldoniana del Givegelov ». Binni, Walter (éd.), *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del settecento*. Firenze : La nuova Italia.
- Brezzi, Alessandra (2014). « Quattro folli pièces. Le prime traduzioni dell'avanguardia futurista italiana ». Paderni, Paola (a cura di), *Associazione Italiana Studi Cinesi = Atti del XIV Convegno* (Procida 19-21 settembre 2013). Napoli : Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale', 89-110.
- Casanova, Pascale [1999] (2008). *La République mondiale des Lettres*. Paris : Seuil.
- Chen Sihe 陈思和 (2005). « Shilun wusi xin wenxue yundong de xianfengxing » 试论五四新文学运动的先锋性 (Sur le caractère d'avant-garde du Mouvement de nouvelle culture du 4 Mai). *Fudan xuebao* 复旦学报 (Fudan Journal), 6, 1-17.
- Chen Xiaoling 陈小玲 (2013). *Wo zai qiao shang kan fengjing. Kan fengjing de ren zai chuang li kan wo* 我在桥上看风景。看风景的人在窗里看我 (Je regard le paysage du pont. L'homme qui regarde le paysage regarde moi même par la fenêtre). Beijing : Zhongguo kexue.
- Eide, Elisabeth (1987). *China's Ibsen. From Ibsen to Ibsenism*. London : Curzon Press.
- Ferrari, Rossella, (2011). *Pop Goes the Avant-Garde. Experimental Theatre in Contemporary China*. London : Seagull.
- Givelegov, A.K. [1949] (1953). « Goldoni e la sua commedia ». *Rassegna sovietica*, 4(9), 9-32.
- He Chengzhou (2004). *Ibsen and Modern Chinese Drama*. Oslo : Unipub Forlang
- Huang Zuolin (1990). *Wo yu xieyi xiju guan : Zuolin cong yi liushi nian wenxuan* 我与写意戏剧观：佐临从艺六十年文选 (Le concept théâtral de xieyi et moi même : soixante ans d'activité artistique de Zuolin. Œuvres choisies). Beijing : Zhongguo xiju.
- Jiao Juyin (1929). « Zai ban xu » 再版序 (Préface à la nouvelle édition). *Nü dianzhu*. Beijing : Beixin shuju, 1-2.
- Laurenti, Carlo (1999). *Bibliografia delle opera italiane tradotte in cinese 1911-1999*. Pechino : Ufficio culturale dell'Ambasciata d'Italia a Pechino.
- Leonesi, Barbara (2014). « Pirandello è di scena ? Traduzione, ricezione e messinscena del teatro di Pirandello in Cina ». Abbiati, Magda ; Grese-lin, Federico (a cura di), *Il liuto e i libri. Studi in onore di Mario Sabatini*. Venezia : Cafoscarina, 483-96.
- Li Jianwu 李健吾 (1957). « Yidali xiju zhi fu Geerduoni » 意大利喜剧之父哥尔多尼 (Goldoni, le père de la comédie italienne). *Renmin ribao* 人民日报 (Quotidien du peuple), 24 février 1957.

- Lü Tongliu, 吕同六 (1982). « Pilandelou he ta de huangdan xiju » 皮兰德娄和他的荒诞剧 (Pirandello et son théâtre de l'absurde). *Waiguo xiju* 外国戏剧 (Théâtre du monde), 4, 88-98.
- Masini, Federico (2008). « L'Italia in Cina ». Brezzi, Alessandra (a cura di), *La letteratura italiana in Cina*. Roma : Tiellemedia, 187-205.
- McDougall, Bonnie S. (1971). *The Introduction of Western Literary Theories Into Modern China : 1919-1925*. University of Virginia : Centre for East Asian Cultural Studies.
- Mackerras, Colin (2008). « Tradition, Change, and Continuity in Chinese Theatre in the Last Hundred Years. In Commemoration of the Spoken Drama Centenary ». *Asian Theatre Journal*, 25(1), 1-23.
- O'Connell, Eimear (2005). « Carlo Goldoni in Dublin. Lady Gregory's Translation of *La Locandiera* ». *Irish University Review*, 35(2), 259-72.
- Pizzamiglio, Gilberto (1983). « Goldoni in Russia ». *Lettere Italiane*, 35(4), 526-9.
- Settis, Salvatore (2004). *Futuro del classico*. Torino : Einaudi.
- Tian Han 田汉 (1957). « Women yao jiankang de, zhandou de xiao ! Women yao Geerduoni ! » 我们要健康的、战斗的笑！我们要哥尔多尼！(Nous voulons rire de façon salubre et combattive ! Nous voulons Goldoni !). *Wenyi bao* 文艺报 (Quotidien culturel), 27, 4-5.
- Venuti Lawrence (1998). *The scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London : Routledge.
- Wu Zhengyi 吴正义 (1996). « Pilandelou yu faxisizhuyi » 皮兰德娄与法西斯主义 (Pirandello et le fascisme). *Waiguo wenxue* 外国文学 (Littérature étrangère), 3, 66-9.
- Xia Junyin 夏钧寅 (1981). « Yi pu er zhu zai Zhongguo wutai shang » 一仆二主在中国舞台上 (Le servent de deux maîtres sur la scène chinoise). *Waiguo xiju*, 4, 66-68.
- Xu Xiacun 徐霞村 (1935). « Pilandelou » 皮兰德娄. *Wenxue qikan* 文学季刊 (Literary Quarterly), 2(1), 53-7.

Quelles sont la signification et la position de la littérature chinoise (ou des littératures de la sinosphère) dans l'utopie politico-culturelle de Goethe, la *Weltliteratur* reprise aujourd'hui par les chercheurs de littérature comparée et traductologie ? Quelles sont les identités plurielles dessinées et globalisées dans les rapports entre Chine et Occident, à une époque où les frontières culturelles et linguistiques sont effacées ? Ce volume, *Littérature chinoise et globalisation. Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques*, offre une réflexion théorique et une analyse de cas d'études représentatifs : de la traduction poétique de Guo Moruo et Gao Xingjian à la littérature fantastique chinoise en ligne et la contre-fiction politique, de la réception de Pirandello et Goldoni en Chine à la gestion éditoriale des auteurs chinois contemporains en Italie.



Università
Ca'Foscari
Venezia