



GERFLINT

ISSN 1776-2669

ISSN en ligne 2260-6483

# Le renouveau du classique — L'adaptation de la comédie de Molière en bande dessinée chinoise

ZHANG Qiang

Université du Shandong, Chine

SUN Juan

Université Sun Yat-sen, Chine

zqzq@sdu.edu.cn, sunjuan5@mail.sysu.edu.cn

Reçu le 10-03-2019 / Évalué le 12-05-2019 / Accepté le 08-08-2019

## Résumé

Ayant pour objet d'étude *Le Tartuffe ou l'Imposteur* en bande dessinée chinoise, le présent article vise à explorer l'adaptation en bande dessinée, avatar de la traduction littéraire en vogue dans les années 1980 en Chine. Cette étude commence par une interrogation sur la raison pour laquelle la comédie de Molière a été choisie dans le contexte d'accueil à l'époque. Nous nous proposons ensuite d'analyser en détail les deux volets qui composent cette adaptation : la réécriture du dialogue théâtral en texte narratif et la reconstruction de l'espace iconographique.

**Mots-clés :** Molière, adaptation, bande dessinée

## 经典的革新——以莫里哀喜剧的连环画改编本为例

**摘要：**本文以莫里哀喜剧《伪君子》的连环画改编本为研究对象，探讨1980年代在中国兴盛一时的文学翻译变体——连环画改编。本研究首先探讨了这一时期接受语境选择莫里哀的动因。随后，文章分析了改编实践的两个组成部分：将戏剧对话改写为叙事文本，对图像空间进行重构。

**关键词：**莫里哀；改编；连环画

## The renewal of the classic — the *lianhuanhua* adaptation of Molière's comedy

### Abstract

Taking the *lianhuanhua* (serial pictures) version of *Tartuffe, or The Impostor, or The Hypocrite* as its main focus, this article aims to explore *lianhuanhua* adaptation, which was particularly thriving in China in the 1980's, as a mode of literary translation. The study starts by asking why Molière's comedy was chosen in the context of reception at that time. The authors then analyze in detail the two main components of the adaptation process: the rewriting of a theatrical dialogue into a narrative text and the reconstruction of the iconographic space.

**Keywords :** Molière, adaptation, serial pictures

## Introduction<sup>1</sup>

Depuis ces quelques années, la bande dessinée française gagne progressivement l'intérêt d'éditeurs et de lecteurs chinois. On assiste à la parution successive de la traduction chinoise de plusieurs œuvres, comme *Persepolis* (2004-2005), *Il était une fois en France* (2015), *L'Étranger* (2016), *Le Dessin* (2016). Si l'arrivée de la bande dessinée française est un phénomène nouveau sur le marché éditorial chinois, l'adaptation de la littérature française en bande dessinée remonte plus loin. En effet, il y a plus d'une trentaine d'années, des dessinateurs chinois ont commencé à transposer des chefs-d'œuvre français en bande dessinée.

Dans ce paysage d'adaptation, Molière reste une figure incontournable. Au début des années 1980, trois de ses pièces ont fait l'objet d'adaptations en bande dessinée (*Le Tartuffe*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*) et on compte au total six versions différentes (voir Zhang, 2016), ce qui fait de Molière l'auteur le plus représenté en bande dessinée à l'époque.

Comme Bassnett (2001 : 93) l'a indiqué, « la traduction n'a jamais eu lieu dans un vide. [...] Le contexte dans lequel elle se produit exerce nécessairement son influence sur la façon dont la traduction est faite<sup>2</sup> ». Il en est de même pour l'adaptation, qui peut être considérée comme un avatar ou un prolongement de la traduction. Pourquoi Molière est-il devenu « l'heureux élu » en bande dessinée au début des années 1980 en Chine ? Quelles stratégies les traducteurs-adaptateurs ont-ils employées pour plier le texte original aux exigences du nouveau support et à l'attente des récepteurs visés ? Telles sont les questions auxquelles nous essaierons de répondre dans le présent article.

### 1. Bande dessinée chinoise

La bande dessinée chinoise est généralement connue sous un nom plus populaire 连环画 *lianhuanhua* (littéralement « images qui s'enchaînent les unes aux autres »), ou le 小人书 *xiaorensu* (littéralement « livres pour petits hommes »). Au lieu d'être un produit importé d'Occident, la bande dessinée chinoise devrait être perçue comme une forme d'expression artistique ancrée dans la tradition éditoriale chinoise. En effet, à partir des 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> siècles de notre ère, des imprimeurs et des libraires avaient déjà coutume d'insérer des quantités d'illustrations dans des romans ou des livrets de pièces de théâtre afin d'attirer plus de lecteurs (Shen, 2011 : 24-29). Cette tradition s'est perpétuée et s'est modernisée à l'orée du 20<sup>e</sup> siècle avec le développement de l'imprimerie. C'est dans les années 1920 que la bande dessinée chinoise a vu le jour comme un sous-genre artistique indépendant. Dès leur naissance, ces livrets avec une succession d'images ont rencontré l'engouement du lectorat chinois moyen pour leur facilité d'accès.

C'est après la fondation de la République populaire de Chine que la bande dessinée a commencé à s'imposer comme un véritable genre littéraire sérieux. Loin d'être un pur moyen de divertissement, cette forme d'expression artistique remplissait davantage une fonction éducative et idéologique. Dans les années 1980, avec l'ouverture du marché de l'art, de plus en plus d'artistes se sont lancés dans cette carrière, ce qui conduit à un véritable âge d'or de la bande dessinée en Chine. Rien qu'en 1985, 3000 titres ont été édités avec un tirage de 816 millions d'exemplaires, ce qui représente à peu près un tiers de la totalité des ouvrages publiés en cette année-là (Bai, 1997 : 258). Si la bande dessinée a été pendant longtemps réservée à des sujets autochtones, c'est dans la première moitié des années 1980 qu'elle est devenue un support fort prisé pour la démocratisation de la littérature étrangère. De nombreux chefs-d'œuvre étrangers ont été adaptés en bande dessinée. On pourrait citer, entre autres, *La Guerre et la paix* de Léon Tolstoï, *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, *Jean Christophe* de Romain Rolland.

## 2. Réception de Molière dans les années 1980

La question reste de savoir pourquoi l'auteur du *Tartuffe* a pu gagner la faveur des adaptateurs, ou bien d'où est venue la « pulsion traduisante » (Berman, 1990 : 6) pour les pièces de Molière. En effet, la réussite de Molière dans les années 1980 en Chine tient non seulement à sa « canonicité inhérente », c'est-à-dire à ses valeurs stylistique, esthétique et thématique, mais aussi à sa conformité avec le contexte socio-culturel d'accueil.

Rappelons que la Chine à l'époque venait de sortir de l'ébranlement sociopolitique de la Révolution culturelle. Depuis le milieu des années 1960 jusque vers la fin des années 1970, la traduction théâtrale a été complètement passée sous silence. Les traducteurs et les adaptateurs de théâtre se sont abstenus de traduire, ou du moins de publier officiellement leur traduction, compte tenu de la remise en cause de la littérature des pays capitalistes par le pouvoir central. Il a fallu attendre le début des années 1980 pour voir la revalorisation et la rediffusion de la littérature étrangère. L'arrivée au pouvoir de Deng Xiaoping 邓小平 (1904 - 1997) et la mise en œuvre de la réforme et de l'ouverture ont marqué le début d'une nouvelle ère où la Chine se met en quête de modernisation. On assistait donc à un revirement radical d'attitude vis-à-vis de l'étranger et de l'« Autre ». Lors du quatrième Congrès des travailleurs littéraires et artistiques à la fin de l'année 1979, Deng Xiaoping a proposé de « prendre exemple sur tous les éléments excellents et progressistes dans la littérature et les arts de spectacles dans la Chine ancienne et à l'étranger<sup>3</sup> » (1980, cité d'après Wen, 2012 : 103). Cette affirmation très positive

de la valeur de la culture étrangère a conduit à un regain d'intérêt pour certaines œuvres occidentales longtemps exclues des librairies chinoises.

À cet égard, la comédie de Molière était un choix politiquement correct et juste, répondant à l'appel à une littérature progressiste de l'époque. Considéré comme un ardent défenseur du peuple, Molière jouit d'une image très positive auprès des critiques chinois de l'époque. Cette popularité tient pour une large part au parcours professionnel du dramaturge. Molière a choisi d'abandonner une vie aisée à Paris pour devenir homme de théâtre et diriger une troupe ambulante en province. Selon Li Jianwu 李健吾 (1906 - 1982), traducteur et critique de Molière le plus renommé en Chine, cette rupture avec la noblesse et la haute bourgeoisie fait de Molière un « ami du peuple » : « Grâce à plusieurs années d'errance en province, il devient très proche du peuple, ce qui lui permet d'y puiser des inspirations pour la création. Ce qui est encore plus appréciable chez lui, c'est qu'il adopte une attitude critique marquée envers la classe dominante<sup>4</sup>. » (Li, 1978 : IV).

Contrairement à d'autres classiques français qui ne cherchent qu'à répondre au goût de la cour, Molière prête une attention particulière à l'acceptabilité des pièces par le public moyen. Ainsi Li Jianwu écrit-il : « S'approcher du peuple et s'enrichir d'expériences de vie, tout cela fait que le réalisme est profondément enraciné aussi bien dans son jeu que dans son écriture<sup>5</sup> ». (*Ibid.* : XXII).

L'image d'un Molière progressiste et combattant est aussi mise en lumière dans des ouvrages d'histoire de la littérature. L'*Histoire de la littérature européenne et américaine* (1980), la première de son genre après la Révolution culturelle, donne le ton pour l'interprétation des œuvres de Molière : « La vie de ce poète de comédie est une vie de combats constants : des combats contre la pauvreté aux combats contre la persécution de la noblesse, en passant par ceux contre les hommes jaloux et les falsificateurs de la vérité. » (Shi, 1980 : 370)<sup>6</sup>.

Somme toute, l'adaptation de pièces de Molière en bande dessinée n'est point aléatoire. Elle résulte en effet de la nécessité de se conformer à l'idéologie de l'époque. Au moment où la Chine tâtonnait dans sa réouverture au monde occidental, Molière représentait un choix pertinent et sûr, sans risque de provoquer des polémiques idéologiques.

### **3. Le Tartuffe ou l'Imposteur en bande dessinée**

Le texte en bande dessinée est un texte « multisémiotique », composé de systèmes de signes verbaux et non verbaux (Snell-Hornby, 2006 : 85). Ou plus précisément, il s'agit de « deux paires de mécanismes », le premier en rapport

avec le texte, et le second axé sur l'image (Baetens, 2012 : 180). La tâche du traducteur-adaptateur, quant à elle, ne consiste donc pas seulement à une simple transformation linguistique : elle vise aussi à la reconstruction de tout un espace iconographique. En conséquence, le traducteur-adaptateur doit faire appel à deux types d'opérations : la réécriture du dialogue théâtral en texte narratif d'un côté, et la reconstruction de l'espace iconographique de l'autre.

Dans la partie qui suit, nous nous appuyons sur l'adaptation du *Tartuffe ou l'Imposteur* (伪君子 *weijunzi*) par Liu Yaozhong et Hu Kewen parue en 1984 aux Éditions des Beaux-Arts du Peuple de Shanghai (上海人民美术出版社 *Shanghai renmin meishu chubanshe*), pour voir plus en détail comment une œuvre dramatique pourrait se transposer en bande dessinée.

### 3.1. Réécriture du dialogue théâtral en texte narratif

*Le Tartuffe ou l'Imposteur* en bande dessinée se compose de 142 pages, dont chacune comporte une vignette en noir et blanc avec un court texte narratif en bas ou à droite. Lorsqu'il s'agit de la réécriture du dialogue théâtral en texte narratif, on recourt à deux stratégies principales : le renversement de l'ordre narratif et la réduction en *digest*.

#### 3.1.1. Renversement de l'ordre narratif

Le changement le plus radical qui s'opère dans l'adaptation du *Tartuffe* en bande dessinée se trouve dans la façon de représenter l'histoire. Obéissant scrupuleusement à la règle de l'unité de temps, les dramaturges classiques se voient obligés de condenser les actions en vingt-quatre heures. Tous les événements qui se passent en dehors d'une journée n'ont pas droit de cité sur la scène classique. Au contraire, la bande dessinée ne connaît aucune limite temporelle, ce qui laisse aux adaptateurs une marge de manœuvre plus grande. La structure narrative du texte d'origine pourrait être complètement déconstruite.

Dans la pièce originale, la scène d'exposition s'ouvre avec une dispute entre Madame Pernelle, mère du héros Orgon et les autres membres de la famille. Tout comme son fils, Madame Pernelle est convaincue de la piété et de l'honnêteté de Tartuffe, qui est cependant un faux dévot et un homme hypocrite. Une des originalités de cette pièce consiste dans le fait que Molière fait exprès de retarder la première apparition de Tartuffe pour attiser la curiosité du public. Dans le premier acte où ce personnage central est complètement absent, on ne connaît ses

comportements et sa personnalité qu'à travers la bouche des autres personnages. La réplique de la servante Dorine (Acte I, scène II), par exemple, sert à exposer les circonstances principales, telles que le service d'Orgon au Roi lors de la Fronde et la soumission absolue d'Orgon envers le faux dévot. La conversation entre Orgon et son beau-frère Cléante (Acte I, scène V) nous permet de comprendre comment Orgon et Tartuffe se sont connus.

Alors qu'en bande dessinée, les événements s'enchaînent selon l'ordre chronologique, et l'histoire se déroule sur une longue durée de temps. On suit un fil narratif pour présenter les événements l'un après l'autre, ce qui assure une fluidité et une continuité narratives. La narration commence par la présentation du parcours d'Orgon et la première rencontre entre les deux protagonistes :

*Dans les années 1660, il y a un riche gentilhomme nommé Orgon à Paris, qui a rendu service plusieurs fois au Seigneur pendant des troubles dans le passé. Ainsi, il obtient la faveur du Seigneur, ce qui fait de lui le propriétaire d'une immense fortune.*

*Et après, Orgon devient un fervent catholique. Il se rend chaque jour à l'église à l'heure fixée pour la prière. C'est là qu'il fait connaissance avec un dévot qui s'appelle Tartuffe, membre du Prieuré de l'Eucharistie<sup>7</sup> (Liu, Hu, 1984 : 1-2).*

Avec le changement de l'ordre narratif, l'adaptation de cette pièce en bande dessinée dévoile en effet différentes facettes de cette histoire. Pour les lecteurs chinois peu familiers avec cette pièce, ce changement leur permet de comprendre dès le début les tenants et aboutissants de l'intrigue.

### 3.1.2. Réduction en *digest*

Par manque d'espace, les adaptateurs sont amenés à procéder à la contraction du texte d'origine. Cette contraction ne veut nullement dire une amputation textuelle, ou une perte d'information, mais plutôt une réduction en *digest*, c'est-à-dire en résumé ou en version condensée du texte original. Ainsi, une pièce de théâtre contenant presque deux mille répliques se transforme en une forme concise et alléguée.

Citons, à titre d'exemple, la conversation entre Orgon et Cléante dans laquelle Orgon expose son admiration aveugle envers Tartuffe (Acte I, scène V). Un discours éloquent et palpitant d'émotion sort de la bouche d'Orgon :

*Mon frère, vous seriez charmé de le connaître. Et vos ravissements ne prendraient point de fin. C'est un homme...qui...ha...un homme...un homme enfin. Qui suit*

*bien ses leçons, goûte une paix profonde, et comme du fumier, regarde tout le monde. Oui, je deviens tout autre avec son entretien. Il m'enseigne à n'avoir affection pour rien ; de toutes amitiés il détache mon âme ; et je verrais mourir frère, enfants, mère, et femme, que je m'en soucierais autant que de cela.* (Molière, 2010 : 110).

Alors que dans la version adaptée en bande dessinée, les adaptateurs procèdent à une simplification lexicale, en enlevant toutes les expressions relevant de la religion comme « ravissement », « paix profonde », « détacher mon âme ». Ce paragraphe se résume en une seule phrase : « Grâce à ses leçons, j'ai pu me débarrasser de tous les sentiments personnels<sup>8</sup>. » (Liu et Hu, 1984 : 30).

Pour une pièce de théâtre, la réduction en *digest* entraîne nécessairement la narrativisation (Genette, 1982 : 402). Par « narrativisation », on entend le passage du mode dramatique au mode narratif (*Ibid.* : 396). Autrement dit, on fait de la pièce de théâtre une sorte de récit, en introduisant dans le texte une instance « extradiégétique », c'est-à-dire une voix narrative extérieure à l'histoire qui témoigne du déroulement de l'histoire. Par exemple, une querelle violente éclate entre Orgon et son honnête servante Dorine, quand celle-ci apprend qu'un mariage se conclura entre Mariane, fille d'Orgon et Tartuffe (Acte II, scène II). Dans la version chinoise, les adaptateurs résument cette scène en un discours descriptif à la troisième personne, qui rend compte du comportement et de l'état psychologique des personnages. La tension entre ces deux personnages est par conséquent explicitée par la voix narrative : « Dorine ne peut s'empêcher de contredire Orgon. Celui-ci n'arrête pas de dire du bien de Tartuffe, alors que la servante lui réplique le contraire [...] Très enragé, Orgon lui jette des regards furieux tout en voulant lui donner une gifl<sup>9</sup>. » (Liu, Hu, 1984 : 42).

### 3.2. Reconstruction de l'espace iconographique

L'adaptation d'une pièce de théâtre en bande dessinée a ceci de particulier : les images en séquence contribuent à matérialiser toute la « théâtralité », c'est-à-dire toute « une épaisseur de signes » (Barthes, 1964 : 425) du texte d'origine. Ainsi, tous les éléments implicites dans la pièce (le lieu, le décor, le costume et le geste) deviennent palpables sous les yeux de lecteurs chinois. Dans l'adaptation du *Tartuffe* en question, les images restituent, avec une fidélité remarquable, les caractéristiques des personnages et le contexte socio-culturel de départ. Certes. Mais comme toute traduction, cette mise en image ne peut échapper à la subjectivité du traducteur-adaptateur.

### 3.2.1. Fidélité picturale au texte d'origine

La littérature est un art du temps tandis que la peinture est un art de l'espace (Hutcheon, 2013 : 35). Comme les autres pièces de Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur* est une pièce pauvre en didascalies, ce qui donne aux adaptateurs plus de libertés pour la reconstruction de l'espace. Dans la version en bande dessinée (Liu, Hu, 1984), on assiste à une diversité de lieux où se passent les actions : à l'église, dans le salon, sur l'escalier, dans le jardin, etc. Les lecteurs sont plongés d'emblée dans un univers qui ne leur est pas familier. Non seulement les lieux sont restitués à l'identique, mais aussi les personnages sont habillés à la mode louis-quatorzienne. Les hommes portent des cheveux longs bouclés, des chemises portant le jabot et des souliers à talons, tandis que les femmes portent des robes somptueuses, décolletées et baleinées aux manches courtes.

Comme l'a montré Peeters (1993 : 26), le texte pictural, en complémentarité avec le texte linguistique, assume aussi sa « part de narrativité » et concourt à transmettre le sens. Une partie d'informations verbales de la pièce originale se transforment donc en message visuel. Là où Molière recourt aux répliques pour caractériser les personnages, on utilise des images qui frappent directement le regard ; là où l'état psychologique des personnages est extériorisé par des éléments verbaux dans la pièce d'origine, le dessinateur esquisse en détail leurs gestes et expressions. Les lecteurs ont donc sous les yeux les personnages en chair et en os : Tartuffe caractérisé par son regard sournois, Mariane ayant l'air sentimental, la servante Dorine qui respire le courage et l'intelligence, etc.

### 3.2.2. Subjectivité des traducteurs-adaptateurs

« Toute traduction implique un degré de manipulation du texte source en vue d'un certain objectif » (Hermans, 1985 : 11)<sup>10</sup>. Parfois, les adaptateurs de la bande dessinée ont dû apporter des modifications pour que le message transmis par les images s'adapte aux connaissances d'arrière-plan du lecteur moyen.

*Le Tartuffe ou l'Imposteur* est somme toute une satire de l'Église, ou plus précisément des faux dévots dans l'Église. L'auteur a mis dans la bouche de ses personnages des formules de piété et de dévotion dont le public français du 17<sup>e</sup> siècle a les oreilles rebattues, mais ces éléments religieux sont difficiles à transmettre en bande dessinée, dont le lectorat cible est censé connaître peu de choses sur le christianisme.

Rappelons que le christianisme, arrivé dans l'Empire du Milieu avec la mission jésuite au 17<sup>e</sup> siècle, n'est certes pas une chose nouvelle pour les Chinois. Mais par

rapport au bouddhisme et au confucianisme qui sont des éléments permanents de la culture chinoise, le christianisme joue jusqu'à nos jours un rôle relativement marginal dans la société chinoise. Ainsi, dans la version en bande dessinée, on constate un effort considérable des traducteurs-adaptateurs pour naturaliser des éléments chrétiens.

Prenons comme exemple la première rencontre entre Orgon et son directeur de conscience Tartuffe. Comme on le trouvera dans le texte d'origine ci-dessous, cette rencontre est décrite par Orgon lors d'une conversation entre celui-ci et Cléante :

Orgon : Ha, si vous aviez vu comme j'en fis rencontre,  
*Vous auriez pris pour lui l'amitié que je montre.*  
*Chaque jour à l'église il venait d'un air doux,*  
*Tout vis-à-vis de moi, se mettre à deux genoux.*  
*Il attirait les yeux de l'assemblée entière,*  
*Par l'ardeur dont au Ciel il poussait sa prière :*  
*Il faisait des soupirs, de grands élancements,*  
*Et baisait humblement la terre à tous moments [...]*  
(Molière, 2010 : 111)

Ce message transmis par Orgon est transformé par les adaptateurs en une image, dans laquelle on voit deux hommes qui font la prière : Orgon à genoux au premier plan avec Tartuffe, en robe noire, qui se prosterne derrière lui (voir Liu et Hu, 1984 : 3). Dans cette illustration, on voit un langage corporel de Tartuffe qui correspond à la description dans le texte original : « se mettre à deux genoux », « [baiser] humblement la terre », alors que les gestes d'Orgon renferment déjà des éléments chinois. En effet, les adaptateurs procèdent à un processus de filtrage en laissant de côté des comportements étrangers à la culture d'accueil. Par exemple, le signe de croix auquel on pourrait s'attendre n'étant pas représenté dans l'illustration, on n'a sous les yeux qu'un Orgon « sinisé » qui joint les deux mains à plat au niveau de la poitrine, pointées vers le ciel, avec à la fois les paumes et les doigts qui se touchent. Cette façon de prier rappelle les rituels bouddhistes, en donnant l'impression d'une cérémonie dans un temple bouddhiste chinois. Consciemment ou non, le dessinateur adapte la pièce aux mœurs du pays récepteur.

Dans cette version en bande dessinée, les éléments textuels, en parfait accord avec l'image physique de Tartuffe reconstruite par les adaptateurs, contribuent à atténuer la dimension chrétienne de la pièce originale. Des termes typiquement chinois viennent chasser le goût exotique du texte original. Aux yeux d'Orgon et de Madame Pernelle, Tartuffe passe pour un homme « bon et juste » (大仁大义 *daren dayi*) (*Ibid.* : 77), « un homme de droiture et de bien » (正人君子 *zhengren*

junzi) (*Ibid.* : 98), « un homme gentil et moral » (有道德的善良人 *you daode de shanliangren*) (*Ibid.* : 122). La présence de ces qualificatifs dans le texte réécrit ne va pas sans nous rappeler un homme idéal modelé par la pensée confucéenne. On assiste donc directement à la configuration d'un Tartuffe chinois, dont la conduite semble correspondre aux exigences de la tradition chinoise.

## Conclusion

L'adaptation de pièces de Molière en bande dessinée dans les années 1980 en Chine est somme toute une heureuse coïncidence : l'âge d'or de la bande dessinée à l'époque d'un côté, et la revalorisation de la littérature occidentale de l'autre. Dans cet article, nous avons analysé dans un premier temps la raison pour laquelle l'auteur du *Tartuffe ou l'Imposteur* a pu attirer l'attention d'adaptateurs chinois. Si certaines de ses pièces ont fait l'objet d'adaptations, c'est non seulement qu'elles renferment une part d'immortalité et de transcendance, mais aussi que les critiques chinois de l'époque ont accordé au dramaturge une image positive qui correspond à l'idéologie chinoise de l'époque. L'analyse du *Tartuffe ou l'Imposteur* en bande dessinée nous a permis de regarder de plus près les moyens dont disposent les adaptateurs : d'une part, le renversement de l'ordre narratif et la réduction en *digest* du texte original contribuent à alléger le texte, à lui conférer une facilité d'accès pour les lecteurs moyens ; d'autre part, les adaptateurs ont reconstruit un espace iconographique quasiment fidèle à la pièce d'origine, sans pour autant laisser de côté les connaissances d'arrière-plan des récepteurs cible, ce qui constitue un autre atout de cette adaptation.

Plus de trente ans se sont écoulés depuis l'adaptation de la comédie moliéresque en bande dessinée chinoise. À l'heure actuelle, partout on crie : « La littérature canonique est en danger ». Celle-ci est confrontée constamment au défi lancé par de nouveaux médias et nouveaux modes de divertissement. Non seulement on lit de moins en moins, mais aussi la plupart des activités de lecture sont fragmentaires et de nature distractive. Comme Kermode le constate dans *Pleasure and change : the Aesthetics of canon*, pour assurer pleinement sa fonction esthétique (2004 : 19), une œuvre littéraire est tenue de donner du plaisir au lecteur, et en plus, elle doit être « nouvelle ». Pour les œuvres canoniques, il faut donc procéder au renouvellement pour qu'elles résistent à l'usure du temps et se transmettent de génération en génération. Au moment où la bande dessinée prend un nouvel essor en Chine, ce médium pourrait servir à réchauffer les textes momifiés et les aider à trouver un meilleur accueil parmi les lecteurs de la nouvelle génération. L'adaptation du *Tartuffe ou l'Imposteur* en bande dessinée offre à cet égard un bel exemple.

## Bibliographie

- Baetens, J. 2012. Marcel Proust en 48 CC. In : *Marcel Proust Aujourd'hui* 9. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Bai Y. 1997. 连环画学概论 (Introduction à l'étude de la bande dessinée). Jinan: Éditions des Beaux-Arts.
- Barthes, R. 1964. Littérature et signification. In : *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bassnett, S. 2001. Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre. In: *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Berman, A. 1990. « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p.1-7.
- Genette, G. 1982. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hermans, T. 1985. Introduction: Translation studies and a new paradigm. In: *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London, Sydney: Routledge.
- Hutcheon, L. 2013. *A Theory of Adaptation (2nd ed.)*. New York, London: Routledge.
- Kermode, F. 2004. *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon*. Oxford: Oxford University Press.
- Li J-w. 1978. 译本序 (Préface à la traduction). In: 喜剧六种 (Six comédies de Molière). Shanghai: Shanghai Translation Publishing House.
- Liu Y-zh., Hu K-w. 1984. 伪君子 (Le Tartuffe ou l'Imposteur). Shanghai: Éditions des Beaux-Arts du Peuple de Shanghai.
- Molière. 2010. *Molière - Œuvres complètes Tome 2*. Paris : Gallimard.
- Peeters, B. 1993. *La bande dessinée*. Paris : Flammarion.
- Shen Q-w. 2011. 中国连环画叙事研究 (Étude narrative de la bande dessinée chinoise). Thèse de doctorat, Université de Shanghai, Shanghai.
- Shi P. 1980. 欧美文学史 (Histoire de la littérature européenne et américaine). Beijing : Éditions Littérature du peuple.
- Snell-Hornby, M. 2006. *The Turns of Translation Studies : New Paradigms or Shifting Viewpoints*. Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins Publishing.
- Wen N-f. 2012. 系统中的戏剧翻译—以1977-2010年英美戏剧汉译为例 (La traduction théâtrale dans le système littéraire : étude de la traduction de pièces britanniques et américaines entre 1977 et 2010). Thèse de doctorat, Université des Études internationales de Shanghai, Shanghai.
- Zhang Q. 2016. Molière en Chine – Étude de l'histoire de la traduction et de l'adaptation de ses pièces de théâtre. Thèse de doctorat, Université des Études internationales de Shanghai, Shanghai.

## Notes

1. SUN Juan est auteur de correspondance (tongxun zuozhe). Cet article est financé par le Fundamental Research Funds of Shandong University (N°2017HW0016) et le National Social Science Fund of China (N°18CWW019).
2. Traduit en français par les auteurs. Texte original : [Translation] never takes place in a vacuum [...] the context in which the translation takes place necessarily affects how the translation is made.
3. Traduit en français par les auteurs. Texte original: 我国古代的和外国的文艺作品、表演艺术中, 一切进步的和优秀的东西, 都值得借鉴和学习。
4. Traduit en français par les auteurs. Texte original: 多年外地流浪的结果就是和广大人民接近, 他不但取得丰富的创作源泉, 而且尤其难能可贵的是, 他能对统治阶级表现出鲜明的批判态度。

5. Traduit en français par les auteurs. Texte original : 接近人民，扩大生活，在表演和写作上，都扎下现实主义喜剧的深根。
6. Traduit en français par les auteurs. Texte original : 这位喜剧诗人的一生是不断的奋斗的，最初与生活的贫困斗争，继而与贵族的迫害以及嫉妒者、真理歪曲者等等作不调和的斗争。
7. Traduit en français par les auteurs. Texte original: 十七世纪六十年代，法国巴黎有一位名叫奥尔恭的富绅，过去曾在国内几次变乱中给王爷效过力，所以得到王爷的恩赐，使他有一笔偌大的产业。后来，奥尔恭成了一个虔诚的天主教信士，每天按时去教堂作祷告，在那里，他遇见了一个名叫达尔杜弗的天主教“圣体会”教徒。
8. Traduit en français par les auteurs. Texte original : 由于他的教导，我的心灵才从种种私情里解脱出来。
9. Traduit en français par les auteurs. Texte original : 桃丽娜憋不住，奥尔恭说一句达尔杜弗好，她就接一句坏[...]奥尔恭气得七窍生烟，一眼瞪一眼地打算给桃丽娜一个翻手巴掌。
10. Traduit en français par les auteurs. Texte original: All translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.