



ISSN 1776-2669

ISSN en ligne 2260-6483

La variation linguistique dans la fiction de Lu Xun : enjeux et défis pour la traduction française

GUO Yanna

Université de commerce international et d'économie, Chine

yn_guo@163.com

Reçu le 16-04-2018 / Évalué le 06-06-2018 / Accepté le 26-06-2018

Résumé

L'œuvre fictionnelle de Lu Xun est particulièrement marquée par la variation linguistique, trait essentiel dans tout travail romanesque et qui pose de réels problèmes au traducteur. Cet article tente de montrer, à travers de nombreux exemples, les enjeux esthétiques, socio-idéologiques et rhétoriques rattachés chez Lu Xun à l'utilisation combinée de la langue classique et des éléments dialectaux. Cela afin d'exposer, dans l'analyse détaillée de ces enjeux, les contraintes ou difficultés traductologiques qui peuvent en résulter. Il s'agit d'apprécier, à la lumière des réflexions théoriques fonctionnalistes de la traduction, dans quelle mesure et par quelles stratégies les traductions françaises répondent à ces défis.

Mots-clés : l'œuvre fictionnelle de Lu Xun, la variation linguistique, la traduction française

论鲁迅小说多元语言形式在法语翻译中的困难及对策

摘要：语言形式多元性是小说作品的本质特征。鲁迅小说作品中现代汉语、文言和方言等在内的多元语言形式的运用给翻译带来了巨大的困难。本文试图解读鲁迅小说作品中文言和方言使用所体现的美学功能、社会意识形态和修辞学意义，考察这些语言重叠对翻译者造成的限制和困难，并在功能翻译理论的视角下考察原文的异质语言如何通过不同的翻译策略在法文译本中重现。

关键词：鲁迅小说；多元语言形式；法语翻译

Linguistic variation in Lu Xun's fiction : issues and challenges for the French translation

Abstract

Lu Xun's novels are particularly identified by linguistic variation, which forms the essential character of any fictional works, and poses great challenges to translators. This article attempts to illustrate, through numerous examples, the aesthetic,

socio-ideological and rhetorical issues related to the use of the classical language and dialect elements. The analysis of these issues will expose the constraints or difficulties that may arise. In light of the functionalist theoretical reflections of translation, this paper aims to explore to what extent and by what strategies the challenges are raised in the French translations.

Keywords: Lu Xun's fiction, linguistic variation, French translation

Introduction¹

Figure emblématique de la littérature chinoise moderne, Lu Xun (1881-1936) reste d'abord pour le public français l'auteur de nouvelles, grâce principalement au travail acharné des traducteurs depuis presque un siècle. Les trois recueils de nouvelles, *Cris (Nahan 呐喊)*, *Errances (Panghuang 彷徨)* et *Contes anciens à notre manière (Gushi xinbian 故事新编)* ont fait l'objet de nombreuses retraductions qui continuent de voir le jour à l'heure actuelle. Ces incessantes retraductions montrent l'intérêt suscité par l'œuvre fictionnelle de Lu Xun, mais aussi les défis posés par le style original de l'écrivain, requérant les efforts renouvelés des (re)traducteurs (dont Li Zhihua, Martine Vallette-Hémery, Michelle Loi, Jacques Meunier, Sebastian Veg, Alexis Brossollet et les traducteurs anonymes des Éditions en langues étrangères). L'une des difficultés majeures que rencontrent les traducteurs réside dans la variation linguistique. En tant que premières œuvres de la littérature chinoise moderne, les nouvelles de Lu Xun illustrent de façon exemplaire une instabilité linguistique favorisée par divers paramètres socioculturels du début du XX^e siècle, une époque en Chine de transition sur le plan aussi bien idéologique que littéraire. La langue parlée (*baihua* 白话) associée au mandarin standard, la langue écrite classique (*wenyan* 文言), et le dialecte sont intimement mêlés dans les nouvelles de Lu Xun.

Si nous sommes d'accord pour dire avec Antoine Berman que le caractère hétéroglossique est « peut-être le *problème* le plus aigu que pose la traduction de la prose » (Berman, 1999 : 66), la traduction française des œuvres de fiction de Lu Xun-soumise à d'inévitables dissymétries interculturelles-, soulève un défi de taille : restituer la diversité linguistique alors que les pratiques langagières de la culture d'origine semblent n'avoir guère d'équivalent dans la culture d'accueil. La présence de la langue classique et du dialecte ainsi que leur écart par rapport à la langue parlée « standardisée » peuvent créer une véritable situation de blocage. A ce propos, les approches fonctionnalistes apportent un éclairage salutaire. Selon Hans J. Vermeer, l'un des fondateurs de la théorie fonctionnaliste du *skopos* (mot grec traduit en français par « but » ou « finalité »), l'essentiel du traduire est de faire fonctionner le texte ainsi traduit de telle manière que l'intention de l'auteur soit, dans la mesure du possible, comprise par le lecteur cible comme l'auteur l'a souhaité dans la langue d'origine (Vermeer, 2007 : 4).

Influencée par la théorie fonctionnaliste, la problématique de cette étude est axée sur les fonctions remplies par la variation linguistique dans l'œuvre fictionnelle de Lu Xun. Nous tenterons, pour ce faire, d'évaluer les enjeux suscités par l'auteur dans son acte langagier et plus précisément dans sa mise en contraste des formes langagières différentes. L'exploration de ces enjeux, d'ordre esthétique, idéo-sociologique et rhétorique, mettra en évidence les contraintes imposées aux traducteurs, lesquels ont pourtant proposé diverses méthodes pour traiter la langue classique et le dialecte. L'objectif de cette étude consiste, non pas à porter des jugements de valeur sur les travaux de traduction réalisés, mais à examiner, en adoptant une critique comparative, comment les traducteurs formalisent leur propre interprétation de l'intention de l'auteur, et quelles en sont les incidences sur la lecture.

1. Enjeux esthétiques

La superposition des langues, omniprésente dans l'œuvre fictionnelle de Lu Xun, est autant le corollaire d'une instabilité linguistique reflétant les grandes controverses littéraires de l'époque qu'un projet esthétique voulu sciemment par l'auteur lui-même. Promoteurs parmi d'autres de la Révolution littéraire, Lu Xun se bat en faveur de la langue parlée et cherche à explorer toutes les possibilités de cette langue moderne qui se trouve alors au stade expérimental. A cet effet, il tient à ce que la langue parlée prenne sa source et sa vigueur dans la langue classique dont elle est héritière par plusieurs aspects, mais aussi dans la vitalité des langues régionales où sont également nées des œuvres littéraires de grande importance.

Dicté par un souci de perfection esthétique, Lu Xun ne manque pas de faire appel à la langue classique et à la langue vernaculaire chaque fois que la langue parlée, récemment élevée au rang de langue littéraire au début du XXe siècle, lui paraît insatisfaisante ou lacunaire. Il pense nécessaire de redonner vie à de « vieilles expressions » : « Quand je ne trouve pas de tournures appropriées dans la langue parlée, écrit-il, j'en prends de classiques, dans l'espoir que les lecteurs comprendront » (Lu, 2005 (4)² : 526). De même, l'auteur estime que l'usage des dialectes s'avère « très avantageux dans la mesure où, par rapport aux expressions stéréotypées, le lexique dialectal rend la littérature beaucoup plus vivante³ » (Lu, 2005 (6) : 100). L'utilisation des différentes formes langagières donne à l'écriture de Lu Xun un style unique, très difficile à reproduire dans la traduction française. En effet, comme vont le montrer les exemples ci-dessous, une démarche purement linguistique ne peut qu'aboutir à une impasse.

Exemple 1 : 天地圣众歆享了牲醴和香烟，都醉醺醺的在空中蹒跚
(Lu, 2005 (2) : 21)

La traduction de Meunier : Tous les dieux du Ciel et de la Terre [...], titubant dans les nues *repus* et pompettes *du vin du Sacrifice* et des fumées de l'encens (Luxun4, 2004 : 35)

La traduction de Veg : Les immortels du Ciel et de la Terre avaient *joui pleinement des offrandes, de l'alcool* et de l'encens (Lu, 2015 : 281)

Deux termes archaïques ressortent de cette phrase courte : le verbe 歆享 *xinxiang* signifie que les esprits jouissent du sacrifice et le nom 牲醴 *shengli* désigne le bétail et l'alcool doux en offrandes. Ils revêtent une valeur poétique singulière et donnent naissance à une hiérarchisation des registres littéraires, encore perceptible pour les lecteurs chinois contemporains. Mais cet écart langagier peut-il être restitué dans la traduction ? Puisque la revalorisation de la langue parlée conduit à une véritable rupture-une opération que les promoteurs de la Révolution littéraire ont mise en parallèle avec la rupture entre le latin et les langues européennes vernaculaires-, tentons de substituer deux exemples de mots latins à deux termes chinois classiques : *gaudere* (réjouir) et *offertoria* (offrandes). Nous aurons alors la traduction suivante : « Tous les dieux du ciel et de la terre *gaudent offertoria* et l'encens, ils déambulent dans l'air, titubants et ivres ». Évidemment, la traduction littérale et ponctuelle de la différence des formes langagières se solde par un échec sans équivoque. Cela parce que la langue chinoise, quelles qu'en soient les variations et les évolutions, est fondée sur la même écriture idéographique, « la seule au monde à avoir été employée de façon continue pour une même langue pendant trois mille cinq cents ans » (Alleton, 1997 : 185). La stabilité interne de la langue fait qu'une grande part du vocabulaire classique demeure vivace et peut être acceptée comme telle par le lecteur chinois. En revanche, le latin et le français étant deux langues indépendantes, le divorce entre ces deux langues n'est pas analogue à celui qui existe entre la langue classique et la langue parlée chinoise. Par conséquent, au lieu de produire une hiérarchisation des registres littéraires, l'usage du latin amplifie largement le contraste des langues de sorte qu'il conduit à un pur et simple charabia, allant à l'encontre de l'intention de l'auteur.

Le recours aux tournures quelque peu archaïques, dont Lu Xun apprécie la clarté et le laconisme, montre le souci littéraire de l'auteur et ne consiste en aucun cas à restreindre le texte aux seuls initiés. Bien au contraire, Lu Xun a voulu, en tant que partisan de la littérature moderne, que son œuvre soit lisible par le plus grand nombre de locuteurs chinois. La fonction de l'intégration des éléments de la langue classique donnera raison aux deux traductions ici présentées. Les traducteurs, Jacques Meunier et Sebastian Veg, repoussent la tentation d'« archaïser »

superficiellement les termes classiques sous prétexte d'être fidèle à la forme. Ils essaient donc de reproduire dans l'ensemble le style soutenu en respectant l'état de la langue de leur propre époque, celle que le lecteur cible est en mesure de comprendre.

L'impératif de la lisibilité s'impose également dans le *skopos* de la traduction des éléments dialectaux qui sont nombreux dans l'œuvre fictionnelle de Lu Xun. Autant l'auteur met en valeur le « langage énergique » (*lianhua* 炼话) du dialecte de Shaoxing, sa ville d'origine, pour sa vigueur et puissance poétique, autant il évite l'usage restreint des expressions dialectales de peur qu'elles ne soient compréhensibles que dans une région locale limitée⁵ (Lu, 2005 (4) : 393). En effet, Lu Xun s'en sert davantage à des fins esthétiques que pour sa couleur locale. Il tend à intégrer le vocabulaire dialectal à la langue parlée dans le but d'enrichir la langue moderne en devenir.

Exemple 2 : 赵太爷肚里一轮，觉得于他总不会有坏处 (Lu, 2005 (1) : 538)

La traduction de Loi : Le Vénérable Seigneur Zhao *avait fait le tour de la question* et jugeant que, pour lui en tout cas, la chose ne pouvait lui valoir de gros inconvénients (Luxun, 1995 : 173-174)

La traduction de Veg : Maître Zhao, *ayant ruminé la question*, trouva qu'une telle alliance ne pouvait lui être défavorable (Lu, 2015 : 132)

Dans la langue standard, le mot 轮 *lun* est un nom pour exprimer « une roue, ou tout objet en forme de roue » ; il peut aussi être utilisé comme verbe au sens de « à tour de rôle ». Ici, son emploi est inspiré du parler vernaculaire de Shaoxing. Le terme dialectal, défini comme « réfléchir, calculer » dans *Le Nouveau dictionnaire étymologique des dialectes* (新方言 *Xin fangyan*) du philologue Zhang Binglin 章炳麟, permet à Lu Xun d'esquisser de manière très vivante le portrait d'un personnage rusé et spéculatif. Si l'utilisation d'un régionalisme constitue un certain écart par rapport à la norme, cela ne constitue pourtant pas un obstacle à la lecture, en raison de la non-étanchéité entre le lexique dialectal et celui de la langue standard. Au contraire, la langue s'avère étonnamment vivante et fluide. Dans la traduction, il est difficile de recréer l'écart linguistique puisque le calque méticuleux des mots dialectaux par une langue régionale française entraînerait une opacité indésirable. Force est donc de constater que la fonction stylistique des éléments dialectaux l'emporte sur la correspondance des formes langagières. Dans cette optique, les efforts de Michelle Loi et de Sebastian Veg sont louables : ces traducteurs recourent à des expressions imagées (*faire le tour* de la question ; *ruminer* la question) pour préserver la vivacité de la langue tout en maintenant l'impression de fluidité du texte.

Comme l'illustrent les exemples précédents, Lu Xun utilise souvent la langue classique et le dialecte dans une « visée de concrétude » (Berman, 1999 : 64) favorisant le développement de la nouvelle langue littéraire. Il est difficile d'extraire les éléments archaïques ou dialectaux-qui font partie intégrante de l'idiolecte de l'auteur-, pour les adapter à la langue française selon des variations de champs linguistiques similaires : une telle transposition risque de créer un trop grand écart linguistique qui n'existe pas dans le texte source. Dans ce cas, il faut savoir reconnaître que le projet littéraire de l'auteur, celui de mettre en valeur les différentes formes langagières, est moins pertinent pour le public français aujourd'hui que pour le lecteur initial. La prise de conscience de la fonction esthétique du recours lexical à la langue classique et au dialecte est l'une des clés pour lui assurer un traitement cohérent dans la traduction.

2. Enjeux socio-idéologiques

Réservée à une élite sociale, la langue chinoise classique relève d'un sociolecte auquel seuls les lettrés pouvaient accéder. Langue de la littérature orthodoxe et vectrice des valeurs traditionnelles, elle sert de marqueur idéologique et dénote l'appartenance sociale des personnages à l'instar du parler local qui, dans les œuvres romanesques, est souvent confiné aux dialogues des gens du peuple et des paysans sans instruction. Afin de mettre en valeur l'aspect socio-idéologique de l'emploi de la langue classique et du dialecte, Lu Xun établit une distinction importante entre différentes formes discursives. Par exemple, l'enjeu idéologique de l'emploi de la langue classique est illustré dans la préface du *Journal d'un fou* dont voici un court extrait :

Exemple 3 : 某君昆仲，今隱其名，皆余昔日在中学時良友；分隔多年，消息漸闕。日前偶聞其一大病；适歸故鄉，迂道往訪，則仅晤一人，言病者其弟也。(Lu, 2005 (1) : 444)

La traduction de Vallette-Hémery : Deux frères, dont je tairai le nom, furent mes amis intimes au temps lointain où nous allions à l'école. Séparés depuis de longues années, nous nous étions peu à peu perdus de vue. Il y a quelque temps, j'appris par hasard que l'un d'eux était gravement malade. Aussi, comme je rentrais à mon village natal, fis-je un détour pour leur rendre visite. Le seul que je trouvai me dit que le malade, c'était l'autre, le cadet. (Lu, 1970 : 19-20).

La traduction de Veg : Furent une fois deux frères, gentilshommes dont je cèlerai le nom, amis très chers du temps où nous fréquentâmes l'école moderne ; séparé d'eux depuis maintes années, je resterai sans nouvelles. Ayant ouï d'une maladie funeste accablant l'un, je m'écartai de mon chemin, m'en retournant dans mon pays, afin de leur rendre visite. Mais je n'en contemplai qu'un seul, la maladie, proféra-t-il, avait frappé son frère cadet. (Lu, 2015 : 26).

D'un point de vue langagier, le prologue est rédigé dans une langue classique très sophistiquée, et se distingue manifestement de la suite de l'œuvre-le journal intime du fou écrit en langue parlée. C'est dans cette nouvelle langue littéraire que le protagoniste, le « fou » atteint de paranoïa, revendique sa liberté individuelle et dénonce le cannibalisme de la culture chinoise traditionnelle. Le net contraste entre les deux modes de discours qui entrent en concurrence à l'époque de Lu Xun, est doté d'une grande charge symbolique et d'une dimension iconoclaste, illustrant la rupture entre l'« ancien » et le « moderne ». Cet emploi particulier de la langue classique offre peu de clés pour réaliser une traduction française. Néanmoins, Sebastian Veg s'efforce de restituer le décalage linguistique et d'en rendre la tonalité archaïque en employant un français aux tournures classiques. En effet, par rapport à l'intégration harmonieuse des termes anciens à visée esthétique analysée plus haut, le prologue dissocié du reste du texte résiste moins à la traduction archaïsante, à condition que celle-ci ne devienne pas inintelligible. Sebastian Veg traduit le prologue dans un français non entièrement stabilisée du XVII^e siècle ; cependant, la nature de la langue classique chinois, son usage et son évolution ne sont pas comparable au cas du français de l'âge classique. Cela a pour résultat que le texte traduit, quoiqu'avec virtuosité, manque de naturel et induit des effets absents du texte original. La majorité de traducteurs, comme Martine Vallette-Hémery, rendent à l'écart linguistique du texte source par un procédé de friction entre différents registres. Ainsi, ils utilisent le passé simple, en déclin depuis le XII^e siècle, mais qui demeure encore vivant dans le français contemporain. En effet, les formes du passé simple, utilisées en général à l'écrit, qui paraissent « difficiles ou étranges parce qu'elles sont rares » (Grevisse, 2008 : 1093), sont susceptibles de créer un effet de style plus élaboré que le passé composé, appliqué pour traduire le reste du texte rédigé en langue chinoise parlée. La distinction entre deux temps de valeurs différentes souligne la tension du texte original, et fait comprendre au lecteur francophone averti l'intention idéologique de Lu Xun.

De la même manière, si l'écrivain chinois emploie le dialecte comme marqueur social, l'aspect régional devient secondaire pour le lecteur francophone. L'enjeu social est essentiel pour le traducteur car il n'y a aucun inconvénient à adopter un registre familier pour rendre des expressions dialectales, comme le fait Michelle Loi dans la traduction de l'exemple suivant :

Exemple 4 : 他们就是专和我作对, 一个个都像个“气杀钟馗”。那年的黄鼠狼咬死了那匹大公鸡, 那里是我没有关好吗? 那是那只杀头癞皮狗偷吃糠拌饭, 拱开了鸡棚门。那“小畜生”不分青红皂白, 就夹脸一嘴巴…… (Lu, 2005 (2) : 154).

La traduction de Loi : Mais eux trouvaient toujours quelque chose à redire. *Ils me faisaient des scènes terribles avec des têtes à vous tuer raide*. La fois que la belette a saigné le grand coq, voilà qu'ils ont dit que c'était ma faute ! que c'était moi qui avais laissé *la porte* ouverte ! En fait c'était *leur sale cabot galeux* qui l'avait poussé pour aller piquer *la pâtée des poules* ! Mais l'Autre, *l'animal*, sans chercher à savoir, d'emblée il me *flanque une gifle* ! (Luxun, 1985 : 150)

La traduction de Veg : Eux, ils cherchaient systématiquement à me contrarier, *comme autant de « Zhong Kui mort de colère* »*. Cette année-là, quand la belette jaune a tué le grand coq d'une morsure, comment aurais-je pu ne pas avoir bien fermé la porte ? C'était à cause de *ce maudit chien galeux* qui mangeait en cachette *le riz mélangé de balle* et avait poussé *la porte du poulailler*. « *Jeune porc* » ne sait vraiment pas distinguer le vrai du faux, il est venu me *donner une gifle...* (Lu, 2015 : 432)

* [Note du traducteur] Dans la « Bibliographie du pourfendeur de démons » de Liu Zhang (époque Qing), Zhong Kui, figure de l'exorciste dans la mythologie chinoise, consacré lauréat du plus haut concours impérial, est cependant refusé par l'empereur à cause de sa grande laideur, à la suite de quoi il a un violent accès de colère et se coupe la gorge avec l'épée d'un officier du palais. L'empereur regrette alors sa mort et le nomme pacificateur des esprits. Dans l'expression populaire, ce nom désigne quelqu'un d'une grande laideur ou d'une apparence terrifiante. Cf. J. Pimpaneau, *op. cit.*, p. 69-70.

Ce passage extrait du *Divorce* décrit la scène où l'héroïne Aigu se plaint de sa belle-famille. Ses propos hauts en couleur abondent en éléments dialectaux. On y relève (en italique dans le texte original et les traductions) gros mots, expressions locales et *realia*, l'ensemble donnant à voir une jeune paysanne de fort caractère qui sait se dresser contre l'injustice. Michelle Loi met l'accent sur la dimension sociale et n'hésite pas à amputer les éléments dialectaux renvoyant à la variation régionale. Pour faire ressentir au lecteur francophone l'écart linguistique dans le texte original, elle utilise dans le vocabulaire français des expressions populaires et colorées pour renforcer le registre familier qui caractérise l'identité du protagoniste féminin. En ce qui le concerne, Sebastian Veg semble avoir déployé plus d'efforts pour restituer les traits régionaux. Son choix de traduction est nettement marqué par un souci de littéralité. Il prend le parti d'une *fidélité aux multiples niveaux de la lettre du texte* qui amène, comme nous pouvons le constater dans le passage cité, à *traduire très souvent « caractère par caractère »*, accompagné d'un appareil critique important. La traduction s'avère problématique dans la mesure où les expressions dialectales triviales et imagées sont minutieusement explicitées et donc « neutralisées » avec le risque de perdre l'effet d'oralité et la saveur rurale

que l'auteur a voulu susciter par les propos de la jeune paysanne. Au bout du compte, lorsque l'emploi des différentes formes langagières est considéré comme une expression idéologique ou sociale, l'écart entre la norme et les « variations » relève plutôt d'une question de registre. Cela semble le cas chez Loi. Au contraire, si elle ne prend pas en compte la fonction symbolique et esthétique de l'écart des langues, la fidélité semble illusoire et risque de produire des lourdeurs ou des bizarreries surajoutées au texte original.

3. Enjeux rhétoriques

Au manifeste littéraire et au projet socio-idéologique de la variation linguistique se joint encore la fonction rhétorique. Le recours à la langue classique et au dialecte vise le plus souvent à l'ironie, caractère fondamental de l'œuvre fictionnelle de Lu Xun. En voici un exemple tiré de *Maître Gao*. Gao qui ne connaît l'histoire de Chine qu'à travers les romans populaires est renommé pour ses études sur l'« essence nationale » (*guocui* 国粹), ce qui lui vaut d'être engagé comme professeur à l'École Sagesse et Vertu. Le doyen chargé de l'enseignement, un lettré traditionnel, le couvre de flatteries :

Exemple 5 : 这位就是高老师[...] 斯人之出，诚吾中华文坛之幸也！(Lu, 2005 (2) : 82).

La traduction de Meunier : Je vous présente le professeur Gao. [...] *L'émergence d'un tel talent est sincèrement parlant un bonheur pour le monde littéraire de la Chine.* (Luxun, 2004 : 118)

La traduction de Veg : Ce monsieur est le professeur Gao. [...] *L'apparition de ce princeps poetarum fait le bonheur de la scène littéraire de notre nation chinoise !* (Lu, 2015 : 349)

Les formules grandiloquentes mais creuses sont prononcées en langue classique. Elles servent à ridiculiser le snobisme et l'hypocrisie du vieux pédant. Deux tendances traductologiques se manifestent pour répondre à la disparité linguistique, vecteur de l'ironie dans le texte source. Jacques Meunier la gomme dans le texte traduit mais essaie d'utiliser un registre relativement plus marqué dans l'espoir de récupérer en partie les effets produits par le style maniéré. La traduction de Sebastian Veg, quant à elle, reproduit, voire renforce, la disparité des langues par un procédé d'archaïsation qui va jusqu'à latiniser le terme *siren* 斯人 en « *princeps poetarum* » (le premier des orateurs ou des poètes). L'opposition criante entre deux idiomes engendre une ironie mordante qui sera aisément ressentie par le lecteur francophone, puisqu'il s'agit d'un emploi relativement classique des variétés de langue ayant pour but de créer des effets comiques. Le procédé d'archaïsation,

comme nous l'avons signalé plus haut, donnerait lieu à des résultats fâcheux pour transcrire les termes classiques employés dans le cadre littéraire, mais il revient au traducteur de nuancer l'intention de l'auteur. Ce procédé audacieux ne paraît pas impertinent pour reconstituer les effets ironiques générés par le discours ampoulé du texte original.

Pour ce qui est de l'emploi de la langue classique et du dialecte à des fins comiques, l'œuvre fictionnelle de Lu Xun fournit une liste impressionnante d'exemples analogues, relevés notamment dans *Contes anciens à notre manière*. L'auteur tend à déconstruire le « grandiose » traditionnel dans une tonalité facétieuse envers le passé, déterminée entre autres par l'usage satirique de la langue classique et aussi du dialecte. Comme il est courant que les tournures classiques soient rendues dans un français archaïsant pour alimenter la dimension comique de l'œuvre, la langue régionale du texte d'origine peut-elle être transposée dans un dialecte rural français ? Examinons l'exemple tiré de *Traverser la passe*. A la suite d'une conférence sur la Voie et la Vertu donnée par Lao Tse, les membres de l'audience, parmi laquelle on trouve un comptable et un secrétaire, lui demandent de rédiger le texte de sa conférence car il a parlé trop vite et, de plus, il ne s'est même pas exprimé dans la langue nationale. Le dialogue suivant a lieu :

Exemple 6 : “ 来笃话啥西，俺实直头听弗懂！ ” 账房说。“还是耐自家写子出来未哉。写子出来未，总算弗白嚼蛆一场哉嘛。阿是？” 书记先生道。(Lu, 2005 (2) : 460-461)

La traduction de Li : « *De quoi avez-vous donc parlé ? Je n'ai rien compris du tout !* » s'écrie le comptable. Le secrétaire ajoute : « *Pour bien faire, vous devriez l'écrire, ainsi, vous n'auriez pas parlé pour rien !* » (Lou, 1959 : 142)

La traduction des Éditions en langues étrangères : « *De quoi avez-vous parlé ? Je n'ai rien compris !* » dit le comptable avec un idiome où se mélangeaient le Nord et le Sud. « *Vous feriez mieux d'écrire tout cela vous-même. Ainsi, vous n'auriez pas parlé en pure perte* », fit le secrétaire dans son dialecte de Soutcheou. (Lu, 1978 : 127)

La traduction de Brossollet : « *Dou débout' à la fino, j'avions ren capice à c'qu'eud vouss glaviotte, une fois !* » déclara doctement le comptable, ses longues affectations sur les marches tant méridionales que septentrionales du royaume se trahissant dans son discours. « *Benleu vau mai que vos escriuretz aquest libre vos medish, aïtal ne perderetz pas vostre temps ! Non pas ? Vai !* » dit le secrétaire dans son dialecte du sud-est*. (Lu, 2014 : 171-172)

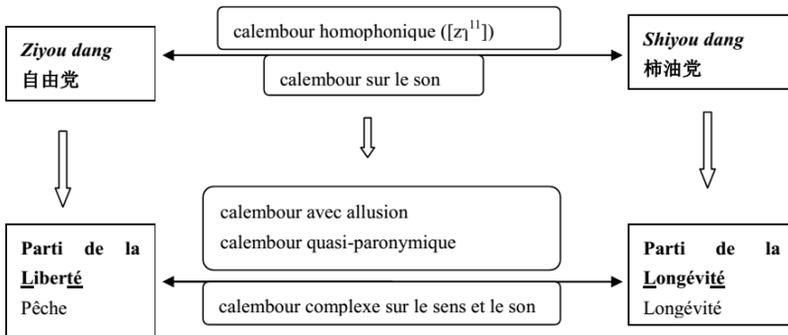
*[Note du traducteur] Le secrétaire s'exprime originellement dans le dialecte de Suzhou, ville plus récente mais située au sud-est de ce qu'était la Chine à l'époque de Laozi, d'où le choix de cette transcription utilisant l'occitan provençal : « Peut-être

vaut-il mieux que vous écriviez le livre vous-même, ainsi vous ne perdrez pas votre temps. N'est-ce pas ? »

Trois parlars vernaculaires apparaissent dans le dialogue : celui de Shandong, de Shaoxing et de Suzhou. De toute évidence, les « accents du Sud mêlés à ceux du Nord » produisent un effet burlesque (*youhua* 油滑), trait voulu par l'auteur lui-même. Les traducteurs optent pour des stratégies divergentes afin de rendre compte de la pluralité d'éléments vernaculaires. Dans la traduction de Li Zihua, les éléments dialectaux disparaissent complètement, ce qui mène à un appauvrissement du texte puisque l'homogénéisation des formes langagières porte une grave atteinte à la tonalité comique et à la textualité de l'œuvre fictionnelle. Ce procédé aboutit à ce que Berman appelle « la destruction des réseaux langagiers vernaculaires » (Berman, 1999 : 63). L'autre tendance dans la traduction du dialecte relève de l'« exotisation ». Ainsi, pour Alexis Brossollet, plutôt que de neutraliser le texte dans une version affadie, il vaut mieux transcrire le dialogue via le provençal, un dialecte-cible que ce traducteur juge équivalent au dialecte de Suzhou. Pour justifier cette équivalence, Brossollet s'explique longuement dans une note infra-paginale en affirmant que les deux régions se ressemblent du point de vue géographique. Cependant, cette pratique dans le cadre d'une théorie de l'équivalence semble véritablement contestable. Traduire un dialecte étranger par un dialecte local fausse l'intention initiale de l'auteur : ces éléments linguistiques et culturels propres à la France paraissent déplacés alors que les dialectes employés dans le texte sont bien rattachés à la langue source ainsi qu'au contexte authentiquement chinois. Nous rejoignons ici la position prise par Berman pour qui « malheureusement le vernaculaire ne peut être traduit par un autre vernaculaire. Seules les *koinai*, les «langues cultivées» peuvent s'entretendre » (Berman, 1999 : 64). A cet égard, la traduction proposée par les Éditions en langues étrangères semble plus adéquate. L'utilisation des dialectes est marquée par l'ajout d'explicitations intratextuelles. Ainsi, les verbes *shuo* 说 et *dao* 道 [dire] sont précisés par des compléments circonstanciels : « avec un idiome où se mélangeaient le Nord et le Sud » et « dans son dialecte de Soutcheou ». Le texte traduit peut paraître moins coloré que le récit original, mais la présence simultanée des dialectes est bien soulignée de sorte que le lecteur, parfaitement conscient de l'écart linguistique, peut donner libre cours à son imagination pour reconstituer l'effet comique que Lu Xun a souhaité produire sur son lectorat.

Le défi est encore plus difficile à relever quand l'effet ironique de l'emploi du dialecte repose sur des caractéristiques syntaxiques et même phonétiques. Dans l'œuvre la plus connue de Lu Xun, *La Véritable histoire d'Ah Q*, le faux diable étranger enrôle le Bachelier Zhao dans les rangs du « Parti de la Liberté » et lui

offre l’insigne du parti qui a la forme d’une pêche en argent. Considérant ce geste comme un grand honneur, les gens de Weizhuang déclarent : 这是柿油党的顶子, 抵得一个翰林 [c’est l’insigne du « *Parti de l’huile de kaki* » qui vaut bien celui d’un lettré de l’académie Hanlin]. Les villageois peu cultivés ne peuvent comprendre qu’il confondent la « liberté » (*ziyou* 自由) et l’ « huile de kaki » (*shiyou* 柿油), un terme d’ailleurs dépourvu de sens. Il s’agit donc d’un calembour sur le son : les caractères *zi* et *shi* 柿 se prononcent de manière identique dans le dialecte de Shaoxing. On y perçoit nettement l’intention ironique de Lu Xun dans sa volonté d’évoquer une révolution soi-disant « démocratique » alors que les masses populaires en sont exclues intellectuellement. Le traducteur se trouve ainsi devant une utilisation originale du dialecte qui recouvre des fonctions à la fois régionale, sociale et politique, mais il est confronté avant tout à un calembour homophonique réputé « intraduisible ». Le traducteur devra décider quelle stratégie traductionnelle suivre : se focaliser sur le lexique du texte source ou adopter une approche fonctionnaliste privilégiant le message à faire passer dans l’autre langue ? Dans ce cas particulier, les traducteurs adoptent plutôt la traduction littérale, ce qui peut paraître plus prudent et respectueux de l’original. Le terme *shiyou dang* devient « Parti de l’huile à kaki », assorti d’une note explicative sur le mécanisme linguistique et culturel du jeu de mots. Néanmoins, décodé ou analysé, le calembour sur lequel repose l’effet satirique perd sa vivacité dans le texte traduit. Pour sa part, Martine Vallette-Hémery, au contraire, se permet une certaine récréation poétique et parvient à conserver les effets ironiques du jeu de mots. Elle joue avec le mot « pêche » de l’insigne du « Parti de la Liberté » pour traduire le *shiyou dang* en « Parti de la longévité », et justifie sa création par une brève note comme suit : « La pêche était le symbole de l’immortalité ; les paysans, incapables de comprendre le mot liberté, le confondent avec ce qu’ils associent à la pêche » (Lu, 1970 : 92). Dans sa traduction, le jeu de mots devient un *calembour complexe* en français, combinant les calembours sémique et phonique complémentaires :



Cette traduction, éloignée de l'original au premier regard, est parfaitement admissible puisque l'auteur n'accorde aucune valeur sémantique au terme faussé *shiyou dang* 柿油党 et la fonction essentielle de ce jeu de mots est d'être ironique. L'absence de tout lien sémantique avec d'autres éléments du texte ouvre, selon Jacqueline Henry, « toutes grandes les portes de la créativité et des jeux permis par la langue de traduction, en l'occurrence le français, dans lequel la pratique des calembours est fortement ancrée » (Henry, 2003 : 131). Le choix adopté par la traductrice dans le cadre fonctionnaliste montre bien qu'il est possible de glisser de l'une à l'autre des catégories de jeux de mots pour trouver la solution à un calembour fondé sur les éléments dialectaux. Le « Parti de la Longévité » n'est pas moins ironique que sa contrepartie dans le texte source.

Les exemples donnés nous montrent que le langage hybride à visée ironique peut difficilement être traité de façon systématique. Ce travail requiert un grand effort créatif de la part du traducteur qui devra récupérer, au cas par cas, les effets satiriques ou humoristiques dans la langue française en évitant une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle qui irriterait le lecteur cible.

Conclusion

La variation linguistique constitue l'une des propriétés fondamentales des écrits fictionnels. Comme l'affirme Antoine Berman, toute œuvre en prose, au premier chef romanesque, « se caractérise par des superpositions de langues plus ou moins déclarées » (Berman, 1999 : 66). Parangon de la langue chinoise moderne, Lu Xun est, par son extrême sensibilité à la variation langagière, un écrivain singulier. C'est pourquoi la grande subtilité de son œuvre fictionnelle, marquée par la coexistence de formes de langue hétérogènes, à savoir la langue chinoise classique et le dialecte, a fait dire à l'un des premiers traducteurs de cet auteur, et dont l'opinion fut d'ailleurs corroborée par les traducteurs postérieurs, qu'il est impossible de « rendre dans une traduction, si bien faite qu'elle soit, la finesse et la beauté du style du texte original » (Hsu, 1934 : 7). Tandis que la pluralité langagière semble donner raison aux tenants de l'« intraduisibilité » selon les théories classiques de la fidélité, elle peut aussi être envisagée selon une perspective fonctionnaliste plaçant ainsi le traducteur au centre de l'activité de traduction. L'emploi de la langue classique et des éléments dialectaux par Lu Xun, donnant au texte un style énergique, coloré et étincelant d'humour, ne peut se réduire à de simples données linguistiques. Il s'agit de ne pas perdre de vue les fonctions esthétiques, socio-idéologiques et rhétoriques visées par cet emploi combiné. Le traducteur est censé interpréter le choix textuel effectué par l'auteur en anticipant les effets sur le lecteur du texte source, puis dans un second temps, en récupérant les fonctions

du dialecte et de la langue classique chinoise pour un public nouveau et dans un nouvel horizon culturel.

Bibliographie

- Alleton, V. 1997. « Regards actuels sur l'écriture chinoise », *Paroles à dire, paroles à écrire : Inde, Chine, Japon*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en sciences sociales.
- Berman, A. 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil.
- Grevisse, M., Goosse, A. 2008. *Le bon usage : grammaire française*. Bruxelles : Éditions De Boeck Université.
- Henry, J. 2003. *La traduction des jeux de mots*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Hsu, Sung-nien, 1934. « Le Savon, Conte de M. Lou Sin ». *Le Journal de Shanghai*, 21/01/1934, pp. 7-9.
- Lou, S., 1959. *Contes anciens à notre manière*. Trad. par Li Tche-houa. Paris : Gallimard.
- Lu, X. et al. 1970. *De la Révolution littéraire à la littérature révolutionnaire : Récits chinois 1918-1942*. Trad. par Martine Vallette-Hémery. Paris : Éditions de l'Herne.
- Lu, X. 1978. *Contes anciens sur un mode nouveau*. Traducteurs anonymes. Beijing : Éditions en Langues étrangères.
- Luxun, 1985. *La vie et la mort injustes des femmes*. Trad. par Michelle Loi et al. Paris : Mercure de France.
- Luxun, 1995. *Cris*. Trad. par Michelle Loi, Jacques Meunier et al. Paris : Albin Michel.
- Luxun, 2004. *Errances*. Trad. par Jacques Meunier. Paris : Éditions You-Feng.
- Lu, X., 2005. 鲁迅全集 (Œuvres complètes de Lu Xun). vol. 1, vol 2, vol. 4, vol. 6. Beijing : Renmin wenxue chubanshe.
- Lu, X., 2014. *Histoires anciennes, revisitées : 8 nouvelles fantastiques et satiriques*. Traduction par Alexis Brossollet. Paris : Éditions du non-agir.
- Lu, X., 2015. *Nouvelles et poèmes en prose. Cris, Errances, Mauvaises herbes*. Trad. par Sebastian Veg. Paris : Éditions Rue d'Ulm.
- Vermeer, H.-J. 2007. « La théorie du skopos et ses possibles développements », *Traduction spécialisée : pratiques, théories, formations*. Bern, Berlin, Bruxelles : Peter Lang.

Notes

1. Cet article est réalisé dans le cadre du projet de recherche subventionné par le fonds spécial consacré aux recherches des universités du gouvernement central : 对外经济贸易大学中央高校基本科研业务费专项资金：16QD07.
2. Nous indiquons entre parenthèses le numéro du volume. Version originale : 没有相宜的白话，宁可引古语，希望总有人会懂。
3. 这于文学，是很有益处的，它可以做得比仅用泛泛的话头的文章更加有意思。
4. Par convention, le nom de plume de l'auteur 鲁迅 est transcrit par « Lu Xun », mais nous conservons telles quelles les formes variées : « Lou Sin » dans la traduction de Hsu Sung-nien, « Lou Siun » dans celle de Li Tche-Houa et « Luxun » dans les traductions de Michelle Loi et de Jacques Meunier.
5. 我是反对用太限于一处的方言的……只在一处活着的口语，倘不是万不得已，也应该回避的。