

Entretien avec Noël Dutrait, un traducteur « principalement fidèle »

Elodie Karaki et Chloé Carbuccia



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/758>

DOI : [10.4000/lcc.758](https://doi.org/10.4000/lcc.758)

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Elodie Karaki et Chloé Carbuccia, « Entretien avec Noël Dutrait, un traducteur « principalement fidèle » », *Les chantiers de la création* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 12 novembre 2013, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/758> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.758>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

Entretien avec Noël Dutrait, un traducteur « principalement fidèle »

Elodie Karaki et Chloé Carbuccia

NOTE DE L'ÉDITEUR

Cet entretien a été réalisé le 16 mai 2013 à l'Université d'Aix-Marseille, à Aix-en-Provence. La revue *Les Chantiers de la Création*, anciennement nommée *e-lla*, a convié Noël Dutrait pour une discussion autour de la traduction, menée par Elodie Karaki et Chloé Carbuccia, doctorantes et membres de la revue.

Noël Dutrait est professeur de langue et de littérature chinoises à l'université d'Aix-Marseille où il dirige l'Institut de recherche asiatique, l'IrAsia. Parallèlement à son travail de recherche, il se consacre à la traduction. Parmi les auteurs que Noël Dutrait a traduits, on retrouve deux figures incontournables de la littérature chinoise contemporaine : Gao Xingjian et Mo Yan, tous deux récompensés par le prix Nobel de littérature.

Gao Xingjian est né en 1940 en Chine, il a étudié la littérature et la langue française. Diplômé avant la Révolution culturelle, pionnier du modernisme dans les années 1980 au moment de la renaissance de la littérature chinoise, il a connu les persécutions du régime et la censure. Vivant en France depuis 1987, il a fait le choix, suite aux événements de Tian'anmen en 1989, de ne pas rentrer en Chine. Il a obtenu plus tard la nationalité française. L'œuvre qui le fait connaître du grand public est *La Montagne de l'âme*, traduite par Noël et Liliane Dutrait en 1995. En 2000, il obtient le Prix Nobel. Gao Xingjian n'est pas seulement romancier mais également dramaturge, peintre, et cinéaste.

Mo Yan, quant à lui, a obtenu le prix Nobel à l'automne 2012.. Né en 1955, à Gaomi (son village natal tient une place importante dans ses œuvres), il est issu d'une famille de paysans illettrés qui va subir de plein fouet le Grand bond en avant. Il publie ses premiers livres au début des années 1980, parmi ces œuvres : *Le pays de l'alcool*, traduit par Noël Dutrait ou encore *Beaux seins, belles fesses*.

Entretien

CHLOÉ CARBUCCIA : Vous avez fait vos premières traductions dans votre thèse qui portait sur la littérature de reportage et vous nous avez confié, lors de la préparation de l'entretien, que c'était la volonté de bien comprendre les textes et de les retenir qui vous avait amené à traduire. Est-ce donc à dire qu'un traducteur est avant tout un lecteur actif ? Est-ce que votre goût pour la traduction s'est développé à ce moment-là ou plus tard ?

Noël Dutrait : Je crois que j'ai toujours aimé traduire. Au lycée déjà, dans les cours de langues, j'aimais bien traduire. Je ne sais pas pourquoi... Au moment où j'ai commencé à préparer ma maîtrise, je me suis aperçu que pour lire un livre de littérature chinoise, il fallait vraiment s'accrocher, vu le niveau de chinois que j'avais à l'époque. Alors en les traduisant, je vérifiais que j'avais bien tout compris. C'est plutôt mon mauvais niveau de chinois qui m'a amené à traduire. J'ai fait quelques progrès après, mais je continue à avoir l'impression que si je lis attentivement à mon bureau, je suis sûr de tout comprendre. Si je le lis dans le train ou n'importe où, je ne suis pas sûr, même pour un roman français, de tout comprendre... donc a fortiori pour un roman chinois. Pour traduire *Beaux seins, belles fesses* [de Mo Yan] qui fait 850 pages, j'ai dû lire le livre quatre ou cinq fois en chinois et quatre ou cinq fois en français alors je le connais bien maintenant ! Pour *La Montagne de l'âme*, c'est la même chose.

ELODIE KARAKI : Ce qui est intéressant dans votre parcours de traducteur, c'est qu'il s'articule avec l'évolution de la littérature chinoise : vous commencez à travailler sur la littérature de reportage qui est encore très soumise à l'idéologie du régime. Puis, au début des années 1980, vous commencez à publier des traductions dans des anthologies ou dans des revues, vous traduisez notamment A Cheng, ou Han Shaogong qui appartiennent cette fois-ci à ce mouvement de renaissance de la littérature chinoise des années 1980. Mao est mort en 1976, la Révolution culturelle est terminée même si cela ne veut pas dire pour autant qu'il y a un début de démocratisation. Il y a une articulation entre vos traductions et cette évolution, est-ce que vous pourriez revenir là-dessus, car vous avancez presque au même rythme finalement ?

ND : Ça a été une grande chance de ma carrière, si j'ose dire, parce que je suis allé en Chine pour les premières fois à la fin des années 1970 et au début des années 1980 au moment où la littérature chinoise connaissait une véritable renaissance. La littérature était vraiment sinistrée en Chine, imaginez la Révolution culturelle de 1966 à 1976 : dans les librairies de Pékin, on ne trouvait que les œuvres de Marx, Lénine, Engels et Mao, et quelques ouvrages, écrits prétendument par des ouvriers, des paysans, des soldats, mais qui en fait étaient écrits par des propagandistes du régime. Il n'y avait rien d'intéressant à se mettre sous la dent. Tous les classiques étaient interdits - j'exagère un peu parce qu'à la fin de la Révolution culturelle, il y a quelques grands classiques chinois qui sont reparus. Quand j'ai commencé à m'intéresser à la littérature contemporaine autre que la littérature de reportage, c'était le début de cette extraordinaire renaissance.

Comment choisir les œuvres à traduire ? Finalement le nom de A Cheng revenait sans arrêt à mes oreilles, que ce soit par des amis chinois installés en France ou d'autres que j'ai rencontrés sur place. Je me suis alors dit qu'il fallait que je mette mon nez dans ses nouvelles. J'ai été enthousiasmé, je les ai traduites tout de suite, et j'ai trouvé cela passionnant. J'avais écrit à l'auteur qui était aux États-Unis à l'époque en lui demandant si je pouvais traduire ses nouvelles. J'ai encore la lettre où il me répond

favorablement. C'était un engagement comme ça, sans éditeur. C'est après que j'en ai trouvé un qui a accepté de le publier.

EK : Pourriez-vous évoquer le livre de Han Shaogong *Pa pa pa* ? Je crois que c'est la métaphore d'une Chine qui s'interroge sur ses origines et sur son propre langage. Ça a été un jalon dans la littérature chinoise puisqu'il s'inscrit dans une démarche de « recherche des racines ».

ND : Ce texte s'appelle *Pa pa pa* parce qu'il raconte l'histoire d'un enfant bâtard, dans un village reculé, à une époque non définie, et qui ne connaît que deux mots : *pa pa pa*, référence à un père mythique qu'il n'a jamais connu, et un deuxième mot qui signifie en quelque sorte « putain de ta mère », un gros mot en tout cas, qui m'avait d'ailleurs posé des problèmes de traduction. C'est la seule chose qu'il sache dire. Beaucoup se sont demandé dans le monde des lettres chinoises, au début des années 1980, ce qu'a voulu dire Han Shaogong avec cet enfant sans père ni mère, à moitié débile. Je pense qu'il voulait montrer une Chine balbutiante qui ne savait même plus quelles étaient ses origines ; c'est peut-être une interprétation *a posteriori* mais il y avait quelque chose de cet ordre-là.

Je dois tirer un grand coup de chapeau à mon ami, Hu Sishe qui était étudiant à l'Université de Provence, au département de lettres où il a fait sa thèse, encadrée par Raymond Jean, sur Marguerite Duras. Je le revois m'accostant et me disant « J'aimerais traduire quelque chose avec toi. » Et j'ai accepté. On a choisi ce texte, c'est sans doute lui qui a fait ce choix. Il traduisait mot à mot, ensuite il me passait le texte, on le remettait en français et on en discutait. C'est le seul ouvrage que j'ai traduit avec un collabrateur chinois.

EK : Ce renouveau, vous l'observez, mais vous l'accompagnez aussi, en traduisant *La Montagne de l'âme* qui, selon son auteur Gao Xingjian se voulait « le premier grand roman asiatique moderne ». Cette œuvre a aussi été une des réponses à une question importante dans les années 1970 : existe-t-il une littérature chinoise contemporaine ? Vous sembliez tout à fait conscient de ce renouveau, puisque vous disiez à qui voulait bien l'entendre : « Je suis en train de traduire le futur prix Nobel chinois. » Comment vous êtes-vous forgé cette certitude ? Est-ce en raison de l'originalité du manuscrit que vous étiez en train de lire que vous avez proposé à Gao Xingjian de le traduire ?

ND : Gao Xingjian avait quitté la Chine en 1987, il avait voulu sortir de Chine pour faire de la peinture en Allemagne et ensuite il est venu en France parce que sa langue, en dehors du chinois, c'était le français. Il se sentait mieux en France. Il s'est installé à Paris, pas du tout persuadé qu'il allait quitter définitivement la Chine. Comme je l'avais rencontré en Chine deux ou trois fois, nous étions restés en contact et chaque fois qu'il publiait quelque chose il me le donnait et me demandait ce que j'en pensais. Nous discussions aussi beaucoup de littérature. Il avait un traducteur attitré, Paul Poncet, qui s'est tué dans un accident stupide. Un jour où je mangeais avec Gao Xingjian, il m'a dit : « Je n'ai plus de traducteur... On a essayé de traduire des passages de mon roman *La Montagne de l'âme*, on les a montrés à des éditeurs, ça ne marche pas du tout. » Dans un moment de folie, je lui ai dit que je voulais bien traduire son roman. À partir de là, je me suis lancé dans la traduction de *La Montagne de l'âme*. Trois ans après, le manuscrit est paru en français, après une course aux éditeurs qui a été extrêmement laborieuse.

J'aimais beaucoup Gao Xingjian. Quand je suis allé le voir en Chine en 1987, juste avant qu'il ne quitte le pays - mais je ne le savais pas à l'époque -, il m'a reçu dans son appartement. Je faisais une enquête sur les écrivains chinois et je lui ai demandé ce

qu'il pensait de la littérature de reportage, puisque c'était là-dessus que je faisais ma thèse. Il m'a répondu : « Dans la littérature de reportage tout est faux. »

J'étais un peu déçu ! Mais j'ai tout de suite senti qu'il avait une manière de voir les choses très différente. Il était membre du parti communiste chinois, il était intégré dans toute l'organisation chinoise communiste, mais ça ne l'empêchait pas d'avoir son franc-parler. D'ailleurs, il était terriblement critiqué, notamment quand il a écrit et mis en scène *Arrêt d'autobus...* Ses pièces de théâtre ont été très critiquées. Mais il n'a pas quitté la Chine en se disant qu'il s'en allait définitivement. C'est plus tard, quand il y a eu les événements de la place Tian'anmen, qu'il a décidé de ne plus rentrer. L'attitude est un peu différente.

Quand il m'a mis entre les mains *La Montagne de l'âme*, je ne l'ai pas lu en entier, mais j'en ai lu quelques pages et j'ai tout de suite senti un ton nouveau, et puis surtout une structure très nouvelle, c'est cela qui est passionnant dans ce roman. Les personnages sont appelés par des pronoms personnels : je, tu, il, elle pour toutes les femmes qu'il rencontre, et il en rencontre beaucoup. C'est cette manière d'écrire qui m'a tout à fait passionné. C'était la première fois dans la littérature chinoise que je voyais cela. Bien sûr, on sentait une certaine influence de George Perec ou de Michel Butor. Ce n'est d'ailleurs pas vraiment une influence, c'est qu'il avait lu tous ces auteurs et qu'il voulait faire LE grand roman asiatique moderne en se servant à la fois de morceaux de l'histoire de la Chine, de procédés littéraires traditionnels chinois (le conte ancien, l'introduction de passages historiques) au sein même du roman. Tout cela se trouve dans *La Montagne de l'âme*. Je n'avais jamais lu une chose pareille. J'ai tout de suite eu envie de traduire ce roman.

Pour l'anecdote, j'ai gardé les lettres, tout à fait intéressantes, que nous ont envoyées les éditeurs lorsque nous leur avons proposé le roman. Chez Gallimard, Claude Roy avait lu les deux cents pages que j'avais traduites, et il m'a écrit d'une belle écriture, une très belle lettre que j'ai gardée. « C'est fantastique, j'achète. » Juste un mot. On a sorti le champagne ! Deux jours après, il appelait à la maison, en disant : « Les commerciaux sont contre, ça ne se vendra jamais. » Les commerciaux de Gallimard ont fait une grave erreur ce jour-là parce que la traduction s'est bien vendue, finalement, aux Éditions de l'Aube, à la Tour-d'Aigues. Les éditeurs l'ont défendu avec une force incroyable. L'une des raisons du prix Nobel c'est quand même la traduction de *La Montagne de l'âme* en français - ça m'a été dit directement par l'Académie. Bien sûr, c'est un élément comme un autre, mais qui a joué un rôle certain.

CC : Ce prix Nobel était un aboutissement de cette intense période de création, d'innovation et d'ouverture. Le prix Nobel attribué en 2012 à Mo Yan est-il une confirmation de plus de cette nouvelle place de la littérature chinoise dans la littérature mondiale ou Mo Yan n'étant pas de la même génération que Gao Xingjian, ce prix Nobel récompense-t-il autre chose ?

ND : Je crois que c'est plutôt la première chose que vous avez dites qui est juste. C'est vraiment une consécration pour la littérature chinoise parce que Mo Yan était présent sur la scène chinoise quasiment au même moment que Gao Xingjian. Gao Xingjian n'a pas publié grand-chose avant les années 1980. Il avait écrit beaucoup, et quand il a été envoyé à la campagne pour se faire « rééduqué par les paysans », il a tout jeté, tout brûlé, parce qu'il avait peur s'attirer des ennuis. Finalement ils sont contemporains, même s'ils ont dix ans d'écart. En 2004, lors d'une interview au Salon du Livre au sujet de Mo Yan, j'ai dit : « Il fait partie des cinq grands écrivains de la Chine. Parmi les cinq plus grands écrivains de Chine, on trouve Mo Yan c'est parmi

eux que sera choisi le prochain prix Nobel chinois.» Je n'avais pas dit cela pour plaisanter parce que j'étais déjà convaincu que l'Académie suédoise donnerait un jour ou l'autre ce prix à un écrivain chinois vivant en Chine.. Il ne faut pas oublier que Gao Xingjian était déjà de nationalité française quand il a eu le prix Nobel. Mo Yan a déjà une œuvre d'une telle ampleur, que c'était difficile de passer à côté.

EK : Une dernière question sur le prix Nobel, puisque les deux prix Nobel ont fait polémique. En 2000, l'Académie suédoise a récompensé un réfugié politique qui avait été une des cibles principales du mouvement contre la pollution spirituelle dans les années 1980 et la réaction des autorités chinoises ne s'est pas fait attendre. Ce prix était perçu comme un prix politique et pas du tout littéraire, comme une provocation à l'encontre du régime puisque, en effet, le communiqué de l'Académie précisait que le prix récompensait un « écrivain de langue chinoise ». Gao Xingjian, dans *Le Témoignage de la littérature*, que vous avez aussi traduit, utilise deux expressions qui me semblent très significatives de sa position d'écrivain par sa position politique : « pas de -isme ? » et l'idée d'une « littérature froide ». Il dit aussi qu'il se refuse à se mettre soit du côté de la littérature de la fureur, soit du côté de la fureur de la littérature. Est-ce que vous pouvez revenir sur cette position de Gao Xingjian et sur ces concepts qui sont très révélateurs ?

ND : Gao Xingjian est unique dans le paysage de la littérature mondiale parce qu'il sait ce qu'est le régime communiste chinois auquel il a cru pendant longtemps. Il a d'ailleurs écrit deux petits romans après la Révolution culturelle, qui sont très intéressants parce qu'on voit déjà son talent se développer, mais il reste encore confiant envers le Parti. Il pense que le Parti va quand même s'amender et sauver la Chine. Quand il se retrouve en exil, il change un peu d'attitude. Quand il parle de « littérature froide », c'est une littérature dégagée des idéologies et dégagée du combat qu'elle devait mener pour le communisme. Après il s'est aperçu très vite qu'en Occident, il était instrumentalisé non plus par le Parti communiste, mais par les dissidents. Il a coupé complètement ses relations avec eux. Certains l'ont critiqué fortement et d'autres sont restés indifférents. Pour ses 70 ans à l'université de Londres, la communauté chinoise installée en Occident a organisé un séminaire pour rendre hommage à cet écrivain qui avait un rôle phare tout en restant à l'écart.. D'ailleurs vous n'avez sans doute jamais vu son nom figurer sur des pétitions. Il a été contacté à propos des Jeux olympiques par exemple. Il a toujours refusé. Son numéro, son adresse mail sont secrets, il est difficile à joindre, il n'y a que quelques journalistes qui ont ses coordonnées. Il veut rester à la marge, il dit toujours : « Les bons artistes sont toujours à la marge. » Quand on réfléchit bien, j'anticipe un peu, mais Mo Yan a une attitude assez comparable, bien qu'ils soient tous les deux très différents.

cc : Continuons avec Mo Yan. Le débat autour de son prix Nobel a été encore plus houleux. Sa position a été présentée par certains médias ou dissidents comme très différente de celle de Gao Xingjian, puisqu'il vit encore en Chine. Il est vice-président de l'Association des écrivains, et jusqu'à l'attribution du prix Nobel, il ne s'était pas prononcé sur l'emprisonnement du prix Nobel de la paix. Il a été extrêmement critiqué par les dissidents, traité de « traître » par certains, même de « prostituée ». Il est qualifié de non-dissident par les journalistes français, pourtant on retrouve des critiques dans ses œuvres : *Beaux seins, belles fesses* a été censuré au moins un temps. Est-ce que son pseudonyme, qui d'ailleurs a été instrumentalisé, ne résume pas sa position ? Qu'est-ce que vous pouvez nous en dire ?

ND : Mo Yan est effectivement un pseudonyme. Il l'a expliqué lui-même en disant que ses parents, ou sa grand-mère, lui disaient surtout de ne pas trop parler, qu'il valait mieux qu'il se taise parce qu'il allait s'attirer des ennuis. Il le dit dans toutes ses conférences : « On m'avait recommandé de ne pas parler et, pourtant, je n'arrête pas

d'aller dans le monde entier pour parler, et je suis un bavard impénitent. » Il n'a pas respecté ce qu'on lui a dit, alors que les journalistes français en ont fait « l'homme qui ne parle pas », ce qui est un contresens. Son pseudonyme veut dire « Tais-toi, ne parle pas trop ».

EK : Dans son discours de réception, il exprime l'idée qu'un écrivain doit plus écrire que parler. Il dit aussi qu'un écrivain doit écrire ce qu'un journaliste ne peut pas écrire. La dimension politique n'est pas absente de son œuvre pour autant mais elle est seulement présente dans ses livres. Il n'a pas une position d'intellectuel engagé c'est ce qui le rapproche d'ailleurs de la position de Gao Xingjian.

ND : Tout à fait. Il a indiqué que lorsqu'il parle, il a peur de tenir des propos qui vont lui attirer des ennuis, à lui ou à sa famille, et qui ne représentent pas forcément ce qu'il pense. Pour lui, les écrits restent pendant des siècles et il s'engage donc complètement dans ce qu'il écrit. A l'inverse, les paroles s'envolent, ce n'est donc pas la peine d'essayer de lui faire dire des choses. On peut commenter son attitude, dire tout ce qu'on veut, mais c'est facile quand on est en France de dire qu'il aurait dû faire ceci ou cela. Il a fait un choix, il a expliqué qu'il lui était déjà difficile de quitter son pays natal. S'il lui fallait quitter Pékin, ce serait difficile, mais quitter la Chine, lui serait impossible. Il ne peut pas vivre ailleurs, il ne connaît aucune langue étrangère. Gao Xingjian était déjà occidentalisé, passionné par le français et la littérature française. Mo Yan est passionné par les littératures étrangères qu'il lit en chinois, parce qu'il ne lit et ne parle aucune autre langue. Il vit en Chine, donc on peut comprendre qu'il fasse des concessions s'il veut continuer à y vivre tranquillement.

CC : Justement pour revenir à son rapport à la politique, j'ai lu dans un article datant de 2009¹ que la politique était présente dans ses romans, bien qu'il considère que « la littérature ne doit pas avoir de responsabilité politique comme au temps de Mao Zedong ». Est-ce que cela vous semble juste ?

ND : Il faut toujours se souvenir que les écrivains sortaient d'une trentaine d'années où la littérature n'était finalement, qu'au service de la politique. Un bon roman c'était un roman qui racontait par exemple comment les paysans avaient ouvert un canal qui irriguait très bien la région, comment l'un d'eux était mort héroïquement et comment les autres avaient surmonté leur chagrin... C'était toujours de la propagande politique. Heureusement certains écrivains qui avaient du talent ont écrit quand même sur des sujets non politiques. Mo Yan a voulu écrire sur tout ce qu'il avait sur le cœur, sans rapport avec la politique. Bien sûr, il est obligé d'écrire au sujet de la politique puisqu'il parle de la société chinoise, des relations entre les gens, de la manière dont agissent les membres du parti et les cadres. Tout cela touche, forcément la politique. La dérision, le rire, le grotesque apparaissent pour rendre toutes ces scènes éminemment politiques, mais son attitude n'est pas politique.

EK : Passons plus en détails à votre pratique de traducteur. J'aimerais revenir sur un point précis de l'histoire de la littérature chinoise qui reflète l'idée d'une responsabilité du traducteur. Dans *Le Témoignage de la littérature*, Gao Xingjian s'y attarde plusieurs fois : il parle en effet des dégâts causés dans la langue chinoise par les traductions chinoises d'œuvres occidentales. Ces traductions d'œuvres occidentales avaient été faites à partir de la syntaxe occidentale et avaient négligé les caractéristiques propres au chinois. D'après ce que j'ai lu dans le petit précis que vous avez publié², la langue chinoise n'a pas une grammaire aussi stricte que celle des langues occidentales, mais c'est quand même une

langue qui a 4000 ans, et des structures très solides. Quelle serait votre position par rapport à l'idée qu'un traducteur doit avoir une éthique dans sa pratique ?

ND : C'est une question tout à fait fondamentale. Pour comprendre ce que dit Gao concernant les structures grammaticales du chinois, il faut savoir que le chinois utilisé pour la grande littérature classique a été soit le chinois classique, (pour faire des comparaisons rapides ce serait le latin), soit le chinois vernaculaire (qui serait le français du Moyen Âge). Le chinois parlé serait le français moderne. Il y a à peu près la même différence entre les deux, même si, avec le chinois, c'est un peu différent en raison de la nature de l'écriture chinoise. À partir du XX^e siècle, on a décidé d'utiliser uniquement le chinois moderne, le chinois parlé en littérature. Les écrivains de cette époque ont lu Zola, Flaubert, Maupassant et bien d'autres, et ils ont appliqué à la manière d'écrire en chinois la syntaxe du français, de l'anglais ou des langues occidentales. Ceci a donné naissance à une espèce de chinois un peu bâtard qui n'était pas toujours très heureux et qui, traduit en français était encore pire. C'est un véritable problème de traduction quand on traduit la littérature du début du XX^e siècle. Ceci n'empêchait pas certains écrivains de continuer à écrire en un très beau chinois, sans se laisser influencer. D'autre part, si les traducteurs chinois ont énormément traduit depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, il faut bien reconnaître que certains ont traduit en se faisant raconter l'œuvre sans connaître la langue. *La Dame aux camélias* est l'exemple le plus célèbre puisqu'il est bien meilleur en chinois qu'en français ! Il a été traduit par quelqu'un qui traduisait toutes les langues puisqu'il n'en connaissait aucune, et qui se faisait raconter le livre. Des traducteurs occidentaux ont fait la même chose aussi, donc il ne faut jeter la pierre à personne. Actuellement, la plupart des grands classiques occidentaux ont donné lieu à de nouvelles traductions plus rigoureuses. Il s'est passé la même chose pour le chinois en Occident : on a traduit de nombreuses œuvres chinoises au XVIII^e et XIX^e siècles, parfois non pas directement du chinois, mais depuis l'anglais ou l'allemand !. Toutes ces pratiques posent la question de l'éthique du traducteur.

CC : Lorsqu'on a préparé l'entretien, vous ne vous êtes pas appesanti sur les théories de la traduction. Est-ce que vous concevez avant tout la traduction comme une pratique ? Comment la définissez-vous ?

ND : Pour moi, il faut respecter le plus possible la langue de départ. Il faut s'efforcer de rendre au mieux ce qu'a voulu dire l'auteur et essayer d'atteindre ce point difficile à définir, ce moment où, si l'on reste trop près du texte, cela devient illisible pour le public français. Lorsque l'on est devant « l'intraduisible » alors il faut réfléchir à la manière d'adapter en français. Mais il ne faut pas « adapter l'œuvre que l'on traduit. Je ne me dis jamais que je vais adapter en français tel ou tel roman chinois, parce que dans ce cas, je ne ferai qu'écrire un roman de Noël Dutrait. Comme je n'ai jamais écrit de roman, j'ai bien peur que le résultat soit sans aucun intérêt...

Il faut donc essayer d'utiliser une langue qui soit compréhensible et par le lecteur français, qu'il ait plaisir à lire le texte et puisse aller jusqu'au bout. Si le texte est maladroit en chinois pour des raisons x ou y (tel personnage parle maladroitement par exemple), il faut essayer de le rendre. Bien sûr, il reste ensuite l'intraduisible, c'est-à-dire les jeux de mots, les onomatopées, etc. Là, c'est du cas par cas. A chaque fois il faut trouver quelque chose pour essayer de s'approcher le mieux possible du texte de départ. Mo Yan utilise beaucoup d'expressions dialectales de sa province natale. Avec lui, un constant dialogue par e-mail pour lui demander ce qu'il a voulu dire est nécessaire. J'ai toujours assuré que je n'avais pas de doctrine en traduction, je

ne suis ni un « sourciste » ni un « cibliste », mais plutôt entre les deux, à essayer humblement de trouver une solution au cas par cas.

EK : En résumé il s'agit pour vous d'être le plus près possible du texte et, si c'est délicat, d'en être le moins loin possible. Quand vous avez interrogé Gao Xingjian en 2011 au centre Pompidou, il a utilisé une expression que je trouve très parlante - et assez savoureuse si on oublie qu'il s'agit de traduction - il a dit qu'un traducteur devait être « principalement fidèle ». Est-ce que c'est bien résumer les choses ? Qu'est ce qu'on peut mettre derrière ce « principalement » ?

ND : Oui, c'est ce que j'essaie de dire : il faut être fidèle principalement, le plus possible,. Lorsqu'on ne peut pas, il faut essayer de trouver autre chose. Avec Gao Xingjian c'était assez simple parce que c'est lui qui nous poussait - je dis nous parce que j'ai toujours traduit mes livres en collaboration avec mon épouse qui est décédée maintenant - il nous poussait toujours à nous écarter du texte. Il disait : « Si vous n'y arrivez pas tant pis, allez plus loin, n'hésitez pas, réécrivez. » Simplement, il pouvait vérifier ce qu'on avait réécrit. Il nous est arrivé d'envoyer un passage pour lui demander ce qu'il en pensait. Il récrivait le passage et nous lui disions : « Non là ce que tu as écrit, un Français ne peut pas le dire,. » Nous lui faisons une autre proposition. Il y a eu comme cela un dialogue très fort avec lui, qui était passionnant. Ce dialogue ne peut pas exister avec Mo Yan puisqu'il ne parle pas du tout français, alors il fait confiance.

CC : L'oralité est également très présente dans votre traduction. Pouvez-vous nous expliquer comment vous procédez lorsque vous traduisez un texte ? Avez-vous une méthode ? Gao Xingjian vous avait suggéré de lire le texte à voix haute également...

ND : Cette question fait référence à une pratique passée parce que c'était une expérience de traduction à deux, à quatre mains. Moi, je faisais le passage du chinois au français, ensuite ma femme récrivait - c'était son métier de faire du « rewriting » dans les maisons d'édition - je relisais en disant : « Non, là tu t'es trop éloignée, il faut revenir au texte original. » Ce travail était assez long à faire, et se finissait toujours par une lecture à voix haute,.. Maintenant que je traduis seul, je relis toujours à haute voix. Finalement, c'est le moment où, quand on fait attention, on entend bien où il reste des aspérités dans le texte ou quand une phrase n'est pas belle.

Aux éditions du Seuil, Anne Sastourné est une vraie éditrice. Elle fait tout un travail de conseil en relisant les textes pour améliorer leur traduction.

EK : Gao Xingjian a un rapport à la langue qui tient aussi beaucoup de l'oralité. J'ai entendu lors de l'entretien que vous avez mené avec lui au Centre Pompidou en janvier 2011, que pour *La Montagne de l'âme*, les ébauches de quelques chapitres étaient des cassettes audio. Il utilisait un magnétophone en ayant l'espoir d'atteindre « une certaine sensation langagière »³. Pour lui, une langue n'est pas d'abord une rhétorique mais une voix. Peut-être que c'était un écrivain idéal à traduire par rapport à la méthode que vous employiez.

ND : Ou alors c'est nous qui avons pris cette méthode pour nous adapter à lui ! Si vous lisez le chapitre 80 de *La Montagne de l'âme*, il écrit à la fin : « dans le noir, dans un coin de la pièce, le signal d'intensité du son du magnétophone clignote sans interruption. » Le chapitre était enregistré sur un magnétophone et il l'a ensuite retranscrit. Il aimait bien se mettre dans des états seconds, pendant la nuit : écrire, parler, ensuite retranscrire ce qu'il avait fait, ce qu'il avait dit dans le magnétophone.

EK : Au-delà des persécutions contre les écrivains chinois, au-delà aussi de la censure, il semble que la langue chinoise elle-même ait été meurtrie par l'idéologie du régime, et que cela pose un problème de traduction. Vous nous avez raconté qu'au moment de traduire un

sujet pluriel dans *La Montagne de l'âme*, Gao Xingjian s'est opposé à ce qu'on traduise ce sujet pluriel par un « nous », parce que le « nous » avait été un mot « traître », en quelque sorte.

ND : Il représentait le collectivisme..

EK : Voilà, le collectivisme. Est-ce qu'avant ce problème de traduction vous aviez conscience que la langue chinoise portait des cicatrices et que ces cicatrices pouvaient justement poser des problèmes de traduction, ou l'avez-vous découvert à ce moment-là ?

ND : C'est vraiment en lisant les œuvres qu'on peut se rendre compte de ce genre de choses. Je pense que si je n'avais pas traduit, je n'aurais jamais lu autant que ce que j'ai pu lire en chinois. Analyser de très près la phrase, le texte, c'est vraiment formidable lorsqu'on s'intéresse à une langue, pour vraiment s'imprégner d'un style. Essayer de le rendre, c'est encore autre chose. Avec la crainte que ce soit le même style chez Mo Yan et chez Gao Xingjian, que le lecteur se dise que tous les Chinois écrivent un peu tous de la même manière. C'est vraiment une hantise quand on traduit d'essayer de vraiment différencier les styles. Mais Mo Yan et Gao Xingjian racontent et écrivent des choses tellement différentes que ça se fait à peu près naturellement.

CC : Vous avez justement cette hantise que les traductions se ressemblent, que votre style de traducteur prenne le pas sur le style des écrivains. Pourtant, dans plusieurs langues, c'est à partir de votre traduction que l'ouvrage a été traduit. Est-ce que cela vous a placé dans une position d'auteur, et avez-vous eu des contacts avec les traducteurs ?

ND : Cela s'est présenté uniquement pour *La Montagne de l'âme* et *Le Livre d'un homme seul* de Gao Xingjian. Il y a eu un vent de folie après le Nobel en 2000, les éditeurs du monde entier ont voulu le publier. Ils n'avaient pas toujours sous la main un bon traducteur du chinois vers l'albanais, le portugais, le grec moderne ou le catalan... Parfois, ils ont pris d'excellents traducteurs, mais qui traduisaient à partir du français. Ils ont demandé à Gao Xingjian s'il était d'accord, et il avait tellement envie de voir tous ses livres traduits rapidement qu'il leur a donné son accord. Je pense que c'était une erreur, il aurait mieux valu attendre. Si on a fait des erreurs dans *La Montagne de l'âme*, elles ont dû être retraduites en catalan parce que le catalan a été traduit du français. Le traducteur grec, qui m'a contacté pour traduire *Le Livre d'un homme seul*, n'était jamais allé en Chine et il m'a posé beaucoup de questions par téléphone.

EK : Je reviens un peu sur cette question du traducteur qui pourrait être dans une position de créateur : Gao Xingjian, toujours centre Pompidou en janvier 2011, considérait lui-même qu'un bon traducteur tenait de l'écrivain puisque, disait-il : « le traducteur fait vivre le texte dans une autre langue, c'est donc une création. » Certains traducteurs sont d'accord avec cela, et je pense à Claro qui dit que « le traducteur doit au moins le temps de sa traduction, en devenir l'écrivain »⁴. Alors finalement création ou pas création ? Quelle est votre position ? Est-ce que vous vous sentez l'écrivain de votre traduction ou est-ce que vous préférez être dans une position de retrait, de passeur ?

ND : C'est un peu difficile à dire. Pour s'encourager, on se dit qu'on est un auteur. Ça fait du bien. Mais à part cela, je pense que le traducteur est plutôt un passeur. En même temps, quelquefois je me dis que je n'ai même pas besoin de concevoir un roman, d'inventer des intrigues, que j'écris les romans des autres, je les écris en français, c'est plus reposant, il y a moins à développer d'imagination. La traduction pourrait devenir un peu fastidieuse alors je dis souvent - mais ça n'est pas du tout orthodoxe - que je ne lis pas les livres en entier avant de les traduire, pour garder au moins la surprise de savoir comment cela va se terminer. J'ai lu vingt chapitres de *La*

Montagne de l'âme puis j'ai arrêté, et je me suis lancé dans la traduction alors que je ne savais pas du tout comment cela se finissait. Je me souviens que le traducteur suédois, Göran Malmqvist, a dit dans une conférence qu'il avait lu vingt fois *La Montagne de l'âme* avant de se lancer..

EK : Par rapport à ce plaisir de lecteur que vous voulez préserver quand vous traduisez : dans *La Montagne de l'âme* il y a une vraie fluidité du style que votre traduction rend merveilleusement, une espèce de flot qui se déverse, une sorte d'élan que l'on peut retrouver d'une certaine manière chez Mo Yan. Il suffit de lire les dix premières pages du *Pays de l'alcool* pour être véritablement embarqué et c'est à une sacrée vitesse qu'on nous emmène jusqu'à la fin du livre. Est-ce que vous adaptez votre méthode de traduction à cet élan ? Est-ce que, vous aussi, dans votre travail de traducteur, vous vous laissez aussi porter ou est-ce que la traduction impose un rythme heurté ?

ND : C'est vraiment un paradoxe, vous mettez bien l'accent là-dessus. Parfois, vous savez - je frappe assez vite mais à deux doigts seulement - j'aurais envie d'aller plus vite pour avancer. En même temps, c'est comme cela qu'on fait des erreurs qui sont difficiles à détecter par la suite.. On s'arrange avec le texte si on va trop vite, telle manière d'écrire ressemble à une métaphore magnifique alors que ce n'est pas du tout ce que dit l'auteur. Il y a quelques erreurs dans mes traductions, je le sais parce qu'il y a des gens qui me l'ont gentiment fait remarquer. Ils ont bien raison. Il faut quand même être très attentif, ne pas aller trop vite et tout vérifier. Mo Yan aime beaucoup répéter, même d'un roman à l'autre. Quelquefois, tout d'un coup, on rencontre un personnage qu'on a déjà rencontré. Mo Yan apparaît très régulièrement dans ses propres romans, il se décrit comme un être horrible, vraiment disgracieux. C'est une obsession chez lui ; qui revient régulièrement..

EK : Est-ce que vous avez développé une sorte d'intuition ? Je pense à *La Montagne de l'âme* : Gao Xingjian, a expliqué qu'il réglait ses « comptes avec la nostalgie du pays natal », et il semble, à entendre les critiques du *Livre d'un homme seul*, qu'on voit que le règlement de compte n'était pas terminé, qu'il revient beaucoup sur son passé, sur l'histoire de la Chine. Est-ce que, quand vous avez lu *Le Livre d'un homme seul*, le retour de cette question vous a surpris, ou est-ce que vous aviez senti que tout n'avait pas été réglé, que tout n'avait pas été dit ou qu'il fallait le dire encore d'une autre manière ?

ND : J'ai eu la chance, pour *Le Livre d'un homme seul*, d'être dans une situation un peu différente par rapport à *La Montagne de l'âme*. Il a écrit les premiers chapitres et il me les a donnés à traduire avant de les publier où que ce soit. Il le tapait sur un des premiers ordinateurs qui traitaient le chinois et m'envoyait le texte au fur et à mesure qu'il l'écrivait. Quand j'ai commencé à le traduire, j'ai eu très peur parce que je me suis demandé si ce n'était pas un énième témoignage sur la Chine de la Révolution culturelle et le Grand Bond en avant. Je ne savais pas si le public français était prêt à lire encore un témoignage sur cette période. Puis il a fini de l'écrire et le livre est, à mon avis, très réussi. En fait, c'est sa vie qu'il raconte, en utilisant ce système du « je », du « tu », et du « il ». Plutôt du « tu » d'ailleurs, le « je » disparaît. Il a écrit ce roman pour régler ses comptes cette fois-ci avec son pays natal, après avoir réglé ses comptes avec la nostalgie du pays natal. Il pensait avoir réglé ses comptes en arrivant, mais il fallait qu'il dise ce qui l'avait fait souffrir dans son pays. Il avait besoin de le dire une bonne fois pour toutes.

Il voulait choquer aussi. C'est un autre aspect qui est très important, il me l'a dit comme lui-même : « J'ai voulu choquer sur le plan de l'évocation de la vie sexuelle. » Dans *Le Livre d'un homme seul*, les descriptions de scènes tout à fait crues sont volontairement choquantes, pour apporter quelque chose à la littérature chinoise.

Aujourd'hui, ce n'est plus un tabou. Mais beaucoup d'écrivains chinois ont voulu franchir ce tabou à un moment ou à un autre.

EK : Pour reparler un peu de Mo Yan, quand il a reçu son prix, on vous a interviewé plusieurs fois et vous avez dit dans un de ces entretiens que Mo Yan était un « ogre », qu'il avait tout avalé des littératures mondiales et qu'il n'avait « peur de rien » au moment de se réapproprier les autres littératures. Mo Yan parle notamment de Faulkner et de Garcia Marquez qu'il appelle ses deux cheminées. Cette métaphore est vraiment très belle puisqu'elle dit à la fois le réconfort de la connivence avec ces auteurs dont il se sent très proche et en même temps un appel à se frayer sa propre voie, à prendre garde à ne pas trop s'approcher du feu ; à ne pas fondre d'admiration si on peut dire. Vous nous avez confié que ces lectures avaient permis à Mo Yan de « gagner du temps », qu'il s'était dit en somme « Ah bon, on peut écrire comme Garcia Marquez, donc allons plus loin ! » Et vous avez rajouté : « Vivement que les écrivains américains se disent : « Ah bon on peut écrire comme Mo Yan ? » » Est-ce que vous pouvez revenir sur cette belle réflexion qui laisse entendre que le traducteur que vous êtes est en mesure de percevoir les flux des littératures mondiales ?

ND : Mo Yan me l'avait dit bien avant son Nobel dans une interview qu'on peut trouver sur internet que j'avais faite en 1999. Je l'avais rencontré à Pékin, j'étais en train de traduire *Le Pays de l'alcool* et je lui avais posé la question des influences qu'il avait subies ? Il m'avait dit que ce qui l'intéressait chez Marquez et Faulkner c'était exactement ce que vous venez de dire : « Ah bon, il a fait ce geste, ah bon, on peut écrire comme ça, c'est possible d'écrire des choses comme cela ! » Il s'est dit que si un grand écrivain comme Garcia Marquez pouvait écrire sur un tout petit village de son pays et recevoir le prix Nobel, alors il pouvait faire la même chose, qu'il avait de la matière, avec toujours cette idée qu'il aurait lui aussi le Nobel un jour. Il a bien dit dans son discours de Stockholm qu'il s'est appuyé sur tous les gens qui vivaient dans son pays natal et que cela lui a attiré beaucoup d'ennuis, notamment à son père. Son père se plaint parce que les gens viennent le voir pour lui dire : « Ton fils m'a mis dans son roman... ». Son père, c'est un vieux paysan très gentil, mais qui trouve quand même que son fils va parfois un peu loin en mettant tout le monde dans ses romans.

J'ai vu quand même l'influence de Mo Yan chez un écrivain français comme Antoine Volodine, ou Christian Garcin. Il y a des écrivains français contemporains qui aiment beaucoup Mo Yan et qui trouvent en lui une manière d'écrire qui les intéressent. Pour les Américains je ne sais pas, puisque je ne connais pas bien la littérature américaine contemporaine.

cc : Est-ce qu'il a été publié en Angleterre ?

ND : C'est l'éditeur américain qui a fait le travail. Et pour vous donner un exemple, il y a un roman de Mo Yan qui s'appelle *Les 41 coups de canon*, que j'ai traduit. Derrière ce titre il y a une polysémie incroyable. Ce ne serait peut-être pas très intéressant à expliquer, mais si on a choisi *Quarante et un coups de canon*, c'est après une longue réflexion, tandis que le traducteur américain a traduit le titre simplement par « Pow » « Pan ! » en français !

cc : Vous nous parliez justement de Mo Yan et du fait qu'il ait écrit sur sa province, sur Gaomi. Vous y êtes allé avec lui, est-ce que vous pourriez nous parler un petit peu de votre voyage ?

ND : Oui, mais il faut bien dire qu'une visite au Shandong n'est pas toujours de tout repos. Comme on peut le lire dans *Le Pays de l'alcool*, on a une manière de boire assez

spéciale, on doit boire au moins trois fois, trois verres. Et une fois qu'on a bu trois fois trois verres, on est prié de recommencer un grand nombre de fois !.

Mo Yan était à Pékin, il est venu nous chercher à notre hôtel pour aller prendre le train pour Jinan au Shandong. C'était en 2004, bien longtemps avant le prix Nobel, et en Chine, c'était déjà une vedette. On a été conviés à des banquets, et tout d'un coup je me suis retrouvé, comme dans *Le Pays de l'alcool*, à boire du vin rouge, « cul sec ».

Nous avons tenu à visiter Gaomi et en fait c'était très intéressant. D'abord on a vu tous ses amis, et ce sont tous des personnages de ses romans. C'était très émouvant et impressionnant de voir comment il était fêté partout. Sur le plan de la traduction, c'était intéressant de voir les plantes dont il parle dans ses livres – il y a beaucoup de noms de plantes dans ses romans, une profusion incroyable. Il arrachait, nous les montrait et nous expliquait quel était leur nom en chinois...

Nous nous sommes promenés à côté de sa maison natale qui est décrite dans tous ses romans, surtout dans *Beaux seins, belles fesses*, et c'était émouvant de voir le décor dans lequel il situe ses romans.

EK : J'ai une question sur un autre voyage, par pure curiosité coupable... Mo Yan a invité ses traducteurs à la réception de son prix Nobel à l'automne dernier, vous avez été à Stockholm, alors comment ça se passe ? À quoi ça ressemble ? Qui avez-vous rencontré ? Comment parle-t-on de la littérature dans cette cérémonie ? C'est quand même le prix le plus prestigieux qu'un écrivain puisse recevoir, la littérature est célébrée ce jour-là...

ND : Je peux peut-être le raconter de manière comparative parce qu'en 2000, j'y étais pour Gao Xingjian et en 2012 pour Mo Yan.

Tous les deux ont attaché une grande importance au travail fourni par leurs traducteurs. Mo Yan avait invité plusieurs de ses traducteurs en français, japonais anglais et italiens et il les a même remerciés dans son discours.

Pour le reste, ce sont quatre ou cinq journées de conte de fées au cours desquelles on va de cérémonies en réceptions, en concerts et en promenades dans Stockholm qui est une ville magnifique. Il faut être habillé costume queue de pie pour les hommes et robe longue pour les dames ... C'est obligatoire, sinon on ne peut pas aller aux cérémonies.

Le plus spectaculaire, c'est le grand repas qui a lieu à l'hôtel de ville de Stockholm, qui dure trois heures. Cette année, il y avait 1200 convives, et tout le monde mange chaud au même moment, ce qui veut dire qu'il y a des dizaines et des dizaines de serveurs. Les lauréats vont à la tribune et disent quelques mots pour remercier le roi. La famille royale est là, mais c'est très bon enfant.. C'est une expérience unique. Est-ce qu'on parle beaucoup de littérature ? Je ne suis pas sûr... Sinon on a passé quand même beaucoup de temps en interview avec des journalistes chinois ou internationaux qui voulaient aussi rencontrer les traducteurs et là on a parlé de littérature.

Questions du public

PUBLIC : Merci pour cet échange vraiment très riche. J'aurais deux questions à propos du théâtre. Avez-vous traduit des pièces de théâtre et est-ce que son théâtre est écrit dans une forme aussi moderne que les romans ?

ND : J'ai traduit l'été dernier avec Philippe Che, qui est mon collègue à la section de chinois, une pièce de Gao Xingjian qui s'appelle *Chroniques du classique des mers et des monts* qui est paru aux Éditions du Seuil. Dans ce texte, l'auteur se réapproprie le passé, met en scène les dieux, les personnages extraordinaires, toute la mythologie chinoise traditionnelle qu'on trouve dans les vieux classiques chinois et il montre que ces dieux sont vraiment nuls, ils sont comme les hommes, ils ne pensent qu'à coucher avec les femmes et puis à faire n'importe quoi, la guerre, etc. Parallèlement à cela, il a écrit une autre sorte de théâtre, directement en français, du théâtre moderne. Enfin « moderne » ne veut rien dire, mais vraiment épuré, qui n'a rien à voir avec la Chine. Il s'interroge sur la condition humaine, les relations hommes-femmes, la mort qui arrive inéluctablement. La pièce *Le quêteur de la mort* a été jouée à Marseille en 2005. Gao Xingjian travaille beaucoup la forme théâtrale. Il a même traduit en chinois, dans les années 1980, *La Cantatrice chauve* de Ionesco. Il s'intéresse beaucoup au théâtre, c'est plus un homme de théâtre qu'un romancier. Ses pièces sont publiées en Belgique.

P : La traduction d'une langue si éloignée de la vôtre a-t-elle changé votre rapport à la langue française, à votre propre langue ? Est-ce que c'est comme une sorte de voyage et alors comment se fait le retour ? Est-ce que parfois vous avez envie d'introduire dans votre traduction des expressions ou des structures chinoises qui vous ont particulièrement plu pour donner cette impression d'étrangeté aussi au français ?

ND : Oui, mais si c'est une étrangeté qui n'est pas dans le texte d'origine, ce serait une erreur. Les traductions exotisantes, dans lesquelles le personnage s'appelle Petite Fleur Parfumée par exemple, sont très nombreuses. Il y a un roman publié dans la Pléiade, *Le Rêve du pavillon rouge*, le plus grand roman classique chinois : le traducteur a traduit les prénoms. Cela donne une impression parfaitement exotiques qui n'existe pas en chinois puisqu'en chinois c'est tout à fait normal de s'appeler Fleur parfumée. Personnellement, c'est sûr que la traduction m'a fait faire des progrès en français, cela m'a permis de redécouvrir ma langue. C'est un aspect extrêmement agréable de se dire qu'on a écrit toutes ces pages d'une manière à peu près lisible puisque les critiques n'ont pas été trop mauvaises. Mais ce que je soutiens toujours, c'est que les deux langues ne sont jamais que deux systèmes linguistiques différents, il n'y a rien d'extraordinaire dans le chinois moderne : l'ordre de la phrase est sujet, verbe, complément. Il y a des langues asiatiques qui posent plus de problèmes dans l'ordre des mots par exemple. Le génie du chinois moderne, c'est de parsemer les romans de proverbes ou d'expressions figées. C'est comme si on écrivait un roman on mettait tout le temps « Petit poisson deviendra grand pourvu que Dieu lui prête vie » ou « La nuit tous les chats sont gris. » Si vous faites un roman comme ça, vous avez peu de chances de le publier en France. En chinois, plus on met des choses comme cela, meilleur est le style. C'est une vraie difficulté de traduction. Heureusement, Gao Xingjian se bat contre ces expressions figées, ces proverbes, parce qu'il pense que c'est trop traditionnel. C'est ce que l'on appelle les *chengyu* en chinois. Dans le roman français contemporain, on ne pourrait pas utiliser ce type d'expressions, ce serait un faible stylistiquement. Les Chinois adorent développer un raisonnement et le résumer en quatre caractères. Ça sonne bien. Mais on ne peut pas le faire en français, donc c'est difficile à traduire. Quelquefois, je me rappelle de passages où Gao Xingjian

s'amusait : il y avait deux ou trois phrases assez obscures, je n'arrivais pas à les comprendre et il me disait : « Ah ça Noël, c'est un jeu de langue ! Trouve l'équivalent ! » Et c'est vrai qu'il y a eu quelques trouvailles qu'il a eu la gentillesse de faire remarquer quand parfois on lui demandait s'il pensait que nos traductions étaient bonnes.

P : Est-ce que vous pensez qu'il faudra bientôt retraduire *La Montagne de l'âme* étant donné qu'à chaque période correspond un type de langage ?

ND : Oui, absolument, je suis d'accord, ça sera tout à fait différent d'ailleurs, parce que je pense que *La Montagne de l'âme* est une traduction critiquable et je suis prêt à entendre les critiques. Nous avons vécu une aventure avec un écrivain qui parlait français, nous avons passé trois ans de notre vie, nous nous sommes vraiment imprégnés de cette œuvre et c'est vrai que par moments, nous nous sommes écartés du texte, poussés par l'auteur, une chose que nous n'avons jamais faite avec les autres auteurs que nous avons traduits.

P : J'ai été frappé en vous entendant parler tout à l'heure des traductions qui sont des traductions de traductions. J'imaginai naïvement que c'était des choses qui arrivaient au XIX^e siècle, et que nous étions à une époque où la communication permettait d'éviter cela. Je voulais également demander la différence entre la langue chinoise classique et la langue chinoise moderne. Les classiques chinois sont-ils intelligibles pour un chinois d'aujourd'hui ?

ND : Il faut avoir un peu d'éducation. Un étudiant chinois, même un lycéen, peut lire *Le Rêve du pavillon rouge*. Je pense qu'on peut lire tout à fait couramment le chinois classique et d'ailleurs il y a un genre littéraire que les Chinois adorent qui s'appelle les romans de cape et d'épée. Dans le bus, on voit souvent des gens qui lisent des romans de cape et d'épée. Il y a un grand écrivain de roman de capes et d'épées qu'on compare souvent à Alexandre Dumas, Jin Yong, qui continue ce genre, même s'il est très âgé maintenant, en chinois classique... Enfin, c'est compliqué parce qu'il y a du chinois classique qui est mêlé de chinois moderne, etc. Le chinois classique a encore beaucoup d'avenir devant lui. En fait, les romans classiques sont en langue vulgaire. Le chinois classique, celui dans lequel écrit Confucius, est plus difficile à lire, il faut avoir un niveau plus élevé. Il y a eu une époque où les Chinois eux-mêmes ont pensé que le chinois classique était trop vague, qu'il ne permettait pas d'affiner sa pensée. Mais en fait ce n'est pas vrai du tout. Les philosophes anciens disaient des choses très puissantes.

P : Vous évoquiez tout à l'heure le problème des traductions de la littérature occidentale en chinois. Je sais qu'il n'y a pas mal de concepts utilisés dans le chinois moderne qui ont transité par le Japon, qui, en fait, ont été forgés par des Japonais au XX^e siècle. Je voulais savoir si pour la littérature il y avait eu aussi ce transit par le Japon ou alors si c'était arrivé directement en Chine. Quelles sont éventuellement les différences entre les traductions en japonais par rapport aux caractères chinois ?

ND : C'est vrai que le *Manifeste du parti communiste* par exemple est arrivé en Chine, traduit du japonais vers le chinois, donc les grands concepts modernes sont arrivés par l'intermédiaire du Japon. Il y a plusieurs centaines de mots comme ça qui sont référencés comme « socialisme », « liberté », « prolétariat », etc. En chinois, à une époque, on a hésité sur la traduction. Au lieu de traduire « prolétariat » par « Wúchān jiējí », où l'on n'entend pas phonétiquement « prolétariat », on a pris des caractères dont les sonorités donnaient « puluotaliya ». Ce système de transcription a été abandonné, mais il a été conservé en japonais. Les Coréens aussi continuent à

utiliser la phonétique pour transcrire un concept nouveau. Mais je ne pense pas que la littérature française par exemple ait d'abord été traduite en japonais et ensuite en chinois, il ne me semble pas. Souvent, les traductions sont, comme je l'ai dit tout à l'heure, un peu éloignées de l'original. Il y a un écrivain chinois, Lu Xun, qui est vraiment le grand maître de la littérature moderne chinoise. Lui, il a pris à bras le corps le problème en traduisant lui-même. Il a appris des langues comme le russe, des langues minoritaires d'Europe de l'Est, il lisait dans toutes ces langues et il a traduit à tour de bras, surtout le russe. Il a traduit *Les Ames mortes* de Gogol par exemple, qui est un long roman. La moitié de l'œuvre de Lu Xun, c'est de la traduction. Et ces traductions ont toutes été refaites par la suite

P : Tout à l'heure, vous avez dit quelque chose qui m'a un peu interpellée : vous avez dit, si j'ai bien compris, que vous n'avez jamais écrit de roman vous-même et vous avez remis en question vos propres capacités stylistiques avec une grande modestie. J'aurais tendance à dire que pour traduire, il faut une maîtrise de la langue considérable pour percevoir des nuances dans la langue de départ et savoir les restituer dans la langue d'origine, ce qui demande une maîtrise de la grammaire, des concepts, etc. Est-ce que vous faites une différence entre ça et le style ? Qu'est ce que serait le style finalement si ce n'est pas la maîtrise de la langue ?

ND : Ce que je voulais dire, c'est qu'écrire un roman, j'imagine que ça doit demander toute une réflexion sur la structure du roman, etc. Le style, c'est encore autre chose. C'est le fait d'écrire une phrase premièrement qui tienne la route, qui tienne debout, et qui, ensuite, soit audacieuse pour exprimer un sentiment ou autre chose. Si on est un grand écrivain, on peut se permettre des trouvailles stylistiques tout à fait déroutantes, alors qu'en fin de compte, traduire, c'est suivre quand même une ligne, donc on n'a pas cette liberté de l'écrivain. C'est à la fois plus facile et peut être plus fastidieux.. Ce qui m'a beaucoup servi c'est de lire les écrivains français contemporains. Par exemple, quand je traduisais Gao Xingjian et quand j'ai traduit Mo Yan, j'ai lu à peu près tous les romans d'Antoine Volodine. J'y ai trouvé beaucoup de choses vraiment intéressantes. Je ne veux pas dire que je les remets directement dans ma traduction, mais comme Mo Yan disait « Ah on peut écrire comme ça ! », quand on lit un roman de Volodine ou d'Echenoz, on se dit la même chose. On se dit : « Tiens, oui, jusqu'à maintenant, personne n'avait écrit comme cela. » Je crois que ça fait beaucoup de bien de lire ce genre de littérature pendant qu'on traduit, comme écho, juste pour se mettre des choses en tête. Parfois, quand on traduit, on se dit tout d'un coup, en entendant une phrase, en allant au cinéma, ou en lisant un roman, « Ah c'est ça que j'aurais dû dire ! ».

NOTES

1. Bertrand Mialaret, « Après la polémique sur le Nobel de Mo Yan, et si on lisait ses livres ? », 02/02/2013 <http://www.rue89.com/2013/02/02/apres-la-polemique-sur-le-nobel-de-mo-yan-si-lisait-ses-livres-239194>
2. « Petit précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine, Noël Dutrait, Paris, Éditions Philippe Picquier, 2002.

3. Gao Xingjian, *Le Témoignage de la Littérature*.

4. <http://towardgrace.blogspot.fr/2013/04/limmense-armee-des-traitres.html>