Une « pulsion-de-traduction ». Traduire Claude Simon en chinois

Jufang Jin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/952>
DOI : 10.4000/ccs.952
ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 30 avril 2015
Pagination : 95-104
ISBN : 9782753539990
ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Jufang Jin, « Une « pulsion-de-traduction ». Traduire Claude Simon en chinois », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 10 | 2015, mis en ligne le 22 septembre 2017, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/952> ; DOI : 10.4000/ccs.952

UNE « PULSION-DE-TRADUCTION ». TRADUIRE CLAUDE SIMON EN CHINOIS

Jufang JIN

Université normale de la Chine de l'Est

L'Acacia est ma première traduction littéraire. Après une thèse en littérature comparée sur Claude Simon et l'écrivain chinois Yu Hua, je me réjouis de cette chance que j'ai de pouvoir travailler encore une fois, mais cette fois d'une autre manière, sur l'œuvre de ce grand auteur français. La traduction, support matériel où adviennent des rencontres, des confluences, et parfois même des collisions, possède à mon avis une importance primordiale. Pour un chercheur qui souhaite maintenir une intimité avec l'œuvre, il n'y a pas de meilleur moyen que de la traduire par lui-même. D'ailleurs, est-il possible de renoncer à la tentation du langage simonien qui, « avec ses langues pendantes », tout comme celles du papier décollé décrit dans la phrase qui ouvre *Leçon de choses*, capte ceux qui pratiquent une langue autre que le français ? « C'est la pulsion-de-traduction qui fait du traducteur un traducteur¹. » – disait A. Berman.

C'est donc ainsi que je me suis lancée dans la traduction de *L'Acacia*. Pourtant, il ne s'agit pas d'un travail facile. L'œuvre de Simon a eu six traductions en langue chinoise, toutes confiées à des traducteurs expérimentés : Lin Xiuqing, première docteure chinoise en littérature comparée diplômée en France, professeur à l'université de Fudan, aujourd'hui décédée, traductrice et spécialiste du Nouveau Roman ; Ma Zhencheng, professeur émérite de l'université de médecine de Shanghai II et lauréat du prix de traduction Fu Lei pour sa traduction des *Essais* de Montaigne ; Yu Zhongxian, chercheur à l'Académie chinoise des sciences humaines et éminent traducteur de plus de

1. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 74-75.

quarante livres de langue française... autant de noms qui ont marqué la traduction de la littérature française en Chine².

Si j'ai hésité avant de prendre l'initiative de contacter les Presses universitaires de Nanjing, ayant droit de la traduction de *L'Acacia* en langue chinoise simplifiée, ce n'est pas simplement par crainte de mon inexpérience de jeune chercheuse. Depuis 2004, l'année de la publication du *Tramway* et de *Leçon de choses* aux éditions Zhejiang Literature & Art Publishing House, aucune nouvelle traduction de l'œuvre de Simon n'a vu le jour. Il semble qu'avec le passage du temps et l'émergence des auteurs et d'œuvres nouvelles l'aura du Prix Nobel ait un peu diminué et que la critique en soit restée à l'opinion qui dominait dans les années 1990 où l'on estimait cet écrivain comme auteur d'une littérature éphémère faisant déjà partie du passé. Yu Hua, qui a lu Claude Simon en traduction, disait ainsi à un journaliste qui l'interviewait lors de la disparition du « pape du Nouveau Roman » en 2008 : « Les phrases de Claude Simon s'empilent les unes sur les autres, je ne les comprends pas... Mais Robbe-Grillet est plus facile à lire³. » Et il avouait en même temps qu'il n'arrivait pas à aller jusqu'au bout d'un quelconque livre de Simon – pourtant, tout mon travail en doctorat visait à rapprocher Claude Simon de cet écrivain chinois qui a évoqué, d'une manière tout aussi obsessionnelle et inédite, l'histoire contemporaine de son pays. Pourquoi cette incompréhension ?

Il faut donc réfléchir avant de se plonger dans une nouvelle traduction : quelle stratégie doit adopter le traducteur, et plus encore, si c'est une tentative pour réveiller l'intérêt du public pour cet auteur. Que peut-il faire de son travail avec les mots, même s'il est dérisoire, pour renouveler l'image de l'écrivain ayant longtemps souffert de commentaires qui le catégorisent comme fastidieux et sans intérêt ? Il faut peut-être avouer qu'il y a de l'impartageable et de l'intransmissible dans l'écriture simonienne. Il est impossible de garder tels quels certains aspects du langage simonien – les participes présents, les diverses propositions subordonnées relatives par exemple qui sont omniprésents chez Claude Simon et constituent son « label » mais, très peu employés dans la langue chinoise à cause des contraintes syntaxiques fortes.

2. Je renvoie à mon article « Réception de Claude Simon en Chine », dans *Cahiers Claude Simon*, n° 8, 2013, p. 121-140.

3. Propos de Yu Hua cité dans « Faguo xin Xiaoshuo pai zuojia geliye qushi xiangnian 85 sui » (le romancier Robbe-Grillet est mort à l'âge de quatre-vingt-cinq ans), *Dongfang zaobao* (Le Matin de l'Orient), février 2008. Yu Hua (né en 1960), écrivain chinois et auteur de cinq romans et de plusieurs recueils de nouvelles. Il fait partie des écrivains d'« Avant-garde », courant littéraire qui a émergé au milieu des années 1980 et est considéré comme ayant reçu une influence du Nouveau Roman français.

CONVERGENCES HISTORIQUES

Pourtant, il y a aussi de l'universel dans cette écriture. L'œuvre de Claude Simon est riche de réflexions sur l'Histoire, l'individu dans l'Histoire, sur la mémoire, la vie et la mort, et accorde un privilège à des valeurs qui sont universelles elles aussi : l'attachement à la famille, à la terre, à la nature... Tout cela, loin d'être un obstacle pour les lecteurs chinois, devrait susciter chez eux des sentiments qui sont proches de ceux du lecteur français. La mémoire de l'Histoire est le deuil que portent tous les peuples qui ont traversé les vicissitudes du xx^e siècle et le cosmos traditionnel chinois, marqué par le taoïsme, place aussi l'indestructible et l'impassible tout à côté de l'agitation. Quant à l'approche des deux guerres mondiales à travers le parallélisme père-fils imaginé par Simon, ce n'est pas un procédé inconnu des auteurs contemporains chinois tels que Yu Hua dans *Cris dans la bruine*⁴ et Ge Fei dans sa trilogie de l'utopie⁵ quand ils évoquent les guerres et les révolutions qui se sont succédées en Chine durant le siècle dernier. Dans ce sens, l'œuvre de Claude Simon est toujours là, avec nous, intégrée au monde où vit chacun, et ici les différences de nationalités s'effacent. En fonction de cette réflexion, je me suis donnée comme préoccupation première dans la traduction de *L'Acacia* la question suivante : comment faire ressentir ce même tressaillement, cette même compassion aux lecteurs chinois ? Pour répondre à cette question, peut-être ne faudrait-il pas se laisser porter par la question obsédante de la fidélité textuelle.

L'ABONDANCE SÉMANTIQUE DE LA PHRASE SIMONIENNE

Si l'aspect narratif de *L'Acacia* paraît relativement limpide avec ses douze chapitres dont chacun traite une période de temps spécifique, la prose simonienne, avec ses énumérations qui ne cessent de se prolonger, emporte le traducteur dans un vertige. Ses multiples subordonnées, ses restrictions, son accumulation d'adjectifs, son emploi excessif des parenthèses et son emploi restreint des ponctuations fortes, crée une profusion syntaxique et lexicale d'une richesse exceptionnelle. Comme les autres traducteurs, je dois faire des allers-retours au cours de mon travail afin d'inclure, de contourner ou de transférer les spécificités du langage simonien dans le texte cible. Plus précisément, cela consiste à trouver

4. Yu Hua, *Cris dans la bruine*, traduit par Jacqueline Guyvallet, Arles, Actes Sud, 2003.

5. Gé Fei (né en 1964), écrivain chinois. Il a été, avec Yu Hua, l'un des principaux auteurs chinois d'avant-garde. *Une jeune fille au teint de pêche*, premier volume de ses romans trilogiques, fut traduit par Bernard Bourrit et publié en 2012 aux éditions Gallimard.

des moyens pour suggérer dans la langue chinoise l'abondance sémantique de la phrase originale tout en affrontant les multiples obstacles grammaticaux et en rendant compte de la musicalité du langage simonien.

En premier lieu, se pose la question de la ponctuation, simultanément liée à la succession des phrases longues, à l'emploi du participe présent et d'autres spécificités de l'écriture simonienne. Rappelons que la langue chinoise est une langue très souple considérée par certains linguistes comme une langue quasiment privée de grammaire⁶. Des ambiguïtés risqueraient de se produire s'il n'y avait pas les ponctuations qui encadrent les différents éléments d'une phrase, car les signes qui composent ces éléments peuvent avoir plusieurs possibilités de regroupements formant à chaque fois des unités sémantiques différentes. Nombreux sont les exemples dans les textes écrits en chinois classique où l'absence de ponctuation suscite des interprétations polysémiques chez les chercheurs des époques postérieures, car l'emploi des ponctuations modernes n'ayant été importé de l'Occident qu'à la fin du XIX^e siècle, les textes classiques utilisaient seulement deux signes graphiques pour marquer la pause et la fin d'une phrase.

De ce point de vue, la traduction du « Divertissement 1 » par Yu Zhongxian dans *Leçon de choses* est remarquable : le traducteur a intégré telle quelle la forme typographique du texte original en ne mettant aucune ponctuation au long des sept pages sauf un point d'interrogation et un point d'exclamation vers la fin du chapitre qui sont de l'édition originale. Néanmoins, l'audace, ou plutôt la fidélité du traducteur est justifiée par l'homogénéité du texte composé uniquement des plaintes et des insultes d'un soldat, donc des phrases courtes du langage familier. Dans un autre cas, ce genre de traitement serait impensable. Dans la traduction de *La Route des Flandres* publiée en 1987 aux éditions Lijiang, Lin Xiuqing s'est permis d'insérer des ponctuations à des endroits nécessaires afin d'éviter des confusions. Cela n'est apparemment pas suffisant aux yeux d'un éditeur qui présente davantage le goût et l'habitude d'un lecteur ordinaire : lors de la réédition posthume de cette traduction en 2008 aux éditions Shanghai Translation Publishing House, l'éditeur a ajouté des ponctuations supplémentaires, surtout des virgules, par rapport à la première version. Comme les autres traducteurs

6. Telle est, par exemple, l'opinion de Rudolf Flesch dans l'édition taiwanaise de son ouvrage *How to Write, Speak, and Think More Effectively*, Taiwan, Haitian Shulou, 1994. Ce point de vue, quoiqu'hyperbolique et contesté par beaucoup de philologues chinois, met tout de même l'accent sur l'élasticité de la langue chinoise par rapport aux langues latines qui vient de son absence de temps verbaux, de certains modes, de marques de flexion, et du double rôle des signes qui peuvent être à la fois mots et composants élémentaires d'un mot selon le contexte.

chinois, j'ai également modifié les ponctuations pour couper les phrases et rendre la traduction plus lisible.

Je vais me permettre de prendre dans *L'Acacia* l'exemple de la séquence de l'embuscade qui est sans doute l'une des plus extraordinaires du roman :

De même qu'il ne pourrait pas non plus dire combien de temps il est resté sans connaissance sur ce que l'on ne pourrait pas appeler exactement un champ de bataille (le carrefour de deux chemins vicinaux au milieu de blés en herbe et de prairies en fleurs) : [...] [1] tout ce dont il se souvient (ou plutôt ne se souvient pas – ce ne sera que plus tard, quand il aura le temps : pour le moment il est uniquement occupé à surveiller avec précaution le paysage autour de lui, estimer la distance qui le sépare de la prochaine haie, tandis qu'il fait passer par-dessus sa tête la bretelle de son mousqueton, ouvre la culasse, la fait basculer et la retire) ce sont des ombres encore pâles et transparentes de chevaux sur le sol, un peu en avant sur la droite, tellement distendues par les premiers rayons du soleil qu'elles semblent bouger sans avancer, comme montées sur des échasses, soulevant leurs jambes étirées de sauterelles et les reposant pour ainsi dire au même endroit comme un animal fantastique qui mimerait sur place les mouvements de la marche, [...] [2] la longue colonne des cavaliers battant en retraite somnolant encore au sortir de la nuit, les dos voûtés, les bustes oscillant d'avant en arrière sur les selles, la tête de la colonne tournant sur la droite au carrefour, [...] [3] puis soudain les cris, les rafales des mitrailleuses, la tête de la colonne refluant, d'autres mitrailleuses alors sur l'arrière, la queue de la colonne prenant le galop, les cavaliers se mêlant, se heurtant, la confusion, le tumulte, le désordre, les cris encore, les détonations, les ordres contraires, [...] [4] puis lui-même devenu désordre, jurons, s'apprêtant à remonter sur la jument dont il vient de sauter, [...] [5] le pied à l'étrier, la selle tournant, et maintenant arc-bouté, tirant et poussant de toutes ses forces pour la remettre en place, luttant contre le poids du sabre et des sacoches, les rênes passées au creux de son coude gauche, bousculé, se déchirant la paume à l'ardillon de la boucle, [...] [6] assourdi par les explosions, les cris, les galopades, ou plutôt percevant (ouïe, vue) comme des fragments qui se succèdent, se remplacent, se démasquent, s'entrechoquent, tournoyants : flancs de chevaux, bottes, sabots, croupes, chutes, fragments de cris, de bruits, l'air, l'espace, comme fragmentés, hachés eux-mêmes en minuscules parcelles, déchiquetés, par le crépitement des mitrailleuses – [...] [7] puis renonçant, se mettant à courir, jurant toujours, parmi les chevaux fous, les cris, le tapage, [...] [8] la jument qu'il tient par la bride au petit galop, la selle sous le ventre, [...] [9] puis soudain plus rien (ne sentant même pas le choc, pas de douleur, même pas la conscience de trébucher, de tomber, rien) : le noir, plus aucun bruit (ou peut-être un assourdissant tintamarre se neutralisant lui-même ?), sourd, aveugle, rien, jusqu'à ce que lentement, émergeant peu à peu comme des bulles à la surface d'une eau trouble, apparaissent de vagues taches indécises qui se brouillent, s'effacent, puis réapparaissent de nouveau, puis se précisent : des triangles, des polygones, des cailloux, de menus brins d'herbe, l'empierrement du chemin [...] [10] où il se tient maintenant à quatre pattes, comme un chien, son cerveau (ou quelque chose de plus vivace, de plus rapide et de plus intelligent) se remettant à fonctionner : quelque chose qui sans doute, en accord avec sa position de quadrupède, tient du règne animal, comme si resurgissait en lui ce qui confère à une bête (chien, loup ou lièvre) intelligence et rapidité en même temps qu'indifférence : [...] [11] la complète indifférence (tandis que la partie animale de lui fonctionnait à toute vitesse) avec laquelle il regardait le blessé en train de crier et tout près, au revers du talus, la tête en bas, les bras en croix, une expression stupide de surprise et d'incrédulité sur le visage figé, le

corps sans vie du cavalier qui chevauchait un moment plus tôt à son côté, à côté de qui il avait vécu, dormi et mangé depuis huit mois, puis cessant brusquement de le voir, ne voyant plus alors que la barre horizontale dessinée par la haie vers laquelle, [...] [12] la tête rentrée dans les épaules, il court à perdre haleine. (*L'Acacia*, Minuit, 1989, p. 88-91).

Cette séquence portée par une seule phrase, où l'enchaînement des actions se fait uniquement par l'emploi des participes présents/participes passés, et la description du désordre par l'énumération des substantifs sans verbe, crée un effet de montage susceptible de transposition visuelle chez le lecteur qui, submergé par le rythme intense du texte, est emporté, comme le cavalier protagoniste cherchant son salut dans la fuite, à perdre haleine. Mais hélas ! Si je traduisais cette séquence en respectant le découpage original, ce serait une catastrophe pour un lecteur chinois : comme nous l'a montré l'expérience de Yu Hua, il se perdrait dans un enchevêtrement d'énoncés, trop encombrant par rapport à la syntaxe conventionnelle de la langue chinoise. J'ai donc choisi de diviser cette séquence en douze phrases en remplaçant un deux-points par une virgule (1), huit virgules par des points (2,3,4,5,6,8,9,12), un tiret et un deux-points par des points (7, 11).

Il s'agit d'abord de fragments enchaînés par des participes présents (2,7 et aussi 3,5). L'emploi du participe présent peut servir à relier deux propositions ayant des sujets différents, et chez Claude Simon, l'abondance des participes présents semble parfois conduire la phrase jusqu'à l'infini, mettant en crise la définition unitaire et consensuelle de la notion de phrase. La langue chinoise, dépourvue de cette grammaire, ne permet pas une telle conjonction des énoncés et cet effet de relance. Ainsi l'enchaînement des virgules dans la traduction chinoise semble non seulement perdre sa raison d'être mais aussi risquer de produire une prolixité : avouons que l'emploi des ponctuations chez Claude Simon est étroitement lié à l'organisation de la phrase, elle-même liée à la grammaire française. Dans ce cas-là, compte tenu de l'indépendance sémantique des subordonnées, un découpage net sera une solution. Les fragments enchaînés par des participes passés (4, 6) ou par un pronom relatif « où » (10) seront découpés selon le même principe. Pour s'accorder à cette nouvelle structure de la phrase, j'ai effectué ensuite quelques modifications aux autres endroits (7, 9), à la suite desquels se forment plusieurs phrases commencées chaque fois par l'adverbe « puis ». Une phrase se transforme ainsi en plusieurs et l'emboîtement entre les fragments est brisé.

UNE STRATÉGIE EN PERMANENCE RÉAJUSTÉE

Au cours de mon travail, une modification du texte entraîne souvent d'autres : un vrai jeu de dominos, obligeant le traducteur à restructurer, à réorganiser sa disposition des phrases... Ces opérations me paraissent tout de même nécessaires. Elles ont pour objectif de faciliter l'accès du lecteur au monde romanesque de Claude Simon, de lui permettre d'« entrer dans la scène » sans être bloqué par les brouillages qui pourraient se produire durant la commutation des deux langues. Néanmoins, dans la traduction, il ne s'agit pas de travailler sur la langue seulement dans un sens unique, mais aussi d'être travaillé par la langue. Et de fait, ma « stratégie » ne cesse d'être revue, ajustée et reconstituée pour s'adapter à la spécificité du langage simonien qui, avec sa structure tellement ingénieusement construite, refuse toute ingérence arbitraire. Face à l'ingéniosité de la langue source, la souplesse de la langue chinoise est aussi mise à l'épreuve. Ce travail paradoxal du traducteur peut être probablement décrit par l'exergue d'*Histoire*, empruntée à Rilke : « Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. / Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux. » Dans le passage cité ci-dessus, après mon découpage, le fragment commençant par « puis soudain » paraît tout de même long selon le critère habituel d'une phrase en chinois, mais encore acceptable du point de vue syntaxique : j'ai donc gardé les ponctuations originales au sein de ce fragment qui, malgré la longueur inhabituelle de la phrase, créent un effet de choc linguistique et traduisent mieux l'enchaînement fulgurant des actions dans le chaos de l'embuscade.

Un autre défi surgit pour l'énumération suivante : « flancs de chevaux, bottes, sabots, croupes, chutes, fragments de cris, de bruits, l'air, l'espace, comme fragmentés, hachés eux-mêmes en minuscules parcelles, déchiquetés, par le crépitement des mitrailleuses ». « Flancs de chevaux », « bottes », « sabots », « croupes » ont des substantifs équivalents dans la langue chinoise tandis que « chute (de cheval) » se dit plutôt avec un verbe, et « l'air, l'espace, comme fragmentés, hachés eux-mêmes en minuscules parcelles, déchiquetés, par le crépitement des mitrailleuses » doit se traduire par une phrase. Au début, pour une raison d'harmonie, j'ai cherché à transposer ce fragment en une phrase unique jouant sur la complémentarité des éléments, mais je me suis tout de suite rendue compte qu'il s'agissait d'une erreur : celle d'avoir sacrifié la cadence et l'effet visuel créés par les mots brefs. Finalement, j'ai traduit « flancs de chevaux », « bottes », « sabots », « croupes » par des substantifs, « chutes, fragments de cris, de bruits » par des verbes et le dernier segment par une phrase, en liant ces trois éléments les uns

aux autres par un point-virgule. Si Claude Simon est un « créateur » de langue, cet aspect extravagant doit se laisser sentir dans la traduction, pour que celle-ci puisse aussi apporter quelque chose qui ne peut exister dans la langue chinoise, pour qu'elle se présente comme un texte qu'aucun écrivain chinois n'aurait pu fabriquer...

ÉQUIVALENCES LEXICALES

Dans le jeu de fidélité et de lisibilité auquel il se prête, le traducteur est donc obligé de faire des détours, des efforts de contournement linguistique et même des compromis. Cela peut donner quelque chose de créatif, et parfois aussi de frustrant. Mais sur d'autres aspects, le traducteur a toute possibilité de jouer en fouillant dans la richesse des deux langues et en tenant compte, par exemple, de la variation du vocabulaire du cheval, de l'insulte... qui est tout aussi riche en chinois qu'en français. Prenons l'exemple de la scène de retrouvaille entre le brigadier et son camarade dans le train des prisonniers, scène où le brigadier lance des jurons pour souligner l'aspect inattendu de la rencontre :

puis sans que ni l'un ni l'autre eût pu dire comment ils y parvinrent, à côté maintenant l'un de l'autre, se palpant, s'étreignant, le brigadier répétant « Nom de Dieu! Nom de Dieu! Comment est-ce que tu... Nom de Dieu... », quelque chose de visqueux, tiède, ruisselant sur les deux corps, les deux respirations haletantes cherchant l'air, les deux visages invisibles dans le noir baignés par quelque chose de liquide, salé... » (*L'Acacia*, p. 233)

L'expression « Nom de Dieu! » peut se traduire en « 见鬼 » en chinois, ce qui veut dire littéralement « Va voir le diable! » – une traduction qu'on entend souvent dans les films doublés mais qui semble trop littéraire et correspond mal à l'identité du locuteur. C'est par hasard que j'ai entendu lors d'un colloque sur la traduction de la littérature chinoise à l'étranger l'intervention d'Isabelle Rabut⁷ qui parlait de son travail sur *Brothers* de Yu Hua : sur la proposition de l'auteur, elle n'a pas traduit les jurons – extrêmement abondants dans cette œuvre – mais les a remplacés par des jurons français. Ses propos m'ont inspiré : que pourrait dire un soldat chinois dans une telle circonstance décrite dans *L'Acacia*? C'est ainsi que l'expression « 他娘的 », gros mot qui consiste en un blasphème de la mère, s'est glissée dans ma tête, car effectivement, il s'agit d'une expression moins savante, plus vive, plus laïque et plus émotionnelle.

7. Isabelle Rabut est professeur à l'Institut national des langues et civilisations orientales et traductrice des auteurs chinois tels que Yu Hua, Chi Li et Shen Congwen. Ce colloque intitulé « Miroir dans miroir : sur la littérature contemporaine chinoise et sa traduction » a eu lieu les 21 et 22 avril 2014 à l'Université normale de la Chine de l'Est.

Le vocabulaire de chevaux constitue une autre caractéristique de l'œuvre de Simon, *L'Acacia* ne fait pas exception. Dans ce roman abondent les noms de chevaux et les termes du harnachement : un « sous-verge », une « alezane », un « pur-sang arabe à la robe blanche », un « étalon », une « jument », un « percheron aux croupes pommelées » ou « d'un rouge orangé », une « gaille », une « bique », un « hongre »... ; le « mors », le « rêne », la « selle », la « bride », l'« éperon », l'« étrier », la « cravache », les « quartiers de la selle », le « pommeau », les « mollettes aux dents aiguës des éperons »... La Chine, comme la France, a une culture profondément marquée par la présence du cheval dans son histoire, en témoigne l'évocation abondante de l'image du cheval dans la poésie classique⁸. En me documentant, je trouve dans la langue chinoise un vocabulaire relatif au monde du cheval et du cavalier d'une richesse fascinante : non seulement toute une panoplie de pièces du harnais, mais aussi des termes spécifiques pour désigner les différentes manières de chevaucher – il existe même le signe « 驛 », qui tout seul veut dire « chevaucher à cru ». Quant aux espèces et types des chevaux, une vraie fantasmagorie ! Citons en quelques-uns sans qu'il soit utile de s'y attarder :

儿马: un étalon

骡: une jument

驹: un poulain

骟: un hongre

弩: une rosse

骠: cheval de poil jaune

骝: cheval de poil rouge et au crin noir

骊: cheval grisâtre aux taches blanches

骍: cheval de poil bai

骊: cheval noir

騊: cheval à bouche noire et de poil jaune

骐: cheval de poil bleu noir

雅: cheval noir aux sabots blancs

骢: cheval bleu aux taches blanches

龙: cheval blanc

8. Le cheval est l'une des images les plus souvent évoquées dans la poésie chinoise classique. Les poètes les plus éminents, tels que Li Bai (701-762), Du Fu (712-770), Wang Wei (701-761) et Lu You (1125-1210) lui ont tous consacré des vers. Il est particulièrement présent chez des poètes comme Cen Shen (715-770), Wang Changling (690-756) et Gao Shi (700-765), connus pour leurs quatrains et ballades évoquant des scènes de frontière et de vie militaire.

Ces mots, d'une grande élégance et riches de connotations littéraires, font partie de la quintessence de la langue chinoise. L'intégration de certains d'entre eux dans la traduction contribue à la naissance de dimension poétique du texte. La traduction consiste non seulement à se plonger dans la langue française, mais aussi à circuler dans la langue chinoise, ma langue maternelle.

Les exemples pourraient être multipliés, mais ce qui détermine la traductibilité d'une œuvre n'est pas le rapport entre les deux langues concernées, mais l'œuvre elle-même. Et ce qui importe le plus dans la traduction n'est peut-être pas la question des moyens et des techniques, qui est un aspect fort aléatoire dans un travail de langue, mais la question stratégique qui mène notre réflexion sur la langue et détermine, parfois d'une manière indéchiffrable, le choix du traducteur. Quand celui-ci fait son travail sur la langue en la fouillant, la tâtant, la défiant, il fait en même temps un voyage dans le monde mythique que l'écrivain construit avec les mots. Faire une plongée dans la langue ou dans le monde de l'écrivain, y a-t-il une différence quand on travaille sur Claude Simon ?