

LETTRES CHINOISES / LETTRES FRANCAISES

Propos liminaire

Pour cette 7^e rencontre du programme ALIBI, les débats ont été organisés à la BnF. Les manifestations se sont déroulées durant la semaine consacrée aux Lettres chinoises, invitées d'honneur du Salon du livre de Paris, en mars 2004.

La journée ALIBI du 22 mars 2004 à la BnF s'est d'abord composée d'un atelier « classique », réunissant deux écrivains travaillant ici sur le thème « l'enfant », à la façon des précédents ateliers ALIBI, que l'on peut retrouver sur le site Internet :

<http://www.lettreschinoises-lettresfrancaises.msh-paris.fr/>

Profitant de la présence au Salon du livre de nombreux écrivains d'expression chinoise, nous avons également tenu deux tables rondes, qui ont réuni la quasi totalité des écrivains de langue chinoise et de langue française ayant participé aux précédents ateliers. Les discussions ont porté sur l'intérêt et la spécificité de ces écritures en duo d'écrivains, ainsi que sur l'éclairage apporté par les traducteurs des récits. Ces débats sont aussi consultables sur notre site.

A l'occasion de cette journée du 22 mars, nous avons publié en un recueil de langue française l'ensemble des œuvres écrites dans le cadre d'ALIBI, du premier au sixième atelier. Cet ouvrage, intitulé « ALIBIS – dialogues littéraires franco-chinois » (éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2004), a son *alter ego* dans une publication en langue chinoise, co-éditée par les éd. de la Maison des Sciences de l'Homme et les éd. You Feng, 2004.

En ce qui concerne les récits de l'atelier sur l'enfant, dont il est ici question, une précision doit être fournie. Contrairement à la parution des travaux de nos précédents ateliers, nous donnons, en langue française, une seule nouvelle, celle de l'écrivain chinois, Mo Yan. Un événement insolite est en effet survenu en cours de séance, le 22 mars, au moment où la romancière française Geneviève Brisac a indiqué que le texte présenté en séance constituait le tiers de son oeuvre. Les débats, d'une grande richesse, en ont quelque peu été affectés. Le récit était en fait, à quelques nuances près, le début d'un roman de l'auteur, paru deux mois auparavant. Soucieux de publier en revue des textes inédits, nous renvoyons pour ce récit le lecteur d'une part au roman *Les sœurs Délicata* (éd. de l'Olivier, 2004), et d'autre part à notre site, où la nouvelle discutée en réunion ALIBI figure dans ses versions française et chinoise.

thème de la rencontre d'ALIBI n° 7, du 22 mars 2004 : **l'enfant**
lieu : BnF, Paris

participants : Mo Yan, Geneviève Brisac (écrivains)
Chantal Chen-Andro, Li Jinjia (traducteurs)
Interprète de la séance : Emilie Huang

synthèse des discussions : « l'enfant, l'emphase et la vision »

Comment les écrivains ont envisagé le thème de l'enfant

Geneviève Brisac explique qu'elle a un peu de mal à répondre à la question, car l'enfance lui a toujours semblé faire partie de son imaginaire, comme de celui des écrivains qu'elle aime. L'enfance n'est pas un thème, dit-elle, c'est un prisme : une façon de voir le monde qui correspond à celle de l'écrivain. Comparé à l'adulte, l'enfant est celui qui à la fois comprend tout et ne comprend rien. Un deuxième parallèle peut être dressé entre les points de vue de l'écrivain et de l'enfant : les sensations. Cela nous rapproche, Mo Yan et moi, même si nous sommes différents. Les sensations d'enfance sont les plus profondes en nous. Dans mon récit, comme dans celui de Mo Yan, de nombreuses sensations sont exprimées, concernant la nuit, le froid ou le chaud. Enfin, l'initiation et l'expérimentation rapprochent les écrivains et les enfants : l'enfant, en faisant des expériences, introduit du désordre et du suspens ; il en va de même pour l'écrivain.

Mo Yan indique que, lorsqu'il a reçu le thème de l'enfant, il a hésité : allait-il l'aborder avec le monde adulte à partir du point de vue de l'enfant, ou bien refléter le monde de l'enfant lui-même ? Finalement, explique-t-il, je me suis dit que les deux voies sont indissociables, car l'enfant, qu'il le veuille ou non, vit dans un monde d'adultes. Les sensations éprouvées par l'enfant sont aussi celles de l'auteur, avec une réminiscence de ses souvenirs d'enfance. Hier au Salon du livre, j'ai évoqué ce thème. Dans nombre d'œuvres chinoises contemporaines, le personnage de l'enfant paraît quelque peu anormal. Dans *Pa pa pa* de Han Shaogong, l'enfant est attardé, mais il a des dons surnaturels et peut prédire l'avenir. Dans plusieurs de mes propres récits - dans *l'Enfant de fer*, *le Radis de cristal* ou *le Pays de l'alcool* -, l'enfant n'est pas un être ordinaire. Dans *le Radis de cristal*, le garçon entend le bruit des cheveux qui tombent par terre ; il peut voir à la surface de l'eau ce qui se passe sous l'eau. Geneviève Brisac a parlé des sensations de l'enfant. Je trouve qu'il existe des différences entre des sensations d'enfant et d'adulte. Nos souvenirs d'enfance diffèrent de la réalité. Ce sont ces exagérations et emphases qui font sens. Dans beaucoup d'œuvres de la littérature chinoise, l'écriture s'écarte du réalisme, notamment par des effets exagérés, par exemple d'emphase et de gigantisme perçus par les enfants. Il y a aussi la question du langage : dans de nombreux textes, les enfants parlent comme des adultes, et vice-versa, ce qui crée un contraste générateur de charme et d'humour.

La discussion entre les écrivains

G. Brisac précise à Mo Yan qu'elle voulait dire que la vision des enfants et celle des écrivains sont similaires. Ainsi, précise-t-elle, un écrivain, comme vous l'avez dit, inverse le langage des enfants pour en faire un langage adulte et simplifie le langage

adulte pour en faire un langage entendu par les enfants. De même, je crois qu'il y a une façon de déformer la perception, quand on est un écrivain adulte, qui consiste à inverser les plans larges et les plans serrés au cinéma. J'ai trouvé votre nouvelle forte, belle, continue-t-elle. J'ai été frappée par le fait que, au-delà des cadres de la politique - contexte anormal de la Révolution culturelle - et du village, les relations au sein de la famille peuvent dégénérer. Votre évocation des relations entre les membres de la famille m'a intéressée : ainsi celles deux frères. Les relations violentes entre Grand Frère et son père également. La position neutre de la mère dans l'histoire est remarquable.

Mo Yan insiste sur la tension des relations, y compris familiales, dans le contexte politique d'alors. Dans une première version de cette nouvelle, précise-t-il, j'avais inséré une séquence où le père prenait un raticide pour le mélanger à la nourriture dans l'idée d'empoisonner la famille entière ; découvrant l'affaire, la mère le giflait. Mais j'ai eu peur que cette scène sonne étrangement pour les lecteurs français et je l'ai retirée. On ne peut se soustraire à l'influence de la société, ajoute-t-il. Le portrait de la femme et mère offre une image de solidité. Puis il dit à G. Brisac : votre nouvelle m'a paru quelque peu incomplète, me laissant un sentiment étrange. J'y découvrais de nombreuses filles, je pensais qu'il devrait se passer quelque chose, et rien ne se produisait. J'avais la certitude que vous écrieriez de façon brillante la suite de la nouvelle ; que, dans la partie manquante, il y aurait beaucoup de choses remarquables, ayant trait au dénouement dans l'église par exemple. Vous avez cette phrase « L'amour de la mort ne déçoit jamais » : que voulez-vous dire ? G. Brisac répond que la grand-mère va mourir quelques jours plus tard, la mort est toujours au rendez-vous et donc ne déçoit pas, à l'inverse de la vie que l'on aime.

La présentation du travail des traducteurs, et les commentaires des écrivains

Chantal Chen-Andro indique que plusieurs questions se sont posées à elle au cours de la traduction de la nouvelle de Mo Yan. Le titre, d'abord, qui signifie mot à mot : « Grande Bouche ». En chinois « *dazui* » ; l'expression en évoque une autre : « *kuaizui* » (« qui ne sait pas tenir sa langue »). Ce qui est le cas pour le personnage. Il m'était impossible, précise-t-elle, de traduire par « Grande Gueule » qui a des deux sens en français, car il s'agit d'un enfant ; alors j'ai gardé « Grande Bouche ». La deuxième question est relative aux temps, une difficulté récurrente dans la traduction du chinois vers le français. J'ai modulé le présent et plusieurs temps du passé, non sans opérer des changements en cours de travail. En chinois, il n'y a pas de temps absolu. Il est possible en français de tout traduire au présent, mais le résultat me semble plus plat qu'en chinois ; puisque les temps sont l'une des richesses de notre langue, autant profiter de ces latitudes pour rythmer le récit. La troisième question est directement liée au thème abordé dans cette séance d'Alibi. Elle concerne la traduction des termes familiaux de « *die* » (père), « *niang* » (mère), « *ge* » (frère aîné). Le cas de « *meimei* » (sœur cadette), dans la mesure où le vocable est redoublé, est peut-être différent. Les deux premiers termes sont spécifiques aux dialectes du nord de la Chine, ils correspondent à « *baba* » « *mama* » dans le Sud. J'avais commencé à traduire ces quatre termes par « le père », « la mère », « l'aîné », « la cadette ». Mais cela instaurait une distance. Or, en chinois, ces quatre termes s'emploient au discours direct et toujours en relation avec le locuteur. Pourtant, il s'agit du père, de la mère, du frère aîné et de la sœur cadette de Grande Bouche. Par ailleurs, le récit n'étant pas à la première personne, Grande Bouche devrait être considéré comme un personnage situé par le narrateur sur le même plan que les autres. Or l'emploi de ces termes de parenté laisserait

entendre qu'il y aurait une identification du narrateur avec le personnage de Grande Bouche. Hypothèse étayée par le fait qu'un bon nombre d'éléments du récit se retrouvent dans d'autres textes dont le personnage principal est un enfant. Ainsi, la scène de l'enfant qui se faufile de nuit hors de chez lui par le portail de la cour, le trajet pour se rendre à la ville, ou la rivière prise en glace qui émet une vague lueur blanche. Il y a aussi le personnage du frère aîné, qui veut s'engager dans l'armée. Ces différents éléments pourraient être considérés comme des souvenirs d'enfance de Mo Yan. On peut citer encore des attitudes semblables du personnage de l'enfant dans les différents récits, ainsi, sa rage contre les adultes, qui se traduit par des injures contre le père, ou par des ricanements de mépris. J'ai finalement opté pour « papa », « maman », « grand frère » et « petite sœur » sauf quand Mo Yan emploie d'autres vocables, (*gege* : l'aîné, *fuqin* : le père, *muqin*, la mère), mais le fait est rare. Une dernière remarque : dans d'autres textes, si Mo Yan emploie plus volontiers « *niang* » (« maman ») dans le discours indirect, c'est le vocable « *fuqin* » qui désigne le père, même quand le récit est à la première personne.

Mo Yan remercie Chantal Chen-Andro d'avoir traduit nombre de ses œuvres. Après votre intervention, indique-t-il, je me rends compte que la traduction est loin d'être une chose facile, qu'elle est un travail moins direct que la création. Si vous ne l'aviez pas dit, je ne me serais pas rendu compte qu'au fond il y a autant de répétitions dans mes œuvres. Ainsi l'enfant qui se faufile hors de chez lui. Evidemment, le personnage de l'enfant a quelques points communs avec l'auteur et ses souvenirs d'enfance. Pourtant, on ne peut confondre les deux. Je prendrai l'exemple des injures répétées dans certains de mes récits : en ce qui me concerne, j'avais peur de mon père ; si je l'avais injurié, je ne serais pas là aujourd'hui, et vous n'auriez pas lu mes œuvres. L'écriture relève d'un exercice complexe : dans la vie réelle j'ai peur de mon père, tandis que dans mes œuvres j'ai des personnages qui n'ont peur de rien et peuvent injurier leur père. Dans mes œuvres les enfants ont des dons surnaturels, alors que dans la vie réelle j'entends et je sens comme tout le monde. Beaucoup de ces dons surnaturels proviennent de mon espace imaginaire. Voici comment l'inspiration m'est venue pour Grande Bouche : j'ai lu un fait divers dans un journal. On dit qu'on ne doit jamais mettre une ampoule dans sa bouche. Pourquoi le ferait-on ? Un homme a fait l'essai. Une fois mise dans sa bouche, il ne pouvait retirer l'ampoule. Il a pris un taxi pour aller à l'hôpital ; le chauffeur puis le médecin se sont tordus de rire devant le caractère comique de la situation. On a essayé de mettre du coton pour retirer l'ampoule sans la casser. Le plus drôle est que cet homme, sorti de l'hôpital, a vu le même chauffeur avec lui aussi une ampoule dans la bouche. J'ai pensé que la curiosité de l'homme est fantastique, et j'ai imaginé un enfant capable de mettre son propre poing dans sa bouche. Cela doit avoir un sens symbolique. Cet élément au moins n'a rien à voir avec moi : je n'ai pas une si grande bouche ! Quant à G. Brisac, elle exprime son admiration pour le travail réalisé par Chantal Chen-Andro et juge suggestive et forte la description de la première sortie de l'enfant. Elle voit quelque chose de magique dans la nuit peinte par Mo Yan, quand l'enfant est porté dans un élan vers la fête et les acteurs.

En préambule à son intervention traitant de « l'incomplétude » dans le récit de G. Brisac, Li Jinjia estime que sur cette « incomplétude », à l'instant explicitée par la romancière, ses commentaires vont sembler comiques. Comme tout objet d'art, expose-t-il, un texte littéraire nous attire par ses qualités et ses problèmes. A ma première lecture des *Anges* de G. Brisac, le problème qui m'a sauté aux yeux, c'est qu'on n'y trouve guère la dureté sémantique ou la clôture formelle qui caractérisent

les formes courtes du conte et de la nouvelle. En cinq pages se présentent nombre de bifurcations et de digressions qui ne sont pas au service immédiat du thème central. Cette observation n'implique pas de jugement de valeur : en lisant Sterne, Diderot ou Machado de Assis, on a souvent l'impression que ces auteurs lancent des motifs comme le jongleur qui jette en l'air quatre, cinq, six boules multicolores. Cependant il y a toujours un moment où ils se saisissent de toutes les boules, pour les relancer dans un nouveau jeu éblouissant. Dans le texte de G. Brisac, le jeu de boules est certes beau, mais ce moment de saisie manque : il est annoncé sans être encore présent. J'avais l'impression de me trouver en face, non pas d'une œuvre totale et achevée, mais d'une de ses parties en voie de construction. Mon intuition m'a dit qu'il s'agissait d'un extrait d'un roman, ou d'un fragment d'un projet d'écriture beaucoup plus vaste. Une fois replacés dans ce cadre général, les éléments centrifuges prendraient, sinon un autre sens, du moins une allure différente. J'ai dû résoudre le problème suivant : comment traduire cette « incomplétude » du texte original sans qu'elle se transforme en défaut dans le texte traduit ? Pour reprendre la métaphore des boules du jongleur, la romancière pouvait se permettre de les laisser flotter en l'air, dans la mesure où elle savait quand, où et comment elle les ressaisirait ; quant à moi, je devais les maintenir dans le vide pour un temps indéfini. Alors, il m'a été nécessaire d'ajouter un souffle, pour que les boules demeurent suspendues. Ma réflexion s'est ramenée à une question : d'où ce souffle devait-il provenir ? Après quelques tâtonnements, je l'ai trouvé dans le rythme, moins par choix que par nécessité. Sémantiquement, j'ai essayé de rester aussi proche que possible du texte original. L'unité de traduction était phrastique. L'ordre des mots a été restitué dans la mesure du possible. Le niveau de langue s'est vu respecté dans sa continuité comme dans ses mutations. La seule liberté que j'ai prise a consisté en un travail sur le rythme. Dans plusieurs passages, j'ai compté le nombre de syllabes pour composer mes phrases. En cela, je ne pense pas avoir introduit un élément radicalement hétérogène au texte de G. Brisac. Le rythme y est tangible. Je n'avais qu'à suivre étroitement le mouvement du rythme original, à l'accentuer chaque fois que je le jugeais nécessaire et à le rendre suffisamment palpable pour un lecteur chinois. S'il y a malgré tout une différence importante entre le rythme du texte original et celui du texte traduit, il me semble qu'elle est de nature fonctionnelle : chez la romancière, le rythme concourt à créer un effet de style, à mettre en valeur la fluidité du texte, alors que dans ma traduction, il est le générateur même de la textualité. Dans ce travail sur le rythme, ma connaissance de la prosodie chinoise classique m'a beaucoup servi. Plus d'une fois, j'ai recouru aux figures rythmiques 3/3, 4/4, 4/6, 5/5, 5/7, ainsi qu'à d'autres combinaisons familières à l'oreille chinoise. Mais ce genre d'exercice présente un certain danger : à projeter trop de « chinoïseries » sur le texte de G. Brisac, on peut finir par gommer son caractère étranger et sa singularité.

G. Brisac remercie le traducteur pour son intuition, pour la grâce et la délicatesse avec laquelle il a considéré ce texte, tel quel, insuffisant. Les boules, explique-t-elle, ça serait merveilleux si elles pouvaient rester en l'air ; malheureusement, dans une œuvre littéraire comme ça, elles sont obligées de retomber.

Mo Yan déclare que parfois des erreurs dues à la technique peuvent engendrer une nouvelle forme de création. Je vous rassure, dit-il à G. Brisac, on peut estimer que ce texte est porteur d'une intention autre de création : nouvelle avec des boules suspendues en l'air. Li Jinjia, avec sagesse et intelligence, a utilisé le rythme pour résoudre le problème. En lisant la nouvelle, j'ai trouvé le langage vivant, sous la plume de Li Jinjia, doté d'un rythme animé et de beaucoup d'humour.

Contrairement aux autres séances d'ALIBI, cette réunion, qui s'est déroulée à la BnF en un temps plus réduit que d'habitude, n'a pu s'achever sur un échange de vues approfondi avec le public.

Annie Curien