



HAL
open science

La Maison de thé à la recherche d'une restauration. Étude de la traduction de la pièce chinoise de Lao She

Florence Xiangyun Zhang

► **To cite this version:**

Florence Xiangyun Zhang. La Maison de thé à la recherche d'une restauration. Étude de la traduction de la pièce chinoise de Lao She. marianne bouchardon; ariane ferry. Rendre accessible le théâtre étranger (XIXe-XXIe siècles), Presses Universitaires du Septentrion, 2017, 13-978-2-7574-1587-0. hal-01645161

HAL Id: hal-01645161

<https://hal.science/hal-01645161>

Submitted on 9 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***La Maison de thé* à la recherche d'une restauration. Étude de la traduction de la pièce chinoise de Lao She**

Florence Xiangyun Zhang
Université Paris Diderot – Paris 7, CRCAO

Pièce majeure du théâtre moderne chinois, *La Maison de thé* de Lao She (1899-1966) est une tragédie en trois actes qui met en scène l'histoire d'une maison de thé dans la ville de Pékin, avec son propriétaire et ses clients traversant trois périodes historiques différentes (1898, 1917, 1945). Écrite en 1957, elle a été mise en scène par les plus grands metteurs en scène chinois, également adaptée au cinéma (1982) et en téléfilm (2009). La pièce mélangeant l'humour du langage au destin tragique de toute une société chinoise, produit un effet puissant de bouleversement et attire plusieurs générations de spectateurs. Connue pour son style populaire, Lao She marque son théâtre par la couleur de la vieille capitale chinoise. Le mode de vie des personnages ainsi que leur langage sont caractéristiques des habitants de Pékin. L'œuvre est ainsi jouée exclusivement par le célèbre Théâtre d'art du peuple de Pékin depuis sa création, sous la direction successive de Jiao Juyin, de Xia Chun, et de Lin Zhaohua. En 1980, la compagnie est venue en Europe pour une série de représentations de la pièce en RDA, en France et en Suisse, dans la mise en scène de Xia Chun ; la pièce a aussi été jouée dans la mise en scène de Lin Zhaohua à Washington au *Festival of China* en 2005.

La seule traduction en français de la pièce a été publiée en 1980, en même temps qu'une traduction en anglais, puis rééditée en 2002 par les Éditions chinoises en langue étrangère, une maison spécialisée pour les traductions en langues étrangères des œuvres littéraires chinoises. Elle semble être l'œuvre d'un travail collectif puisqu'aucun nom de traducteur n'est mentionné dans la publication. Cette traduction n'est connue en France que par les spécialistes de la langue et de la littérature chinoise. Sa lecture est instructive, car non seulement les événements historiques et certains noms propres font l'objet de notes de bas de page, mais les jeux de mots et les plaisanteries sont également expliqués, ce qui est utile pour les apprenants de la langue chinoise. Mais il est établi que les plaisanteries expliquées ne peuvent pas faire rire.

Il existe aujourd'hui deux traductions en anglais, celle de Howard-Gibbon aux éditions en langues étrangères (Pékin, 1980) et celle de Ying Ruocheng (Pékin, 1999)¹.

Dans notre étude axée sur la traductologie, nous relèverons les caractéristiques de l'écriture de Lao She, et analyserons les problèmes qu'elle pose à la traduction en mettant l'accent sur les éléments verbaux du langage théâtral. En comparant l'original avec ses trois traductions existantes, nous souhaitons enrichir les réflexions sur la traduction des textes dramatiques d'une part, et d'autre part attirer l'attention sur certaines problématiques propres à la traduction du théâtre d'une culture éloignée. Nous nous interrogerons en même temps sur les autres obstacles qui pourraient gêner l'accès à ce théâtre en France, et examinerons les nouvelles possibilités de valoriser ce chef-d'œuvre du théâtre chinois.

***La Maison de thé*, chef-d'œuvre du théâtre moderne chinois en trois actes**

On ne peut pas vraiment raconter l'histoire de *La Maison de thé* : chaque acte met en scène un tableau avec de nombreux personnages. Le premier acte nous présente la maison de thé au cœur de la capitale chinoise en 1898, à la fin de l'Empire. Monsieur Wang, le propriétaire

¹ Howard-Gibbon est anglophone et il a collaboré dans des éditions chinoises en langue anglaise et pour des journaux chinois anglophones. Ying Ruocheng, homme de théâtre et comédien du Théâtre d'Art du peuple de Pékin, a lui-même joué le rôle du trafiquant de femmes dans *la Maison de Thé*. Anglophone, il a traduit en chinois plusieurs pièces de Shakespeare, de Pinter, et cette pièce de *la Maison de Thé* en anglais. Nous mettrons « VF » pour désigner la traduction en français, et utiliserons les initiales (H-G et YR) des traducteurs pour désigner les deux traductions en anglais.

du lieu gère bien son commerce. Parmi les clients fidèles, beaucoup sont de ceux qu'on appelle des « hommes des bannières » qui passent leur journée à la maison de thé avec leurs amis. Ce sont généralement des Mandchous, une ethnie à laquelle appartient la famille impériale au pouvoir depuis le XVII^e siècle. Le pouvoir applique la politique de ségrégation entre les Mandchous et les autres ethnies chinoises, et réserve aux premiers un certain nombre de privilèges tels qu'une rente mensuelle à vie pour qu'ils soient disponibles en cas de guerre. Cette population est très présente à Pékin et dans la partie nord-est de la Chine, et sa partie aisée se passionne pour les oiseaux, l'opéra de Pékin, et tous les arts de spectacle¹.

À côté de cette clientèle oisive, ont lieu dans la maison de thé des transactions qui nous permettent de voir la misère de la campagne qui pousse les paysans pauvres à vendre leurs filles pour quelques kilos de farines ; un trafiquant de femmes essaie de faire acheter une jeune fille par un eunuque fortuné qui veut se marier ; il y a également un fumeur d'opium qui vit de la voyance. En même temps, la tension politique est palpable car nous sommes au lendemain de l'échec du mouvement réformiste, et une chasse à l'homme est en cours où toute parole favorable aux réformistes risque d'être lourdement punie. Il y a donc deux policiers en civil qui quêtent tout être suspect, et à la fin de l'acte un client se fait arrêter ayant prononcé les mots « cet empire va bientôt mourir ».

Le II^e acte présente la maison de thé vingt années plus tard, au milieu des guerres civiles². Ayant survécu à la mort de l'empire et au début fragile de la république, la maison de thé tente de se donner une nouvelle allure pour s'adapter aux changements de la société. Les anciens clients oisifs n'ont plus les moyens de la fréquenter, et la maison de thé subit quotidiennement les pillages de militaires, et les rackets de policiers. Elle est également témoin des mouvements étudiants.

Le III^e et dernier acte nous emmène en 1945, à la sortie de la guerre sino-japonaise. La maison de thé est dans un état délabré. Le vieux patron peine à nourrir sa famille malgré toutes ses tentatives de

¹La ville de Pékin, la capitale des Qing (1644-1912, la dernière dynastie de l'Empire chinois), est marquée par la longue et récente présence des Mandchous, et conservent jusqu'à présent des particularités de la culture mandchoue. Le développement des arts de spectacles est infiniment lié à cette population. Lao She lui-même fait partie des Mandchous. Cette population perd tout privilège à la chute de l'empire en 1911.

²Après l'effondrement de l'empire, la République de Chine fut fondée mais le pays vit de longues années d'instabilité. Durant les années 1910-1920, les gouverneurs militaires des provinces furent constamment en conflit pour étendre leur influence.

changement, et les artistes traditionnels ne peuvent plus vivre de leur art. Le spectateur constate une montée en puissance des malfrats soutenus par le pouvoir corrompu. Le fils du trafiquant de femmes va monter un « trust » de proxénétisme, le fils du voyant veut être maître spirituel qui se fait payer en dollars. À la fin, le vieux patron s'offre une cérémonie funéraire traditionnelle avec deux vieux amis avant de se donner la mort.

En mettant en scène trois périodes spécifiques de l'histoire moderne de la Chine, cette tragédie gagne en puissance grâce à un langage théâtral efficace et comique. Puisque notre objet d'étude est le texte, nous nous concentrons ici sur les aspects exclusivement verbaux.

Problèmes spécifiques de la traduction de la *Maison de thé*

a. Faits historiques

Sans être du théâtre historique, la pièce lie intimement la vie des personnages aux événements historiques de chaque époque, il est donc normal de rencontrer des faits historiques, et le nom des personnalités importantes ainsi que les événements réels sont souvent cités. Même si les Chinois d'aujourd'hui ne sont pas tous connaisseurs de l'histoire moderne, ils sont plus ou moins au courant de grands événements et des particularités de ces époques différentes, et peuvent donc suivre sans difficulté¹. Comme il s'agit de l'histoire réelle, les traducteurs traduisent les noms de personnages historiques par transcription phonétique. Consciente que son futur lecteur ne connaît pas l'histoire de la Chine, la traduction française ajoute des notes de bas de page pour fournir un minimum d'informations sur les noms cités. Or sur une scène étrangère, si le contexte historique n'est pas connu, les transcriptions constituent une barrière majeure pour la compréhension du spectateur.

Un autre phénomène est lié aux modes d'appellation des personnes au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle à Pékin. L'usage est de prendre le nom de famille, plus le rang dans la fratrie, plus une terminaison de politesse pour ceux qui ont un certain statut social. Ainsi Monsieur Chang est-il appelé « chang-quatre-maître », qui signifie « Maître le quatrième de la famille de Chang » ; et le serveur est appelé « Li-

¹ Le problème se posera sans doute plus tard, car les jeunes générations, plus attirées par la littérature contemporaine et plus ouvertes à la littérature étrangère, lisent de moins en moins de livres du XX^e siècle.

trois », « le troisième de la famille de Li », sans la terminaison de politesse.

La traduction en anglais de Howard-Gibbon (H-G) propose pour ces deux personnages « *fourth elder Chang* », et « *third-born Li* » ; alors que la traduction française omet le rang et utilise « Seigneur Chang » et « Monsieur Li », Ying Ruocheng (YR) les traduit de la même manière par « Master Chang » et la transcription phonétique « Li San ».

L'appellation est importante au théâtre comme dans la vie, car elle exprime les rapports entre les hommes. Il nous semble clair que la traduction anglaise de « *fourth elder Chang* », trop étrange pour être saisie comme une appellation, montre difficilement la relation du personnage avec son entourage. La traduction française est compréhensible ; mais « seigneur » et « monsieur » rehaussent sensiblement le rang social de ces deux personnes. Celle de YR, plus naturelle, remplit mieux cette fonction.

b. Faits locaux

Comme nous l'avons évoqué plus haut, le dramaturge marque son œuvre par une forte couleur locale de Pékin. Non seulement les noms de quartiers de la capitale apparaissent fréquemment, mais encore certaines expressions typiques de Pékin nous rappellent également cet ancrage, ce qui est délicat du point de vue de la traduction.

Par exemple, dans la plupart des régions chinoises, il n'y a pas de distinction entre « tu » et « vous » à la deuxième personne au singulier. Mais à Pékin l'usage peut être subtil, ce qui représente tantôt les liens sociaux, tantôt les sentiments ponctuels de locuteurs, tantôt la personnalité de chacun. Entre deux personnages de la pièce qui sont de bons amis, nous pouvons donc entendre les deux pronoms. Il est évident qu'en anglais le problème ne se pose pas, mais en français il serait assez troublant si l'on conservait les « tu » et les « vous » de l'original. La traduction française choisit d'utiliser uniformément « tu » entre les membres d'une même famille, et d'employer « vous » pour toutes les autres situations. Par conséquent, les policiers en civil prennent une apparence courtoise qui n'existe pas dans l'original. À notre avis, si cet ancrage local est impossible à montrer, une solution systématique ne peut tout de même pas exister ; le choix du pronom se fait en fonction de la personnalité et de la situation.

c. Faits de style

Si l'on peut considérer que les faits historiques et les faits locaux sont inhérents à l'intrigue de la pièce, et ne laissent guère de choix au

traducteur, en revanche le langage théâtral de Lao She, défie toute tentative de reconstitution simpliste. Voici quelques caractéristiques de ce langage :

1) Effets d'interruption ou d'énoncé inachevé

Selon Pierre Larthomas¹, tout dialogue dramatique qui imite la parole de la vie réelle ne peut être dépourvu d'interruptions, au risque de devenir artificiel. En même temps, l'interruption permet de créer le mouvement, et d'obtenir des effets très variés. Ici nous aimerions montrer plusieurs exemples intéressants.

Ex. 1. À l'acte II, le patron reconnaît la femme qui a été vendue à l'eunuque. Mais comme il lui semble absurde de parler de l'épouse de l'eunuque, il s'arrête pour ne pas prononcer le mot « épouse ».

Patron Wang. – 您就是庞太监的那个.....

Traduction littérale : vous êtes donc celle que l'Eunuque Pang...²

H-G. – *you're the woman Eunuch Pang...*

YR. – *so you're Eunuch Pang's...*

Traduction française : vous êtes... de l'eunuque Pang ?

Comme la syntaxe et l'ordre des mots ne sont pas les mêmes en chinois et en français, ni en anglais, il n'est pas simple de traiter ces interruptions. H-G complète le mot « *woman* » qui est neutre, laissant deviner le verbe ; la phrase de YR ressemble le plus à la phrase en chinois, tandis qu'en français ce n'est pas une interruption mais un arrêt au milieu et une reprise immédiate. Car l'élément qui n'est pas prononcé en chinois n'est pas forcément à la fin de phrase en français, mais afin de ne pas compléter la phrase, et de ne pas rompre le suspens, la traduction française choisit de marquer un arrêt au milieu. Or si l'interruption est « dans le dialogue facteur d'économie et de mouvement³ », selon Larthomas, et si elle facilite l'enchaînement des répliques, en revanche l'arrêt au milieu casse la chaîne.

Ex. 2. À l'acte III, un client de la maison de thé parle de la femme d'un voyou puissant, en évoquant son passé, mais il ne termine pas sa phrase pour ne pas expliciter qu'elle a eu un enfant avant d'être mariée, ce qui est considéré comme scandaleux.

¹ Voir Pierre LARTHOMAS, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, [Armand Colin, 1972], Paris, PUF, 1985, p. 220-222.

² Compte tenu que notre lecteur ne connaît pas nécessairement le chinois, il nous semble indispensable d'expliquer les exemples tirés de la pièce de Lao She. Par cette traduction littérale, nous essayons d'illustrer en français la réplique en chinois.

³ Pierre LARTHOMAS, *op. cit.*, p. 222.

Zou Fuyuan. – 我还能不知道！东霸天的女儿，在娘家就生过.....

Traduction littérale : [...] avant de se marier, elle a déjà eu...

H-G. – [...] *she had a baby before...*

YR. – [...] *she, herself, before she got married gave birth to...*

Fr. – avant d'être mariée, elle a donné naissance à...

Dans l'original, le fait que le personnage ne veut pas expliciter montre un sentiment de dégoût et de mépris, mais peut aussi être pris pour une sorte d'autocensure. La traduction de H-G en donnant toutes les informations omises, ne peut pas traduire ces sentiments. Celle de YR et celle en français ne complètent pas entièrement la phrase inachevée mais donnent tout de même les informations suffisantes à entendre, ce qui trahit cette intention d'autocensure.

2) Enchaînement

Larthomas considère que la première qualité d'un dialogue dramatique repose sur l'enchaînement des répliques. Lao She excelle dans la conception des dialogues bien enchaînés. Ainsi l'unité de base n'est jamais la réplique, mais le couple de répliques ou même une série de répliques. Pour la traduction, si l'on n'est pas conscient des procédés d'enchaînement, l'efficacité du dialogue tombe.

À l'acte III, quand Madame Pang donne l'ultimatum pour menacer le patron Wang, celui-ci exprime son indifférence avec un ton ironique.

– Patron Wang : 万一我下半天就死了呢？

– M^{me} Pang : 呸！你还不该死吗！

Traduction littérale :

– Si jamais je meurs dans l'après-midi ?

– Pff ! Tu ne devrais pas bien mourir ? (tu l'aurais bien mérité)

Ici le patron montre qu'il ne se laisse pas intimider par des menaces : vous ne pouvez pas me forcer, car je n'ai même pas peur de mourir. Alors que son interlocutrice ne le prend pas au sérieux, et va plus loin dans la provocation. Par la répétition du mot « mourir », mais aussi par la question rhétorique et la réponse, les deux répliques résonnent intimement.

H-G. – What if I'm dead before then? – Damn it! You don't deserve to live, anyway!

YR. – *Suppose I kick the bucket this afternoon? – Pah! Then good riddance!*

Traduction française : – Et si je mourais dans l'après-midi ? – Fi ! N'es-tu pas en âge de mourir ?

La traduction de H-G, par l'opposition entre « *dead* » et « *live* », recrée l'enchaînement ; celle de YR en choisissant des expressions familières et en les reliant avec « *then* », met en mouvement la réaction du second personnage et rend différemment l'enchaînement. Quant à la traduction française, qui reprend littéralement les répliques chinoises, elle restitue l'enchaînement avec la répétition de « mourir », mais fait perdre l'humour et la provocation.

Dans l'exemple suivant tiré de l'acte II, Liu Mazi, le trafiquant de femmes, s'abrite dans la maison de thé en se plaignant de la scène de terreur dans la rue. Face à lui, Song Enzi, le policier en civil, s'en moque.

Liu Mazi : 我的妈呀，吓死我啦！ (traduction littérale : Mon dieu, je meurs de panique !)

Song Enzi : 你活着，也不过多买卖几个大姑娘！ (traduction littérale : Si tu restes en vie, ce sera au maximum pour vendre quelques filles de plus !)

Par l'opposition de « mourir » et « vivre », la seconde réplique fait écho à la première et lui envoie la moquerie. L'effet comique est renforcé.

Traduction française :

– Mon dieu ! On va mourir de peur !

– Si tu meurs, ça fera quelques filles de moins à être vendues, voilà tout !

Cette traduction change l'opposition « mourir » et « vivre », mais conserve tout de même l'enchaînement.

H-R. – *Son-of-bitch! They about scared me to death.*

– *Alive, about all you're good for is buying and selling a few more girls.*

Dans cette traduction, l'opposition entre « *death* » et « *alive* » et la répétition de « *about* » recrée un certain effet d'enchaînement, mais la structure longue de la deuxième réplique pourrait gêner la perception de celui-ci.

YR. – *Oh Lord ! Almost scared me to death! – So what! You'll only buy and sell a few more girls.*

Ici l'ajout de « *so what* » à la place de l'opposition « mourir-vivre » recrée et même renforce l'enchaînement de l'original.

3) Répétition

Dans son *Langage dramatique*, Larthomas souligne l'importance de la répétition dans les textes dramatiques, non seulement pour faciliter l'enchaînement, mais aussi pour produire le rythme : tout effet de répétition, distribué de façon particulière par l'auteur dramaturge, produit un rythme¹. Cela constitue une des caractéristiques du texte de Lao She.

Dans l'exemple suivant, les deux policiers en civil croisent deux hommes à la maison de thé. Ils devinent leur identité de militaires déserteurs et ont l'intention de les intimider pour leur prendre de l'argent.

Policier Wu : 逃兵，是吧？有些块现大洋，想在北京藏起来，是吧？有钱就藏起，没钱就当土匪，是吧？... (Traduction littérale : Déserteur, **pas vrai** ? avec un peu d'argent, **pas vrai** ? on se cache quand on a de l'argent, et on devient gangster quand on n'en a plus, **pas vrai** ?)

Déserteur Chen : 你管得着吗？我一个人揍你这样的八个。(Traduction littérale : C'est pas tes oignons. **Moi seul je peux cogner huit gars comme toi.**)

Policier Song : 你？可惜你把枪卖了，是吧？没有枪的干不过有枪的，是吧？(拍了拍身上的枪) 我一个人揍你这样的八个！(Traduction littérale : Toi ? dommage que t'aies vendu ton arme, **pas vrai** ? un gars qui n'a pas d'arme est moins fort qu'un gars avec arme, pas vrai ? *en tapotant son pistolet*, **Moi seul je peux cogner huit gars comme toi.**)

La répétition de « pas vrai » à plusieurs reprises produit non seulement un effet de rythme très prononcé, mais marque surtout une progression dans l'interrogatoire qui impressionne l'interlocuteur et frappe le spectateur ; la répétition de : « Moi seul je peux cogner huit gars comme toi » est la reprise de la phrase de l'interlocuteur, ce qui crée le comique de la situation et du mouvement. Or puisque « pas

¹ P. LARTHOMAS, *op. cit.* p. 309.

vrai » n'ajoute pas un sens particulier, le traducteur, s'il ne travaille que sur le texte, pourrait négliger cette présence et gommer le rythme. Ici nous ne pensons pas nécessaire de montrer les deux traductions en anglais qui ont plus ou moins restitué les mêmes répétitions, tandis que la traduction française simplifie la réplique en supprimant toute répétition.

Traduction française : Vous êtes des déserteurs et vous avez envie de vous cacher avec argent, n'est-ce pas ? Vous vous cachez quand vous avez un peu d'argent ; et vous devenez des bandits quand vous n'avez plus rien ! c'est bien commode !

Cette traduction, en gommant les expressions répétées, est une paraphrase plate sans rythme et réduit à néant l'effet comique.

4) Usage des exclamations ou gestes vocaux

Les exclamations, « mode d'expression de formes très diverses qui vont du simple soupir, c'est-à-dire d'une réaction corporelle, à un élément verbal », sont étrangères au système grammatical, mais font partie de la conversation, comme le dit Larthomas¹. Leurs fonctions sont variées et elles ont toujours une valeur affective. Le théâtre de Lao She est riche de toutes sortes d'interjections.

Exemples : - 哼！我就不佩服吃洋饭的！ Le vocable “哼” (prononcé comme « reu-n »), représente le mécontentement ou le refus.

- 呆一会儿准关城门，就什么也买不到啦！ 嘿！ Le vocable 嘿 (prononcé « ré-eh »), signifie l'agacement, l'énervement.

- 呸！你还不该死吗？ Le vocable 呸 (prononcé « pré-eh »), signifie le rejet ou l'insulte.

La traduction française a supprimé la plupart de ces interjections, estimant qu'il n'y a pas de sens grammatical. Or dans la traduction anglaise de Howard-Gibbon, nous constatons la transcription phonétique de ces mots qui, à notre avis, ne peuvent rien communiquer aux lecteurs de langue anglaise. Celle de Ying Ruocheng en revanche, tente de trouver les vocables anglais qui sont susceptibles de laisser entendre ces sentiments.

5) Usage des gros mots

Puisqu'il y a des personnages de différents milieux sociaux dans la maison de thé, on entend un certain nombre de gros mots. Il nous

¹ *Ibid.* p. 74.

semble donc indispensable de citer l'exemple d'une expression d'insulte typique.

. - 他妈的是你！让爷爷看看！

Littéralement, cela veut dire « P... c'est toi ! laisse ton grand-père te regarder ». Or en chinois, dans un contexte vulgaire, dire à une autre personne « je suis ton grand-père » ou « tu es mon petit-fils », c'est vouloir abaisser l'autre à l'extrême. Ici il ne s'agit donc pas de lien de parenté, mais deux hommes de mauvaise société qui se croisent. En absence de conflit, ce n'est pas considéré comme des insultes, mais uniquement de l'expression grossière. L'un est habillé d'une façon très occidentale, l'autre rigole et lui dit de se tourner pour qu'il le voit de dos.

Il semble évident qu'on ne peut le traduire littéralement. Pourtant la traduction anglaise de H-G opte pour ce choix : « *Let your old grandad have a gander* ». La traduction de Ying Ruocheng en anglais a choisi d'employer d'autres gros mots pour compenser : « *Shit ! Let me give you the once-over ! You little bastard* », et l'efficacité est assez visible.

De son côté, la traduction française a simplement supprimé toutes les insultes. Si ces deux personnages perdent ici leur grossièreté, à d'autres moments les colères et les conflits sont considérablement atténués.

6) Calembour

Comme nous l'avons évoqué, la culture de la capitale chinoise étant très marquée par la longue présence d'une classe oisive des Mandchous, une certaine recherche au niveau du langage est donc plus prononcée que partout ailleurs en Chine¹. Ainsi les jeux de mots, et surtout le calembour ne sont pas rares dans la bouche des Pékinois, et Lao She ne se prive pas d'occasion pour en utiliser.

Au début du II^e acte, la maison de thé a fait des travaux de rénovation pour s'adapter aux besoins de la nouvelle époque. Le mot à la mode est donc « 改良 *gailiang* », qui signifie « réformer » « adapter » et même « améliorer ». Mais l'employé de la maison de thé, Li San, ne voit pas d'un bon œil les changements de la société ni les efforts

¹ Jusqu'aujourd'hui, même si toutes les régions chinoises ont leur propre style d'humour, parler « pékinois » signifie dans une certaine mesure parler avec aisance en utilisant fréquemment des jeux de mots, des proverbes et des expressions comiques.

d'adaptation du patron. Le jeu de mot vient de l'homonymie entre *liang* 良(bien) et 凉(froid).

- 改良, 改良, 越改越凉, 冰凉!

Pour expliquer ces mots, nous pourrions dire : changement en bien (*liang*) aboutit à un changement en froid (*liang*). Bien entendu, le mot froid n'a pas son sens propre, il est donc employé pour le jeu d'homonymie. Cette réplique est à interpréter dans l'ensemble de l'attitude du personnage.

Traduction H-G : *Reform ! Everything's taking on a new face, and the newer the face the more faceless it is.*

YR : *Reformed indeed ! Soon you'll have nothing more left to reform !*

Traduction en français : Rénover ! Rénover ! Plus on rénove, plus tout **devient froid** !

La traduction française a traduit la signification du mot, mais négligé le jeu de mots. Le résultat est en effet incompréhensible. Car le mot froid introduit uniquement une note négative, mais n'évoque visiblement pas la question de température. Dans les deux traductions en anglais, la première utilise « *new face* » et « *faceless* » afin de garder le jeu du langage avec la répétition du mot « face », la seconde répète le mot « *reform* » pour conserver le rythme et recréer de l'humour du langage. Pour nous, il est tout à fait concevable d'utiliser le mot « réformer » au lieu de « rénover », et de trouver parmi d'autres un jeu de mots entre « réformer » et « déformer ».

D'autres caractéristiques de l'oral chinois, tels que l'emploi des proverbes, viennent s'ajouter à la liste des problématiques de la traduction théâtrale, et surtout de l'œuvre de Lao She. Il suffit de citer un exemple pour en apercevoir la subtilité.

Quand le personnage cynique du professeur Cui exprime son désespoir quant à l'avenir du pays, le patron Wang lui dit de ne pas baisser les bras en prononçant le proverbe « 死马当活马治 » (littéralement : soigner le cheval mort comme s'il était vivant).

Alors que Ying Ruocheng le traduit juste par « *we must try to save her* »¹, et H-G par « *we must try to breathe new life into her* », la traduction française conserve la métaphore du cheval : « Il faut soigner ce cheval mort avec le même empressement qu'on aurait mis pour soigner un cheval malade ».

Il est certain que les proverbes sont imprégnés de la culture et constituent un poste d'observation intéressant pour comprendre le

¹ Dans le contexte « her » signifie ce pays qui est la Chine.

rapport entre les hommes et le monde qui les entoure. Or dans leur usage quotidien, ces expressions se dotent d'un sens conventionnel et ne se prêtent pas à des interprétations libres et incertaines chez les interlocuteurs. Il est ainsi étrange de faire entendre en français une expression qui mentionne le cheval mort.



Les trois traductions que nous avons étudiées nous fournissent des exemples intéressants des approches de traduction théâtrale. La traduction en anglais de 1999, réalisée par Ying Ruocheng, comédien ayant joué dans le rôle de Liu Mazi (le trafiquant de femmes) dans cette pièce, recrée un langage en mouvement, à la fois oral et comique, qui est le plus proche de l'original. La traduction anglaise de 1980, faite par un anglophone Howard-Gibbon, se montre à l'aise pour certains calembours, mais complètement sans solution face aux interjections, aux appellations et aux gros mots de la pièce chinoise ; le traducteur semble ne pas être sûr de maîtriser le langage oral de l'œuvre. Tandis que la version en français est une traduction en langage soutenu d'un texte écrit, sans prendre en considération la dimension essentiellement théâtrale de l'œuvre de Lao She.

Il nous paraît ainsi aisé de dire qu'une telle traduction en français serait le frein de l'accès à cette œuvre chinoise en France. Mais l'existence des deux traductions en langue anglaise n'a pas permis non plus à la pièce de Lao She de se faire connaître sur la scène anglo-saxonne¹. Ici si nous n'évaluons que les aspects verbaux des traductions, c'est que les traducteurs sont impuissants face aux autres aspects de l'œuvre.

Mentionnés comme faits historiques et faits locaux dans notre démonstration, ces éléments plus ou moins langagiers sont pourtant déterminants pour qu'une représentation publique soit possible. La scène occidentale peut-elle se doter d'un décor de maison de thé pékinoise de 1900 ? Les comédiens français peuvent-ils incarner ces personnages dont la vie et le destin sont liés à l'histoire de la Chine ? Le spectateur peut-il s'émouvoir de la vie des autres, dont les repères spatio-temporels et l'apparence sont foncièrement différents ?

En effet, il s'agit pour nous d'une différence d'apparence. L'histoire de la Chine, bien que singulière, se fond dans celle de l'humanité ; les particularités de Pékin trouvent des échos dans certaines villes de

¹ D'après notre recherche, *La Maison de thé* n'a pas été mise en scène en anglais dans un contexte professionnel, et reste réservée aux initiés de la littérature chinoise dans les pays anglo-saxons.

France. Les personnages de Lao She, peureux, astucieux, brutes ou profiteurs, sont les portraits des hommes de tous les temps.

« Rendre accessible le théâtre étranger », nous souhaitons y participer pour appeler une attention spéciale du milieu théâtral au théâtre non-occidental. Les traductions, souvent faites par des traducteurs spécialistes en langue et littérature, ne sont sans doute pas jouables sans adaptation. De nouvelles traductions doivent apparaître, et des tentatives d'adaptation audacieuses sur scène seront bienvenues.

Bibliographie

Lao She, *Chaguan*, Pékin, 1958

- *La Maison de Thé*, Traduction en français, Beijing: Editions Langues étrangères, 1980.

- *Teahouse*, Traduction en anglais de John Howard-Gibbon. Beijing, Foreign Languages Press, 1980. Ré-édition, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.

- *Teahouse*, Traduction en anglais de Ying Ruocheng. Beijing, Chinese Translation Publishing Corp., 1999 ; Ré-édition, révisé par Claire Conceison, dans Xiaomei Chen (éd.), *The Columbia Anthology of Modern Chinese Drama*. New York, Columbia University Press, 2009.

Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique, sa nature ses procédés*, Paris, PUF, 1980

Liu, Siyuan et Wetmore, Kevin J. Jr., « Modern Chinese Drama in English: A Selective Bibliography », *Asian Theatre Journal*, vol. 26, N° 2 (Fall, 2009), p. 320-351

Teen, Teo Lay, « Political Restrictions and Literature: A Discussion on Lao She's Modern Drama Teahouse »,

Yu, Shiao-ling, « Politics and Theatre in the PRC : Fifty Years of Teahouse on the Chinese Stage », *Asian Theatre Journal*, vol 30, N° 1 (Spring 2013), p. 90-121