



HAL
open science

La signature sur la couverture, mais à qui le crédit ? Aperçu du statut social du traducteur dans la Chine moderne et contemporaine

Yuhua Xia, Linhan Fan

► To cite this version:

Yuhua Xia, Linhan Fan. La signature sur la couverture, mais à qui le crédit ? Aperçu du statut social du traducteur dans la Chine moderne et contemporaine. *Parallèles*, 2023, Socio-economic approaches to literary translation, 35 (2), pp.44-56. 10.17462/para.2023.02.07. hal-04265566

HAL Id: hal-04265566

<https://hal.science/hal-04265566>

Submitted on 31 Oct 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**La signature sur la couverture, mais à qui le crédit ?
Aperçu du statut social du traducteur dans la Chine moderne et
contemporaine¹**

Yuhua Xia & Linhan Fan

Inalco – IFRAE & Social Sciences Academic Press (China)

The name on the cover, but at whose bidding? An overview of the social status of translators in modern and contemporary China – *Abstract*

This article examines the significance of including the translator's name on book covers, with a focus on modern and contemporary China. Despite the routine inclusion of translators' names on book covers in China, the practice contrasts with their unsatisfactory material compensation. The article thus explores various ways in which translators have been credited and compensated throughout modern Chinese history, revealing that their names only appear on book covers when they have gained the power of legitimation and consecration, either as individuals or as a social group. As for Chinese translators, they have played significant roles in the cultural history of modern China, accumulating symbolic capital that ensures the title of translator remains appealing despite the insignificant economic benefits. This accumulated and collective symbolic capital also motivates newcomers to engage in the industry despite the marginalization of translation in the cultural life of contemporary China.

Keywords

Chinese translators, translation history, symbolic capital, legitimation, literary field

¹ Nous remercions l'évaluateur anonyme pour son examen rigoureux et l'équipe éditoriale pour ses recommandations avisées. Leurs remarques éclairées ont permis d'améliorer grandement notre article en clarifiant le propos, renforçant l'argumentation et approfondissant la réflexion.

1. Introduction : Traducteurs en couverture, une lutte transatlantique

À l'occasion de la Journée internationale de la traduction, le 30 septembre 2021, la traductrice américaine Jennifer Croft et l'auteur anglais Mark Haddon ont lancé l'initiative #TranslatorsOnTheCover (« Traducteurs en couverture »), appelant tous les auteurs à demander à leurs éditeurs de mentionner sur la couverture des éditions traduites le nom du traducteur (Society of Authors, 2021). Traductrice de *Flights*, ouvrage d'Olga Tokarczuk qui a été récompensé par le *International Booker Prize* en 2018, Jennifer Croft (2021) déplore dans un article le manque de reconnaissance envers les traducteurs : non seulement elle ne reçoit pas de droits d'auteur pour sa traduction de *Flights* aux États-Unis, mais de nombreux éditeurs omettent également de mentionner le nom du traducteur en couverture, alors que c'est là que figurent toujours celui de l'auteur et le titre. Selon Croft, ce sont pourtant les traducteurs qui contrôlent la manière dont l'histoire est racontée et créent le style du livre transplanté, et qui en sont les défenseurs les plus fiables. D'où son plaidoyer pour que leur nom apparaisse également en couverture.

Croft n'est pas la première à formuler ce type de revendications. De l'autre côté de l'Atlantique, le Conseil Européen des Associations de Traducteurs Littéraires (CEATL) indique que la pratique est peu courante en Europe, signalant que cela est pourtant « en contraste avec l'esprit du copyright international et la Recommandation de Nairobi de l'Unesco » (2011). Afin de promouvoir cette pratique, le CEATL a établi une collection de couvertures de livres mentionnant le nom du traducteur publiés en Europe. Pareillement, l'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF) rassemble régulièrement des couvertures de traductions publiées en France, dans l'espoir de convaincre les éditeurs hésitants que le nom du traducteur « ne défigure pas une couverture, qu'au contraire celle-ci en devient plus complète » (n.d.).

Jugée légitime par les uns, nécessaire par les autres, la mention du nom du traducteur sur la couverture demeure loin d'être « la norme, incluse d'avance dans la charte graphique de tout éditeur qui se respecte » rêvée par l'ATLF (n.d.), en Europe comme aux États-Unis. Néanmoins, ce rêve a été réalisé en Chine, pays qui n'est pourtant pas connu pour la protection du droit d'auteur. Aujourd'hui, les livres parus en Chine, tous genres confondus, nomment de manière systématique le traducteur sur la couverture. Son nom suit conventionnellement celui de l'auteur, dans une police identique ou légèrement plus fine.

Néanmoins, cela signifie-t-il que les droits des traducteurs sont mieux protégés en Chine ? Sinon, d'où vient ce « privilège » ? Enfin, de quelle manière le cas chinois peut-il aider à comprendre la situation des traducteurs européens et américains ainsi que les enjeux et les perspectives de leurs revendications pour la reconnaissance de leur profession ?

Pour répondre à ces questions, nous nous intéresserons d'abord à la reconnaissance, non seulement symbolique mais aussi matérielle, dont disposent les traducteurs dans la société chinoise contemporaine ; ensuite, nous porterons un regard historique sur les manières dont le traducteur est présenté et rémunéré dans la Chine moderne, afin de mettre en évidence les conditions socio-historiques liées à ces éléments qui se situent « aux seuils de la traduction » (Yuste Frías, 2017) ; dans un dernier temps, nous situerons le traducteur dans le champ de production culturelle de la Chine contemporaine, ce qui nous permettra de relativiser la position des traducteurs chinois, qui semble être privilégiée par rapport à leurs confrères en Europe et aux États-Unis.

Notre hypothèse est la suivante : la mention du nom du traducteur sur la couverture en vigueur en Chine et d'autres pratiques qui soulignent sa présence et renforcent sa visibilité ne proviendraient pas de préoccupations en matière de protection des droits du traducteur ; elles seraient plutôt justifiées par le capital symbolique accumulé par le traducteur au cours

du siècle dernier, où la traduction et ses praticiens jouaient un rôle de premier plan dans la vie intellectuelle et artistique des Chinois. La place qu'on attribue au nom du traducteur dans un livre matérialise également celle qu'il occupe dans la culture concernée.

2. La reconnaissance du traducteur en Chine : réalité ou mythe ?

À première vue, Croft pourrait s'étonner de la manière dont le travail des traducteurs est reconnu en Chine : à part la mention systématique du nom du traducteur sur la couverture, d'autres pratiques méritent d'être relevées, comme celle qui consiste à publier les traductions d'un traducteur reconnu sous forme de collection ou d'anthologie sur le modèle des œuvres complètes ou choisies des auteurs reconnus, ou les nombreux prix destinés à récompenser des traductions ou des traducteurs, dont notamment le prix littéraire Lu Xun, l'une des plus hautes distinctions de la littérature chinoise, qui possède une section de traduction littéraire depuis sa création en 1996.

Cependant, cette reconnaissance symbolique du travail des traducteurs contraste fortement avec leur rémunération matérielle. Bien que l'Association chinoise des traducteurs (*Zhongguo fanyi xiehui* 中国翻译协会) publie depuis 2012 des rapports bisannuels puis annuels sur le secteur depuis 2012, ceux-ci ne fournissent pas d'informations sur les tarifs pratiqués par les traducteurs ni sur la traduction littéraire en particulier. En l'absence de données officielles, nous nous basons sur une enquête menée en janvier 2022 sur le réseau social *Douban* 豆瓣 par un influenceur spécialisé dans l'édition (Chongban chubulai, 2022). Celle-ci relève qu'il est rare qu'une rémunération proportionnelle au nombre d'exemplaires vendus ou imprimés soit appliquée aux traducteurs de livres en Chine ; dans la grande majorité des cas, une tarification à l'unité (X yuan par mille mots dans la traduction définitive) est pratiquée. Parmi les 71 cas collectés jusqu'au 18 avril 2022, la plupart des tarifs unitaires sont distribués dans une fourchette de 60 à 120 yuans pour mille mots, avec une différence remarquable entre les prix d'ouvrages anglais et ceux des autres langues : les traducteurs d'autres langues que l'anglais peuvent souvent s'attendre à un prix unitaire plus intéressant, avec une médiane de 95 yuans, contre 80 yuans pour l'anglais. Dans l'ensemble, la médiane s'élève à 85 yuans. Ces tarifs pourraient sembler très bas comparés à ceux pratiqués en Europe occidentale, où par exemple en France, la médiane des tarifs pour la traduction éditoriale est de 0,1 euro par mot selon une enquête de 2022 (Société française des traducteurs, 2022, p. 24), soit environ 702 yuans pour mille mots². Mais si l'on considère les niveaux de vie locaux, la médiane de la France métropolitaine étant environ 6,4 fois plus élevée que celle de la Chine d'après des données de 2019 (Insee, n.d. ; National Bureau of Statistics, n.d.), ainsi que le taux de foisonnement souvent supérieur du français vers le chinois, estimé à 1:1,5, cette rémunération n'apparaît finalement pas si faible.

Cependant, le tarif n'est pas tout. Si la traduction littéraire, ou plus généralement la traduction pour l'édition, n'est guère une profession à proprement parler en Chine à l'heure actuelle, c'est davantage en raison du mode de paiement défavorable au traducteur pratiqué par les éditeurs et du statut socioprofessionnel délicat qu'en raison de la faiblesse des tarifs. Conventionnellement, les honoraires de traduction, calculés selon un tarif à l'unité, ne sont payés, en une fois, qu'après la publication du livre traduit. Cela signifie que le traducteur ne perçoit aucun revenu en cours de la traduction et dans l'attente de la publication, processus qui prend pourtant normalement plusieurs années. En outre, bien que l'éditeur convienne nécessairement avec le traducteur, dans le contrat, du délai de remise du manuscrit en fixant des pénalités en cas de dépassement du délai, le traducteur n'a aucun moyen efficace de

² Il convient toutefois de noter que, contrairement au modèle chinois, le nombre de mots est calculé ici pour le texte source et non pour le texte cible.

contrôler l'avancement du travail de l'éditeur après la remise de son manuscrit, sans compter que dans la pratique, il n'est pas rare qu'un projet de publication soit suspendu ou annulé pour diverses raisons. Ces désavantages empêchent la traduction littéraire de devenir une source de revenus stable. D'autre part, dans le cadre du système de sécurité sociale actuel de la Chine, si un traducteur littéraire n'a pas un autre emploi, c'est à lui de payer ses propres cotisations de sécurité sociale afin de bénéficier d'une retraite et d'une assurance médicale, ce qui fragilise davantage la situation financière du traducteur libre et empêche la traduction littéraire de devenir une occupation à plein temps.

Cette comparaison entre la reconnaissance symbolique et la reconnaissance matérielle du traducteur en Chine souligne l'ambiguïté de son statut : d'une part, des pratiques éditoriales telles que la mention du traducteur sur la couverture et la publication en collection ou en recueil des traductions d'un traducteur particulier mettent en avant son identité d'auteur ou son *authorship* ; d'autre part, la pratique professionnelle qui consiste à facturer la traduction en fonction du volume et de la langue relève plutôt de la prestation de service que du métier artistique ou créatif. Dans la partie suivante, nous adopterons un regard historique sur le rôle du traducteur dans la société chinoise et la présence de sa signature dans la traduction afin de mettre au clair le lien entre ces deux éléments et de comprendre l'ambivalence de son identité actuelle.

3. Traducteurs apparus, traducteurs disparus : un regard historique sur le statut du traducteur dans la Chine moderne

Dans cette partie, nous adoptons une vision établie par des historiens de la traduction et de la littérature, qui font remonter les débuts de l'histoire de la littérature chinoise moderne à la veille du XX^e siècle, avec comme principales marques plusieurs événements littéraires liés à la traduction, survenus à la fin du XIX^e siècle. Cette périodisation est défendue, entre autres, par Zha Mingjian 查明建 et Xie Tianzhen 谢天振 dans leur ouvrage consacré à l'histoire de la traduction littéraire en Chine au XX^e siècle : ils considèrent la publication de la traduction d'*Evolution and Ethics* de Thomas Henry Huxley par Yan Fu 严复 (1898), la publication de « Yi yin zhengzhi xiaoshuo xu 译印政治小说序 », manifeste qui prône la traduction et la publication de romans politiques en Chine par Liang Qichao 梁启超 (1898) et le début de la traduction de *La Dame aux camélias* par Lin Shu 林纾 (1898) comme trois marques du commencement de l'histoire de la littérature moderne chinoise, en affirmant que la littérature traduite fait partie intégrante de la littérature chinoise (2007, pp. 18-19).

L'autosuffisance de longue date du champ littéraire chinois a été brisée par l'introduction d'œuvres étrangères. La traduction était donc le principal véhicule de nouvelles littératures, et les traducteurs, endosseurs de cette modernité qui dépasse souvent le domaine littéraire : se prenant pour Prométhée le voleur de feu, ils prônaient l'éveil du peuple par l'importation de la culture occidentale, et cette mission d'éveil était aussi un thème majeur des préfaces et postfaces aux traductions qu'ils rédigeaient. L'idée du vol n'est pas que métaphorique : la convention de Berne, qui vise à protéger les droits d'auteur des œuvres littéraires et artistiques, date de 1886, et la Chine n'y a adhéré qu'en 1992. En 1936, Fu Lei 傅雷 (1908-1966), aujourd'hui considéré comme le plus grand traducteur chinois de la littérature française au XX^e siècle, écrit à Romain Rolland à propos du contrat qu'il a signé avec un éditeur chinois (la *Commercial Press*) pour traduire son *Jean-Christophe* : en réponse à une lettre de l'auteur français lui rappelant qu'aucune autorisation de traduction n'avait été accordée et lui conseillant d'entrer en relation avec l'éditeur Albin Michel, il explique : « La Chine n'est pas partie à la Convention internationale sur le droit d'auteur et nous n'avons pas besoin de demander la permission aux éditeurs étrangers. » (Liu, 2017, p. 91).

La mention du traducteur sur la couverture du livre constituait déjà à ce moment-là une pratique courante, et parfois il était même la seule personne dont le nom apparaissait : un exemple remarquable étant la collection *Lin yi xiaoshuo congshu* 林译小说丛书 (*Romans traduits par Lin Shu*) créée en 1914 par la *Commercial Press*, la première maison d'édition chinoise au sens moderne fondée en 1897. Bien que les grands noms ne manquent pas parmi les auteurs des ouvrages choisis (Shakespeare, Defoe, Dickens, Conan Doyle, les Dumas père et fils, Balzac, Esopé, Ibsen, Cervantès, Tolstoï, etc.), ils ne figurent pas sur la couverture des traductions, tandis que le titre de la collection, imprimé en haut, porte le nom du traducteur. Pour les lecteurs et les éditeurs chinois de l'époque, l'autorité du traducteur, en tant que seul « auteur présent », primait sur celle des auteurs étrangers absents.

Cette importance accordée au traducteur se reflétait également dans sa rémunération. En effet, le droit d'auteur proportionnel à la vente était un mode de rémunération courant pour les traducteurs à cette époque. Il est intéressant de noter que la rémunération sous forme de droit d'auteur est née en Chine précisément avec un traducteur et une traduction : en 1902, Yan Fu a négocié avec l'éditeur Zhang Yuanji 张元济 la rémunération de sa traduction de *The Wealth of Nations* d'Adam Smith et ce dernier a accepté de l'acheter pour 2000 taëls d'argent en lui accordant encore 20% de la vente du livre (Zhang, 2001, p. 92). Il est donc clair qu'à ce moment-là, le rôle du traducteur et celui de l'auteur n'étaient pas encore séparés.

Suite à la fondation de la République populaire de Chine en octobre 1949, la traduction littéraire en Chine est entrée dans une nouvelle phase historique. Pendant cette période, souvent considérée ou décrite comme une période de fermeture à presque toute importation littéraire jusqu'aux années 1980³, la traduction d'œuvres littéraires étrangères ne s'est pas arrêtée en Chine. Au contraire, le nombre d'œuvres littéraires étrangères traduites et publiées dans les premières années de la République populaire de Chine a même considérablement augmenté par rapport à la période d'avant 1949⁴. Même pendant la Révolution culturelle (1966-1976), où très peu d'œuvres littéraires étrangères étaient publiées dans la partie continentale de la Chine, une quarantaine d'ouvrages ont paru sous forme de « diffusion interne » (*neibu faxing* 内部发行), circulant parmi un cercle limité de lecteurs composé essentiellement de cadres et d'intellectuels (Xie, 2009, pp. 24-28).

Or, ce qui distingue radicalement la traduction littéraire de l'après-1949 de celle du début du XX^e siècle, c'est la dépendance de la traduction et du traducteur à l'égard des instances politiques. Dans les premières années de la République populaire de Chine, les maisons d'édition privées étaient encore autorisées à exister et à s'établir, et les éditeurs et traducteurs, en tant qu'acteurs privés, bénéficiaient du droit de définir leurs propres lignes éditoriales et leurs propres projets de traduction⁵. Suite à l'intervention croissante de l'État dans le domaine culturel et la nationalisation du secteur de l'édition dans les années 1950, les maisons d'édition ont été transformées en établissements publics qui s'engageaient dans la production culturelle selon les lignes qui leur étaient fixées et les domaines qui leur étaient attribués par l'État. Les traducteurs, dont la volonté individuelle a cédé à la volonté étatique dans les projets de traduction, sont devenus des « travailleurs littéraires et artistiques » (*wen yi gongzuozhe*

³ C'est par exemple ce qu'écrit Pascale Casanova : « Le cas du champ littéraire chinois est éloquent à cet égard : dans un univers fermé à (presque) toute importation littéraire depuis 1949 [...] » (2002, p. 12).

⁴ 5356 œuvres littéraires étrangères ont été traduites et publiées dans la partie continentale de la Chine entre octobre 1949 et décembre 1958, alors qu'environ 6650 œuvres traduites ont été publiées entre 1919 et 1949, dont la littérature ne représentait approximativement qu'un tiers (Zha & Xie, 2007, pp. 568-569).

⁵ Cette indépendance est pourtant à relativiser, car les traducteurs ne pouvaient traduire que les livres disponibles dans le pays, tandis que l'importation de livres étrangers a été monopolisée par la Librairie internationale gérée par l'État dès 1950 avec un contrôle strict des titres importés (Cao, 2020, p. 73).

文艺工作者) soumis à l'idéologie socialiste, qui vivaient du salaire perçu dans le cadre des fonctions publiques qu'ils occupaient dans des institutions culturelles. Leur subjectivité en tant que sujet traduisant a été réprimée, et les dispositifs matérialisant leur statut d'auteur tels que la rémunération sous forme de droit d'auteur et la mention de leur nom sur la couverture, progressivement abolis ou abandonnés dans les années 1950.

Prenons l'exemple de la *Pingming* 平明, maison d'édition privée fondée à Shanghai en décembre 1949 et intégrée à la maison d'édition étatique *Xin wenyi* (aujourd'hui *Shanghai wenyi chubanshe* 上海文艺出版社) en 1956 : ses traductions publiées jusqu'en 1953 portaient le nom du traducteur sur la couverture, tandis que dans les volumes publiés ou réimprimés après 1954, ce dernier se trouvait sur la page de titre.

Ye Zhongqiang 叶中强 (2006) met en lumière le rôle crucial que la rémunération sous forme de droit d'auteur a joué dans l'autonomisation de la catégorie des hommes de lettres dans la Chine du début du XX^e siècle. Néanmoins, après 1949, ce mode de rémunération a d'abord été remplacé chez les éditeurs étatiques nouvellement créés par la pratique soviétique consistant à « payer de façon fixe le nombre d'exemplaires imprimés » et à payer le nombre de mots écrits (Wang, 1992, pp. 43-45), même si au cours de la période 1949-1956, alors que le secteur éditorial n'avait pas encore été entièrement nationalisé, la plupart des éditeurs privés ont continué à pratiquer la rémunération sous forme de droit d'auteur (Cao, 2020, p. 82). Selon la documentation de Cao Lepeng 操乐鹏, à cette époque, dans la maison d'édition privée *Pingming* (1949-1956), les taux de droit d'auteur pour des traducteurs célèbres comme Fu Lei pouvaient atteindre 15 % ; Ba Jin 巴金 (1938-2005), écrivain, traducteur et éditeur, pouvait également faire vivre sa famille grâce aux revenus de ses traductions (2020, pp. 81-83). Or, les droits d'auteur proportionnels disparurent après 1956 et le taux de rémunération des auteurs fut réduit à plusieurs reprises par la suite, jusqu'à son abolition complète pendant la Révolution culturelle (Zhang & Wu, 2019), ce qui conduisit à la destruction du fondement économique qui soutenait l'autonomie des hommes de lettres chinois.

Pendant la Révolution culturelle (1966-1976), lors de laquelle la vie culturelle en Chine était extrêmement politisée, les traducteurs, cibles des luttes politiques en tant qu'intellectuels, ont même perdu le droit de signer leurs traductions de leur nom. Ils accomplissaient indépendamment ou collectivement les tâches de traduction qui leur étaient confiées par les autorités, mais les publications portaient des signatures collectives ou des pseudonymes comme « le service de compilation et de traduction de la maison d'édition X », « les étudiants ouvrier-paysan-soldat du département X de l'université Y » ou « la compagnie de traduction de l'école des cadres du 7 mai de l'organisme de l'édition de la ville de X » (Xie, 2009, pp. 28-29).

Après la fin de la Révolution culturelle, suite à l'assouplissement de la politisation de la vie culturelle, la traduction de la littérature étrangère est entrée à nouveau dans une période de croissance rapide en Chine. Les années 1980 rappellent à plusieurs égards le début du XX^e siècle : dans un univers fermé à (presque) toute novation artistique et littéraire depuis un certain temps, les traducteurs ont (à nouveau) endossé le rôle de voleurs de feu : en traduisant surtout de la littérature occidentale, ils cherchaient à renouveler le répertoire culturel local et à réduire le « retard » de la littérature chinoise par rapport à la littérature mondiale dû à la fermeture et à l'hégémonie du réalisme socialiste établie en Chine à travers la traduction et l'appropriation de la littérature soviétique menées par des acteurs publics depuis 1949 (Volland, 2017). Nous nous permettons d'esquisser un portrait type des traducteurs littéraires de cette période : formés dans les départements de langues et littératures étrangères à l'université, ils étaient de rares Chinois de l'époque à avoir (intellectuellement et matériellement) accès à des livres étrangers ; affectés dans les universités, les établissements de recherche ou les institutions culturelles (y compris les maisons d'édition et les revues littéraires), ils étaient en

position d'organiser la traduction d'ouvrages ; sceptiques envers la légitimité hégémonique du réalisme (social) en Chine, la traduction de littérature occidentale moderne constituait pour eux une tentative de légitimer d'autres courants littéraires.

Au début des années 1980 ont eu lieu dans les milieux littéraire et artistique chinois des débats sur la « littérature occidentale moderniste », considérée jusqu'alors comme « capitaliste » et « réactionnaire ». Leurs participants étaient essentiellement des écrivains et des chercheurs-traducteurs. Dans ce mouvement, la valeur littéraire de courants tels que le symbolisme, le surréalisme, l'existentialisme, le Nouveau Roman, le théâtre de l'absurde et le réalisme magique, qui avaient été soit ignorés soit rejetés, est devenue désormais « discutable » à travers la présentation et la traduction d'ouvrages par des traducteurs. Un cas de figure, comme Casanova (2002) a raison de le citer, est *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 现代小说技巧初探 (Premier essai sur l'art du roman moderne) de Gao Xingjian 高行健 (1981), écrivain, dramaturge et traducteur : l'auteur-traducteur y présente des auteurs comme Beckett, Aragon, Éluard, Prévert, Robbe-Grillet et Perec en mettant en valeur leurs innovations techniques et stylistiques (Casanova, 2002, p. 12). Suscitant un grand intérêt parmi les écrivains chinois, cette publication a alimenté considérablement ces débats.

Lorsque ces traducteurs ont assuré un modernisme dans le champ chinois par la traduction, ils se sont trouvés en position d'incarner cette modernité ; lorsque ces auteurs traduits, devenus *writer's writers* en Chine⁶, y ont été canonisés, eux-mêmes ont également reçu la consécration ainsi que le titre de « maîtres de traduction » (*fanyi jia* 翻译家)⁷, dominant le champ littéraire chinois au tournant du siècle avec les auteurs chinois assimilant ce modernisme. Parallèlement, leurs noms sont réapparus sur les couvertures et les meilleurs ont vu leurs traductions publiées en collections ou en recueils⁸, marque de canonisation habituellement réservée aux auteurs.

Casanova (2007, pp. 10-13) souligne le rôle essentiel des traducteurs issus d'espaces littéraires en émergence pour intégrer leur champ national dans le champ littéraire mondial unifié à travers la traduction dans leur langue nationale des grands textes universels. L'adhésion de la Chine à la Convention de Berne en 1992, marquant son entrée dans le marché mondial du livre, incarne au mieux cette unification. Après les années 1990, l'intégration du champ littéraire chinois a permis d'atténuer « l'angoisse de la modernité » liée au sentiment d'être en retard chez les acteurs chinois : celle-ci a été en quelque sorte remplacée par une nouvelle angoisse de la mondialité, liée au désir d'être reconnu dans le monde et surtout dans quelques centres de la « République mondiale des lettres » décrite par Casanova dans son ouvrage éponyme. Le schéma des luttes pour la légitimité littéraire est passé d'une concurrence à l'intérieur du champ national à une concurrence mondiale. Les traducteurs, qui ont « transmis le feu » à la Chine, n'ont plus leur place dans le champ littéraire chinois : au lieu d'être en concurrence avec les auteurs pour la légitimité littéraire, ils sont désormais en concurrence avec d'autres traducteurs pour la légitimité de la traduction dans un champ de traduction nouvellement

⁶ Les auteurs chinois, qui étaient alors considérés comme avant-gardistes en Chine, parlent souvent de leur lecture d'écrivains étrangers comme Kafka, Proust, Faulkner et García Márquez et d'ouvrages de courants comme le symbolisme ou le théâtre de l'absurde, (ré)introduits en Chine à cette époque (Yu, 2017).

⁷ « 家 » est un suffixe mélioratif de la langue chinoise. Sa combinaison avec le mot « fanyi 翻译 » désignant la traduction date du XX^e siècle. Le terme *fanyi jia* était jusqu'ici traduit par « traducteur » en français, mais de même que tous les auteurs ne sont pas écrivains, tous les traducteurs ne sont pas *fanyi jia*. Il nous semble donc nécessaire de forger une nouvelle expression pour ce concept sans équivalent en français.

⁸ Ceci est une liste incomplète : Ba Jin (1997), Fu Lei (1998), Mu Dan 穆旦 (2005), Xiao Qian 萧乾 (2005), Mao Dun 茅盾 (2005), Lu Xun 鲁迅 (2008), Zhou Zuoren 周作人 (2012), Chu Tunan 楚图南 (2013), Zhou Kexi 周克希 (2014), Li Gang 力冈 (2018), Cao Ying 草婴 (2019), Li Jianwu 李健吾 (2019), Feng Zhi 冯至 (2020), Xu Yuanhong 许渊冲 (2021), Shi Zhecun 施蛰存 (2021).

autonomisé, où les acteurs dominants sont les héritiers directs des maîtres de traduction, que nous appellerons « post-maîtres de traduction », et les acteurs dominés, les traducteurs professionnels nés avec le nouveau champ autonomisé. Parallèlement, la rémunération des auteurs pour leurs écrits a été rétablie en 1977, tandis que la rémunération sous forme de droit d'auteur n'a refait son apparition qu'en 1992, avec la genèse de la première génération d'auteurs chinois de best-sellers (Shernuk & Suher, 2017). Cependant, comme nous l'avons constaté, le droit d'auteur proportionnel rétabli ne concerne dans la plupart des cas que les auteurs et est rarement adopté dans les contrats de traduction, ce qui trahit également la division actuelle entre auteur et traducteur en Chine.

Si les « post-maîtres de traduction » sont les héritiers directs des maîtres du XX^e siècle, c'est parce qu'ils sont comme eux universitaires ou chercheurs, voire leurs étudiants directs (il s'agit d'une relation similaire à celle de la filiation). Leur avantage sur les traducteurs professionnels repose non seulement sur leurs capitaux social et relationnel, mais aussi sur le fait qu'ils possèdent le monopole du discours scientifique sur les littératures étrangères et la traduction (ils sont très souvent, également ou avant tout, spécialistes en littérature étrangère ou traductologues), un monopole que les traducteurs professionnels extérieurs à l'institution académique ne sont pas en mesure de concurrencer et qui donne une autorité discursive à leurs traductions.

Ce qui distingue les post-maîtres de leurs prédécesseurs, c'est qu'ils n'organisent plus guère de projets de traduction. Ils se contentent désormais le plus souvent de choisir, parmi les œuvres que les éditeurs leur présentent, celles qui correspondent le mieux à leur position dans le champ de traduction, autrement dit, celles qui méritent le mieux qu'ils apposent leur signature sur la couverture du livre. Par exemple, des œuvres d'auteurs reconnus ou des œuvres primées. Leur nom agissant tel un instrument de consécration, les post-maîtres ont tendance à profiter de leur position avantageuse pour monopoliser les œuvres les plus intéressantes à traduire. En d'autres termes, alors que les maîtres de traduction ont défini et établi en Chine une modernité ou une légitimité dont la source était étrangère, les post-maîtres cherchent désormais à y introduire et à y établir une légitimité définie à l'étranger, notamment dans les centres littéraires mondiaux. Quant aux traducteurs professionnels, ils sont là pour répondre aux demandes de traduction que les post-maîtres n'ont pas la possibilité ou le souhait d'assumer⁹, contre une rémunération qui leur permet rarement de travailler à plein temps comme traducteurs, ainsi qu'un capital symbolique du traducteur concrétisé par la mention de son nom sur la couverture. Ainsi, bien que ceci ne soit pas une compensation de la faible rémunération du traducteur, l'apparition de son nom sur la couverture peut expliquer pourquoi le secteur chinois de la traduction pour l'édition peut continuer de fonctionner avec une rémunération aussi basse.

4. Le capital symbolique du traducteur en Chine : héritage et reproduction

Sur la couverture des éditions italiennes des *Fleurs bleues* de Raymond Queneau figure presque toujours le nom de son traducteur Italo Calvino, sur celle des *Exercices de style* celui d'Umberto Eco. Aux États-Unis, Paul Auster, après avoir traduit *Chronique des indiens Guayaki*, voit son nom imprimé dans sa première édition américaine parue en 1998, aussi gros que celui de l'anthropologue français Pierre Clastres, auteur de l'ouvrage original. La raison pour laquelle on mentionne le nom du traducteur sur la couverture des livres en Chine ne diffère pas tellement de celle des cas évoqués ci-dessus, sauf que dans le cas chinois, un traducteur apparaît en couverture non pas (seulement) en raison de son capital symbolique individuel, mais en raison du capital symbolique que les traducteurs détiennent collectivement, en

⁹ Par exemple, la littérature de genre, les livres pratiques, les livres pour enfants ou encore les monographies en dehors des études littéraires et artistiques.

tant que corps. Comme nous avons essayé de le montrer dans la partie précédente, ils ont accumulé ce capital au cours du siècle dernier en incarnant dans le champ littéraire chinois une modernité dont la source est étrangère. Certes, ils ne jouent plus ce rôle aujourd'hui, mais le capital symbolique, « capital à base cognitive » selon Bourdieu, est basé sur la connaissance (il précise qu'il s'agit d'une « maîtrise pratique » et d'un « sens pratique » au lieu d'une « connaissance intellectuelle ») (2007), qui peut être en contradiction avec la réalité. C'est une expérience acquise de l'histoire, une « croyance dans la fiction de la continuité [...] des titres et des qualités qu'ils sont censés désigner », comme Bourdieu le dit à propos du « capital nobiliaire », du capital symbolique de la noblesse. C'est là l'aspect trompeur du capital symbolique du traducteur chinois : détenu de manière collective et basé sur « une connaissance généalogique, c'est-à-dire historiquement construite sous le rapport de l'hérédité », il est un capital symbolique « aristocratique », c'est-à-dire héréditaire et collectif, déguisé en un capital symbolique « bourgeois », c'est-à-dire méritocratique, qui est censé être personnel et basé sur la « profession présente » et le mérite de chaque traducteur.

Cette réflexion nous permet de revisiter le renom du traducteur chinois et de répondre à des questions qui se posent sur les « maîtres » *fanyi jia*. En ce qui concerne notre sujet, cela explique surtout pourquoi la reconnaissance accordée aux traducteurs en Chine est moins matérielle que symbolique : contrairement à la reconnaissance matérielle, qui obéit aux logiques de l'économie au sens ordinaire, la reconnaissance symbolique obéit aux logiques de l'économie des biens symboliques, dont le principe a déjà été expliqué dans la partie précédente.

Dans ce système économique, les éditeurs occupent donc une place centrale, pour ne pas dire dominante : en accordant les ouvrages les plus dotés en capital aux post-maîtres de traduction et les autres ouvrages à ceux qui cherchent encore à acquérir le titre de traducteur, ils s'imposent comme le *Fons honorum* de ce champ de traduction en Chine¹⁰. Ainsi, ce n'est pas par gentillesse ou par respect que les éditeurs chinois font figurer le nom du traducteur sur la couverture : c'est un privilège accordé aux traducteurs qui sont devenus (individuellement ou collectivement) une puissance de légitimation et de consécration. Le traducteur est alors invité sur la couverture, au même titre que l'auteur, l'éditeur et parfois le préfacier et le directeur de collection, pour garantir la qualité de l'ouvrage « sur son honneur ». Au lieu de légitimer le traducteur, la mention de son nom sur la couverture légitime l'ouvrage. Certes, cette affirmation pourrait paraître moins convaincante lorsqu'il s'agit d'un traducteur peu connu. Le manque de reconnaissance d'un auteur n'empêche toutefois pas que son nom apparaisse sur la couverture de son œuvre. En fait, parallèlement à la construction d'une histoire intellectuelle et artistique de la Chine moderne axée sur la traduction, diverses stratégies ont été mobilisées pour produire une croyance dans l'importance du traducteur : la compilation de collections de traductions de maîtres de traduction, la recherche scientifique sur des traducteurs spécifiques et la création de prix et de titres honorifiques pour les praticiens, ainsi que d'autres stratégies ont permis au traducteur d'acquérir un statut comparable à celui de l'auteur en Chine.

Les traducteurs de l'époque des maîtres de traduction ont donné à la littérature étrangère (occidentale moderniste en particulier) une légitimité (littéraire) égale voire supérieure à celle de la littérature nationale dans le champ littéraire chinois. Les luttes pour la légitimité en matière de traduction auxquelles s'engagent leurs successeurs de l'époque des post-maîtres

¹⁰ Cette position avantageuse des éditeurs est aussi à relativiser. À la différence du titre de noblesse que l'expression en latin *Fons honorum* est censé évoquer, celui de traducteur est irrévocable : une fois la première traduction publiée ou même le premier contrat de traduction signé avec un éditeur, un traducteur acquiert définitivement son titre et perd ainsi une partie (parfois même la totalité) de sa motivation à maintenir son « allégeance » à son éditeur. Cela arrive surtout dans le sous-champ de grande production, où les ouvrages dépourvus de capital ne permettent guère l'accumulation de capital symbolique aux traducteurs, la demande de nouveaux entrants y est donc grande et constante.

de traduction enracinent une légitimité solide de la traduction, car « la lutte pour le monopole de la légitimité contribue au renforcement de la légitimité au nom de laquelle elle est menée » (Bourdieu, 1992, p. 279). La légitimité de la littérature traduite, comme celle de la traduction littéraire, est assurée en Chine. Par conséquent, les éditeurs n'ont point besoin de « cacher » la présence du traducteur dans leurs livres. Cela explique en partie le fait qu'on trouve le nom du traducteur sur les couvertures d'Actes Sud, maison d'édition française réputée pour son catalogue de littératures étrangères. En outre, dans des genres ou des sous-genres où les auteurs nationaux sont moins convaincants que leurs homologues étrangers pour le moment, la mention du traducteur sur la couverture peut aussi devenir l'usage même dans un marché du livre comme celui de la France : fondée en 1945 chez Gallimard, la collection *Série noire* de romans policiers et de romans noirs n'a pas hésité à préciser sur la couverture que ces titres sont traduits de « l'américain » ou de l'anglais par tel ou tel traducteur jusqu'en 1971.

Qui plus est, dans les années 1990 où l'autorité des auteurs étrangers était établie en Chine tandis que le système de protection des droits d'auteur n'a pas été mis en place, il existait même dans le marché du livre chinois des pseudotraductions, autrement dit, des ouvrages écrits par un auteur chinois qui se prétend traducteur de l'ouvrage en l'attribuant à un auteur étranger fictif pour le légitimer : par exemple, en 1994, la maison d'édition Shanxi Renmin (Taiyuan, Chine) a publié un ouvrage intitulé « La Chine vue d'un troisième œil » (*Disan zhi yan kan Zhongguo* 第三只眼看中国) signé un certain Leuninger (Luoyi'ningge'er 洛伊宁格尔). On a découvert plus tard que cet auteur présenté comme un docteur allemand et « spécialiste des études chinoises le plus important dans l'Europe contemporaine » n'existait pas et que Wang Shan 王山, présenté comme son « traducteur », était le véritable auteur du livre (Yang, 2005, p. 33). Lorsque son éditeur est revenu sur ce choix particulier, il a expliqué que cet essai consacré à la société contemporaine chinoise avait des chances d'être mieux reçu à l'époque s'il était présenté comme une traduction. L'existence de cette pratique atteste un prestige socialement et culturellement reconnu de la traduction.

5. Conclusion

L'expérience de la Chine nous révèle qu'il serait difficile pour les traducteurs d'être invités sur la couverture sans une histoire et une mémoire collective de l'histoire qui les placent dans une position notable dans la vie culturelle de la société concernée et qui leur attribuent un pouvoir de légitimation et de consécration. C'est particulièrement vrai pour les traducteurs dans les grands centres littéraires comme les États-Unis et la France, où on a un intérêt faible pour les littératures d'ailleurs. La mention du traducteur sur la couverture qui expose le fait qu'un livre est traduit peut donc paraître comme un geste commercialement risqué. Au lieu de devenir une source de légitimité, la signature du traducteur peut être considérée comme un stigmate. Bourdieu (2007) voit cela comme un capital symbolique négatif, comme l'illustre parfaitement la vision que l'ATLF tente de combattre : « Le nom du traducteur en couv, c'est moche ! » (n.d.). Ainsi, les combats de traducteurs comme ceux de Jennifer Croft et de l'ATLF nous semblent nécessaires pour garantir la présence du nom du traducteur sur la couverture. Leurs luttes pour la reconnaissance sont par essence des tentatives pour renouveler des connaissances (nous rappelons que ce mot doit être compris dans le sens d'une maîtrise pratique). Ce qu'ils sont censés établir, c'est une connaissance, d'une part, sur la traduction littéraire (le traducteur fait un travail) et d'autre part, sur la littérature étrangère (le traducteur fait un travail valable). Nous pourrions toutefois regretter que leurs arguments se concentrent principalement sur le premier aspect, au détriment du second. Or, vu que tant de discours ont déjà été tenus de l'Antiquité à nos jours sur le rôle, la tâche et l'éthique du traducteur et les fonctions, les objets et les normes de la traduction, c'est plutôt la légitimité de littératures étrangères,


censée répondre à la question ultime de savoir pourquoi ces dernières méritent d'être traduites, qui nécessite d'être activement défendue au lieu d'être prise pour une « condition indiscutée des discussions » (Bourdieu, 1992, p. 279). Dans le cas chinois, c'est précisément après avoir répondu à cette question que les traducteurs, devenus « maîtres de traduction » et représentants d'une modernité littéraire en Chine, sont (ré)apparues sur la couverture. En la matière, les traducteurs peuvent effectivement être les défenseurs les plus fiables de leurs livres, comme le prône Croft. Cependant, dans un champ éditorial de plus en plus dominé par « des critères de rentabilité et des modes de fonctionnement commerciaux » (Heilbron & Sapiro, 2008), les éditeurs tendent à se concentrer sur des littératures et auteurs légitimés plutôt que sur ceux en quête de légitimité. Cela signifie que les traducteurs ne peuvent pas se contenter d'accepter leurs commandes et de traduire les titres qu'ils choisissent, sinon, ils ne sont que complices de l'ordre établi et ne sont guère mieux que des prestataires de service. Or, c'est précisément la crise à laquelle les traducteurs chinois sont confrontés d'aujourd'hui.

6. Références

- ATLF. (n.d.). *Traducteurs en couverture*. Consulté le 15 avril 2023, <https://atlf.org/traducteurs-en-couverture>
- Bourdieu, P. (2007). La noblesse : capital social et capital symbolique. In D. Lancien, & M. d. Saint-Martin. (dir.), *Anciennes et nouvelles aristocraties : de 1880 à nos jours* (pp. 385–397). Éditions de la Maison des sciences de l'homme. <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.9986>
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art*. Éditions du Seuil.
- Cao, L. 操乐鹏 (2020). Étude des pratiques de traduction littéraire et d'édition chez Pingming [平明出版社的文学译介与出版活动考释]. *Wenyi lilun yu piping*, 1, 66–83.
- Casanova, P. (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire : la traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144(4), 7–20.
- CEATL. (2011, 9 mai). *Des couvertures de livres qui mentionnent le nom du traducteur*. <https://www.ceatl.eu/fr/des-couvertures-de-livres-qui-mentionnent-le-nom-du-traducteur>
- Chongban chubulai 重版出不来. (2022, January 20). *(Call for participation) Survey of remuneration methods for book translators* [（征集）出版业翻译待遇调查], [online forum post]. Douban 豆瓣. https://www.douban.com/note/824328440/?_i=9099260-xUFmH0,9466452-xUFmH0
- Croft, J. (2021, September 10). *Why translators should be named on book covers*. The Guardian.
- Gao, X. 高行健 (1981). *Premier essai sur l'art du roman moderne* [现代小说技巧初探]. Huacheng chubanshe.
- Heilbron, J., & Sapiro, G. (2008). Chapitre premier. La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux. In G. Sapiro (dir.), *Translatio : le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* (pp. 25–44). CNRS Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.9473>
- Insee. (n.d.). *Tableau de bord de l'économie française*. Consulté le 1 décembre 2022, https://www.insee.fr/fr/outil-interactif/5367857/tableau/30_RPC/31_RNP
- Liu, Z. 刘志侠 (2017). Romain Rolland et des étudiants chinois expatriés [罗曼·罗兰与中国留学生]. *Xin wenxue shiliao*, 2, 78–93.
- National Bureau of Statistics. 国家统计局 (n.d.). *National per capita income of residents* [全国居民人均收入情况]. Retrieved December 10, 2022, from <https://data.stats.gov.cn/easyquery.htm?cn=C01&zb=A0A01&sj=2019>
- Shernuk, K., & Suher, D. (2017). From the margins to the mainstream: A tale of two Wangs. In D. D. Wang (Ed.), *A new literary history of modern China* (pp. 821–826). Belknap Press.
- SocietyofAuthors. (2021, September 30). *Bestselling authors call on publisher to name translators on the cover*. The Society of Authors. <https://societyofauthors.org/News/News/2021/September/TranslatorsOnTheCover>
- Société française des traducteurs. (2022). *Rapport de l'enquête 2022 sur les pratiques professionnelles en traduction*. <https://www.sft.fr/fr/actualites/actualites-sft/resultats-de-lenquete-2022-sur-pratiques-professionnelles-en-traduction>
- Volland, N. (2017). Transnational socialist literature in China. In D. D. Wang (Ed.), *A new literary history of modern China* (pp. 562–567). Belknap Press.
- Wang, F. 王仿子 (1992). Examen critique de l'hypothèse de l'existence du droit d'auteur en Chine avant 1958 [“1958年前我国实行版权制”辨正]. *Zhongguo chuban*, 11, 43–48.
- Xie, T. 谢天振 (2009). Particular translation in particular time: A study on the translation literature in China's mainland during the Cultural Revolution [非常时期的非常翻译——关于中国大陆“文革”时期的外国文学翻译]. *Zhongguo Bijiao Wenxue*, 9, 23–35.
- Yang, L. 杨磊 (2005). Disséquer les « faux livres » [解剖“伪书”]. *Zhongguo chuban*, 11, 33–34.

- Ye, Z. 叶中强 (2006). The construction of the contribution fee and royalty and the birth of modern scholars [稿费、版税制度的建立与近现代文人的生成]. *Shanghai Daxue Xuebao (Shehui Kexue Ban)*, 13(5), 79–84.
- Yuste Frías, J. (2017, 4 mai). Paratraduction : aux seuils de la traduction. *Hypotheses*. <https://seuils.hypotheses.org/1688>
- Zha, M. 查明建, & Xie, T. 谢天振 (2007). *A history of the 20th century foreign literary translation in China* [中国20世纪外国文学翻译史]. Hubei jiaoyu chubanshe.
- Zhang, H. 张慧彬, & Wu, Y. 吴运时 (2019). Changes of the remuneration system since the founding of New China: Course, motivation and enlightenment [新中国稿酬制度变迁：历程、动因及启示]. *Chuban Kexue*, 27(4), 24–32.
- Zhang, M. 张敏 (2001). Le développement de l'industrie culturelle à Shanghai à la fin des Qing : une analyse du rôle du système de rémunération des auteurs [从稿费制度的实行看晚清上海文化市场的发育]. *Shilin*, 2, 86–94.



 Yuhua Xia

Inalco – IFRAE
2, rue de Lille
75007 Paris
France

yuhua.xia@inalco.fr

Biographie : Titulaire d'un Master en Traduction littéraire de l'Institut national des langues et civilisations orientales (Inalco) et d'une Licence en Langue et littérature françaises de l'Université Renmin de Chine, Xia Yuhua est actuellement doctorant en traductologie à l'Inalco. Sa recherche porte principalement sur la traduction littéraire et la littérature traduite dans la Chine moderne et contemporaine, ainsi que sur l'Oulipo. Rattaché à l'Institut français de recherche sur l'Asie de l'Est, il prépare une thèse sur la traduction et la réception de l'Oulipo en Chine. En parallèle de son cursus universitaire, il travaille comme traducteur et relecteur pour plusieurs maisons d'édition.



Linhan Fan

Social Sciences Academic Press (China)
Beisanhuan Zhonglu Jia No. 29
100029 Beijing
China
flh@ssap.cn

Biographie : Titulaire d'un Master en Études chinoises de l'Université Paris Cité (Paris 7) et d'un diplôme d'Histoire de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), Fan Linhan exerce les activités d'éditrice et de traductrice. Elle est actuellement éditrice aux éditions *Social Sciences Academic Press*, rattachées à l'Académie chinoise des sciences sociales. Dans le cadre de cette activité éditoriale, elle est notamment chargée de la collection *Études chinoises traduites (Zhongguo yanjiu yi cong 中国研究译丛)*, qui rassemble des ouvrages universitaires en études chinoises traduits entre autres de l'anglais et du français. Parallèlement, elle mène une activité indépendante de traduction vers le chinois, principalement de livres d'histoire française.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.