



**HAL**  
open science

# “ Bien ” ou “ froid ”, traduire le son ou le sens ? Étude de la traduction de calembours chinois dans la pièce Cha guan de Lao She

Florence Xiangyun Zhang

## ► To cite this version:

Florence Xiangyun Zhang. “ Bien ” ou “ froid ”, traduire le son ou le sens ? Étude de la traduction de calembours chinois dans la pièce Cha guan de Lao She. Frédérique Brisset; Audrey Coussy; Ronald Jenn; Julie Loison-Charles. Du jeu dans la langue, Traduire le jeu de mots, Presses universitaires du Septentrion, 2019, 978-2-7574-2461-2. halshs-02503370

**HAL Id: halshs-02503370**

**<https://shs.hal.science/halshs-02503370>**

Submitted on 31 Mar 2020

**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.

## « Bien » ou « froid », traduire le son ou le sens ? Étude de la traduction de calembours chinois dans la pièce de *Cha guan* de Lao She

---

Florence Xiangyun Zhang

Selon Jean Cazeneuve, « quand on s'intéresse au comique verbal, le mécanisme qui se présente en première ligne, c'est le vocabulaire lui-même, ou plus exactement le lien solide entre les mots, les phrases et leur signification » (Cazeneuve 13), et si l'on joue avec le parallélisme entre phonème et signification, on commence la plaisanterie ; selon Freud, quand on met en connexion deux domaines éloignés sans aucune préparation et explication, se déclenche le mécanisme de plaisir (Freud 228). Le dramaturge chinois Lao She (1899-1966) est connu pour l'humour du langage dans ses pièces de théâtre et les jeux de mots font partie des caractéristiques de ce langage.

Chef-d'œuvre du théâtre moderne chinois, *Cha guan* (*Maison de thé* 茶館), créé par Lao She en 1957, présente trois scènes de vie réalistes dans le décor d'une maison de thé à trois époques différentes de la première moitié du XXe siècle. Mise en scène exclusivement au Théâtre d'art du peuple de Pékin (TAPP)<sup>1</sup>, et par de plus grands metteurs en scène chinois, la pièce a connu quelques 700 représentations en Chine et à l'étranger depuis sa création et fait l'objet de multiples adaptations au cinéma et à la télévision<sup>2</sup>. Le spécialiste français de l'écrivain Paul Bady considère que « si aujourd'hui encore, l'écrivain Lao She ne cesse d'être aimé de ses compatriotes, c'est sans doute à son humour qu'il le doit » (Bady in Yi-Tsang). Alors que la plus grande partie de son œuvre s'élabore sur un fond de tragédie dont lui-même est témoin et martyr<sup>3</sup>, il s'en détache avec l'art de l'humour.

---

<sup>1</sup> Le TAPP (北京人民藝術劇院) est un théâtre public dont les pièces principales de Lao She font partie du répertoire.

<sup>2</sup> Voir la présentation synthétique de la pièce dans Zhang (2017).

<sup>3</sup> Né d'une famille mandchoue pauvre de Pékin à la fin de l'Empire des Qing, Lao She (老舍, de son vrai nom Shu Qingchun) écrit de nombreux romans et pièces de théâtre dans lesquels il peint la vie de petites gens de Pékin qui traversent les époques mouvementées du XXe siècle. L'écrivain prolifique dès les années 1930 a été

De la satire à l'humour de situation, en passant par l'humour de personnages, le roman et le théâtre de Lao She font beaucoup rire, quelquefois les larmes aux yeux. Quand l'écrivain fait parler ses personnages, c'est avec l'accent de Pékin, la ville à laquelle il est infiniment attaché. En effet, son monde théâtral est marqué par la couleur locale de la vieille capitale chinoise, dont l'humour du langage, profondément caractéristique, crée un effet retentissant et attire des générations de spectateurs. Ici il ne s'agit pas de nous pencher sur l'humour en général dans l'œuvre de Lao She, mais de nous concentrer sur cette forme verbale comique, qu'est le jeu de mots.

Si Cazeneuve considère que le calembour est la manipulation la plus simple et la plus évidente du langage et qu'il a mauvaise réputation (Cazeneuve 13-14), Lao She ne dit pas le contraire en affirmant qu'il s'agit de la technique de l'humour la plus facile à employer ; relativement superficielles, selon lui, les plaisanteries fondées sur des jeu de mots peuvent même être considérées comme façon de parler « creuse et frivole », donc illustratives de certains caractères<sup>4</sup>. Ainsi il les utilise par la bouche de ses personnages comiques et cyniques ; bien placés dans certaines situations, ces jeux de mots décentrent l'attention, accentuent le contraste et font rire. Cependant, comme le dit Raphaelson-West (1989 : 130-131), parmi les trois catégories de plaisanterie – plaisanterie linguistique, plaisanterie culturelle et plaisanterie universelle, c'est la première qui est la plus difficile pour la traduction. Selon elle, si la plaisanterie culturelle peut être expliquée, celle marquée par les caractéristiques de langues pose problème d'intraduisibilité.

Nous choisissons ainsi de nous intéresser à cette problématique de la traduction des jeux de mots dans la pièce de Lao She. La seule traduction en français de la pièce, sans signature de traducteurs, a été publiée par les Éditions chinoises en langue étrangère en 1980 et rééditée en 2002. Dans cette traduction, nombreuses notes de bas de page sont présentes pour donner des précisions sur les événements historiques mentionnés, et pour expliquer certains jeux de mots. En anglais, il existe deux traductions : la première est du même éditeur et de la même année que la version française, date à laquelle la compagnie du Théâtre d'art du peuple de Pékin partait en tournée en Europe. À la différence de la traduction en français dont nous ne connaissons pas l'auteur, cette version anglaise est signée par Howard-Gibbon<sup>5</sup>. La seconde traduction en anglais est réalisée en 1999 par l'homme de théâtre chinois Ying Ruocheng<sup>6</sup>.

---

apprécié voire instrumentalisé par le régime du Parti communiste chinois ; mais en 1966, au début de la Révolution culturelle, mis en cause et torturé, il termine sa vie en se jetant dans le lac Taiping de Pékin.

<sup>4</sup> Voir Lao She, 1935 : 208-210. Avec une certaine modestie, Lao She reconnaît qu'il a tendance à employer souvent des jeux de mots, auxquels il aimerait préférer l'humour plus profond comme l'humour de situation.

<sup>5</sup> John Howard-Gibbon est anglophone et il a collaboré dans des éditions chinoises en langue anglaise et pour des journaux chinois anglophones.

<sup>6</sup> Ying Ruocheng 英若誠 (1929-2003), homme de théâtre, comédien du Théâtre d'Art du peuple de Pékin, a lui-même joué le rôle de Liu Mazi, le trafiquant de femmes dans la *Maison de Thé*. Anglophone, il a traduit en chinois plusieurs pièces de Shakespeare, et de Pinter, également cette pièce *La Maison de Thé* en anglais.

Si le langage dans l'œuvre de Lao She est riche en différents jeux de mots, nous nous limiterons dans le présent article aux calembours qui nous paraissent pertinents dans une perspective de traduction. Afin d'illustrer notre démonstration, nous prendrons des exemples dans ces trois traductions. À travers leur analyse, nous tenterons d'observer les préoccupations des traducteurs dans la traduction des calembours, et de jeter une lumière sur les différentes stratégies de traduction.

### 1. Calembour phonique

Le calembour phonique « reste au ras des syllabes et joue sur les sons plus que sur les significations » (Cazeneuve 14). En raison de son écriture non phonétique et de son lexique monosyllabique, le chinois parlé standard contient un très grand nombre de homophones<sup>7</sup>, ce qui rend le calembour assez banal ; d'ailleurs dans la majorité des cas de la vie quotidienne, l'effet de calembour n'est pas perçu si l'aspect comique n'est pas évident.

Au début du II<sup>e</sup> acte de la pièce, la maison de thé vient de faire des travaux de rénovation pour s'adapter aux besoins de la nouvelle époque - la dernière dynastie impériale étant renversée, la République est fondée. Le mot à la mode en toute circonstance est donc « *gai-liang* 改良 »<sup>8</sup>, qui signifie « réformer », « s'adapter » et même « améliorer », « moderniser ». Mais l'employé de la maison de thé, Li San, d'un âge avancé, ne voit pas d'un bon œil les changements de la société ni les efforts d'adaptation du patron. Lorsque la maison de thé est rénovée, et que la patronne lui dit de changer sa coiffure<sup>9</sup> pour être en phase avec le nouveau décor de la boutique, Li San le serveur exprime son mécontentement, en prononçant : *Gai-liang, gai-liang, yue gai yue liang* (改良, 改良, 越改越凉). Le jeu de mot réside d'une part, dans la coupure du mot « *gai-liang* » (rénover/réformer 改良) en deux : *gai* 改 (changer, transformer) et *liang* 良 (bien) ; de l'autre, l'homophonie entre le premier *liang* (良, bien) et le second *liang* (凉 froid). Si nous traduisons cette réplique mot pour mot, nous comprendrons ceci : réformer, réformer, plus on réforme, plus c'est froid.

Si le lecteur peut voir que les deux « *liang* » ne correspondent pas au même mot car les écritures sont différentes, le personnage du serveur, probablement illettré, peut ne pas le savoir. Ce qu'il fait c'est de diviser en deux le mot bisyllabique à la mode « *gai-liang* » répété par la patronne et puis de reprendre la syllabe « *liang* » pour composer un autre mot qu'il connaît bien : « *bing-liang* » (冰凉, glacial). Sans doute pour ce serveur de thé, le mot à la mode de « *gai-liang* » apporte quelque chose de profondément négatif (*liang*, froid) pour une maison de thé. Le jeu de mot voulu par l'auteur ne signifie peut-être pas la recherche d'humour du personnage, mais la plaisanterie innocente montre bien l'indifférence et l'incompréhension face au changement, ce qui prépare les scènes conflictuelles à venir.

---

<sup>7</sup> Il est sans doute utile de montrer un exemple de mot monosyllabique : le mot 茶 se prononce *cha* signifiant le thé ; plusieurs autres mots (查, 察, 茬) se prononcent de la même façon : *cha*.

<sup>8</sup> Dans le présent article, les transcriptions des sons chinois en alphabet latin suivent le système *pinyin*.

<sup>9</sup> La coiffure masculine imposée de la dernière Dynastie consiste en l'avant du crâne rasé et les cheveux nattés derrière. Dès la fondation de la République (1911), on appelle à couper la natte et à adopter la coiffure de style occidental.

Ce jeu de mot disparaît dans la traduction française de la pièce : « Rénover ! Rénover ! Plus on rénove, plus tout devient froid ! ». S’il est assez étrange de faire le lien entre la rénovation et le froid<sup>10</sup>, le sentiment de mécontentement du personnage est tout de même visible. Mais les deux traductions en anglais nous semblent plus intéressantes :

Traduction Howard-Gibbon : *Reform! Everything’s taking on a new face, and the newer the face the more faceless it is.*

Traduction Ying : *Reformed indeed! Soon you’ll have nothing more left to reform!*

La première traduction en anglais tente de recréer un jeu de mots à l’aide de la répétition du mot *face* avec l’emploi du mot *faceless*. De plus, au niveau du sens, elle introduit consciemment une notion dite chinoise de « face-apparence/honneur », et *faceless* - perdre la face – peut être compris comme le résultat le plus redouté des efforts de rénovation pour le serveur. Ainsi aux yeux de ce personnage, les transformations de la maison de thé sont donc malvenues et vont sans doute faire perdre au patron la prospérité et la réputation d’autrefois. La seconde traduction anglaise, par l’utilisation du même verbe *reform* au participe passé et à l’infinitif, crée la répétition phonétique du mot *reform*. Ici le calembour disparaît, et laisse place à un autre jeu de mots.

Comme dans la langue chinoise les mots se composent de sinogrammes<sup>11</sup> monosyllabiques et contenant du sens, la transcription phonétique de noms étrangers constitue une source importante de jeux de mots. Vers la fin de la pièce, Liu Mazi junior, le trafiquant de femmes, évoque l’idée de créer une grande compagnie de proxénétisme en employant le mot *Trust* transcrit en chinois par trois mots monosyllabiques : *tuo-la-si* 托拉斯, et son interlocuteur faisant dans sa tête une autre transcription 拖拉撕, lui conseille de changer de nom car ce mot ne semble pas élégant :

拖(tuo) 拉(la) 撕(si) », 拖(tuo)拉(la)撕(si), 拖(tuo)進來, 拉(la)進來, 不聽話就撕(si)成兩半兒, 倒好像是綁票兒撕票兒, 不雅! (*tuo-la-si, tuo-la-si, tuo* (traîner) dedans, *la* (tirer) dedans, si tu n’obéis pas, on te *si* (déchire) en deux, on dirait qu’il s’agit des enlèvements, ce n’est pas élégant !)<sup>12</sup>

Traduction Howard-Gibbon : *Trust – tuo la si. In Chinese that’s “push-pull-tear”, nothing elegant in that. Push them in, pull them in, and if they don’t play ball, tear them apart. Sounds like we’re going to kidnap them and tear them to shreds. Not too refined.*

Traduction Ying : *Trust, ... no, that’s not classy at all. In Beijing dialect, the word sounds like “pull them in and tear them to pieces”. Sound too much like kidnapping to be classy.*

---

<sup>10</sup> On trouve des notes de bas de page dans cette traduction en français, qui expliquent certains jeux de mots. Mais il n’y a pas de note à cet endroit. Il n’est pas exclu que le jeu de mots ne soit pas perçu par les traducteurs.

<sup>11</sup> Le sinogramme est le morphème de la langue chinoise.

<sup>12</sup> Après chaque exemple en chinois, nous mettons entre parenthèses une traduction-explication en français, avant de présenter les trois traductions existantes en anglais et en français.

Traduction en français : Trust ! Trainer, tirer, déchirer... Non, c'est trop vulgaire ! Cela aurait l'air de vouloir dire « tirer et trainer les filles jusqu'ici, et les déchirer en deux, si elles ne sont pas dociles » ! Non, ça ne va pas ! ça sent plutôt un enlèvement ! trop vulgaire ! (La traduction française est accompagnée d'une note de bas de page : « en chinois le mot 'trust' se prononce comme trainer, tirer, déchirer).

L'écriture chinoise n'étant pas phonétique, l'emprunt de mots étrangers nécessite la transcription approximative de la prononciation du mot en sinogrammes. Il y a une règle reconnue qui préconise de choisir les sinogrammes les moins utilisés possibles dans le quotidien. Puisque le chinois ne possède pas de forme majuscule pour marquer le nom propre, ni de marque d'espace entre les mots, quand il s'agit d'un nom inconnu, il est parfois difficile de savoir le début et la fin du mot ; l'utilisation de signes peu usuels aide ainsi le lecteur à se rendre compte plus rapidement de l'emprunt. De la même façon, le mot *trust* est transcrit comme « 托(tuo)拉(la)斯(si) » qui ne se prête pas à d'autres compréhensions à l'écrit, mais puisqu'au théâtre c'est prononcé (en plus avec l'accent amuseur de Pékin<sup>13</sup>), il est évident que l'interlocuteur et les autres personnages puissent entendre des mots homophones composés de trois verbes : 拖 (trainer) 拉 (tirer) 撕 (déchirer).

Dans les deux traductions en anglais, s'ajoute à la phrase une explication telle que « *in Chinese* » ou « *in Beijing dialect the word sounds...* ». Si les jeux de mots n'y sont plus dans l'une et l'autre, nous pouvons apercevoir l'argument du personnage pour dire que ce n'est pas un mot élégant. En français, l'explication n'apparaît pas pour faire la transition, et on passe de *trust* directement à « trainer, tirer, déchirer ». Cependant un appel de note vient aider le lecteur. C'est dans la note que l'on trouve la même explication que celle des versions en anglais.

Étant donné qu'en contraste avec l'inventaire phonétique limité, le nombre de sinogrammes monosyllabiques est considérable, l'homophonie est un phénomène plus fréquent dans la langue chinoise que dans d'autres langues. En effet, tout comme l'accent de Pékin est inimitable, les traducteurs choisissent de laisser la possibilité au lecteur d'imaginer les jeux de mots.

## 2. Calembour sémique

D'autres calembours sont fondés sur les sens différents que les mêmes mots peuvent avoir selon les contextes. Pour Cazeneuve, s'il est facile de jouer sur les sons et les syllabes des mots, avec la plaisanterie fondée sur les sens « on accède à un niveau supérieur plus intellectuel » (Cazeneuve 30).

---

<sup>13</sup> C'est un exercice joyeux d'écouter le comédien du TAPP (Théâtre d'art du peuple de Pékin) prononcer ce mot, ce qui rend le jeu de mots éclatant. Le traducteur Ying Ruocheng dont nous analysons la traduction, joue le rôle de ce personnage de Liu Mazi.

Dans l'exemple suivant, il s'agit d'une scène de l'Acte II où les deux policiers rackettent le patron de la maison de thé en lui demandant de leur donner de l'argent s'il ne souhaite pas les voir venir déranger les clients.

Policier Song (宋恩子): [...] 你把那點意思送到 [...] (tu nous donnes un petit symbole/quelque chose/ tu nous fais un geste)

Patron Wang (王利發): 那點意思得多少呢? (Combien ça représente ce petit symbole/geste)

Policier Wu (吳祥子): 咱們多年的交情, 你看着辦! 你聰明, 還能把那點意思鬧成不好意思嗎? ([...] c'est toi qui vois! Tu es assez malin, tu ne vas tout de même pas transformer ce petit geste en gênes)

Le jeu de mots est fondé sur le sens multiple du mot 意思 (*yi si*). Il peut être verbe : faire un petit geste, signaler ; c'est aussi un nom : signification, sens, symbole, petit geste. De plus, le mot est souvent utilisé dans l'expression « 不好意思 (*bu hao yi si*) » qui signifie « avoir honte, êtes désolé, être gêné ». Au lieu de réclamer ouvertement de l'argent, les policiers demandent au patron « un petit symbole/un geste » ; celui-ci comprend la situation, s'y résigne mais veut des précisions ; un des policiers rejette la responsabilité, il reprend le mot 意思 (*yi si*) mais l'utilise dans un sens différent : « ce petit symbole ne doit pas te donner la honte » : c'est-à-dire que la somme doit être conséquente, sinon tu en aurais honte et nous ne serions pas gênés pour le faire savoir.

Traduction Howard-Gibbon: [...] this little expression of gratitude [...]

How much is this little expression of gratitude?

[...] You wouldn't want to turn an expression of gratitude into ingratitude, would you?

Traduction Ying : [...] A token of friendship.

How much is it?

[...] I'm sure you wouldn't want this token of friendship to seem unfriendly, would you?

Traduction française : [...] cette marque d'amitié [...]

Combien vaut cette marque d'amitié ?

[...] Je pense que vous êtes trop intelligent pour la transformer en inimitié !

Les trois traductions ont toutes choisi de répéter un même mot avec un préfixe négatif (*gratitude-ingratitude*, *amitié-inimitié*), ou une légère transformation de suffixe (*friendship-unfriendly*), le jeu de mots ne réside plus dans les différents sens du même mot, mais sur la

combinaison avec les antonymes, le jeu sur le langage est toujours visible et le comique tout aussi surprenant.

Un autre exemple montre également l'exploitation du double sens du mot « *hua* 花 », « fleur » en tant que nom, métaphore de beauté de jeunes filles ; et comme verbe il veut dire « dépenser (de l'agent) ». Le personnage évoqué plus haut, après avoir dénoncé la vulgarité du nom de *Trust* (拖 *tuo*-拉 *la*-撕 *si*), propose de nommer la compagnie « 花花聯合公司 *hua hua lianhe gongsi* », la « fédération de double *hua* », et il explique :

花花聯合公司。姑娘是什麼？鮮花嘛！要姑娘就得多花錢，花呀花呀，所以花花！(Littéralement : la « Fédération de double *hua* ». Les filles, c'est quoi ? Fleurs (*hua*) ! Vous voulez des filles, alors vous devez dépenser (*hua*) de l'argent, beaucoup dépenser (*hua*). Donc double *hua* !)

Traduction Howard-Gibbon : United double blossom corporation? aren't the girls like fresh blossoms? and the more they're used, the more our bank accounts blossom. So – double blossom.

Traduction Ying : Two blossoms Incorporated ? What do pretty girls make you think of? Blossoms! If people want these girls, they'll spend lots of money and your business will – what? blossom! The two blossoms!

Traduction française : « Combinat Huahua » ? Après tout, qu'est-ce que c'est les filles ? ce sont des fleurs ! Et pour posséder les filles, on doit dépenser beaucoup d'argent ! C'est partant de ce double sens qu'on emploie un double « *hua* » (Avec note en bas de page : en chinois, « fleur » et « dépenser » se prononcent tous les deux « *hua* »).

En anglais les traducteurs ont traduit le nom de la société en choisissant le mot « blossom » pour rendre le sens de *hua*, d'abord en tant que nom et puis comme verbe. Le verbe *blossom* n'ayant pas le sens de « dépenser » comme le mot « *hua* » en chinois, et qu'il n'y a pas de lien entre *blossom* et l'argent, ils modifient la phrase pour garder la cohérence : l'ajout de « our bank accounts will blossom » ou de « your business will blossom » donne une explication naturelle - faire fleurir les comptes en banque ou les affaires. Il est évident que ce n'est pas un calembour sémique, mais le double sens se tient grâce à cette explication.

En français, le nom de la société est rendu par la transcription phonétique « Combinat *Huahua* ». Puis on évoque directement les fleurs. Nous aurions l'impression qu'il s'agissait d'une leçon de chinois et que le but serait d'expliquer le nom « *huahua* », d'ailleurs la phrase ajoutée « c'est partant de ce double sens qu'on emploie un double 'hua' » s'adresse clairement au lecteur de la traduction qui connaît (un peu) le chinois, et non pas au personnage de la pièce. C'est alors un commentaire du traducteur, qui ne fait pas partie de la réplique du personnage. De plus, ce commentaire n'est compréhensible qu'avec le recours à la note de bas de page (pour savoir « fleur » et « dépenser » se prononcent tous les deux « *hua* »), car malgré l'explication, le lecteur non initié au chinois ne peut connaître le lien entre *hua* et le double sens.

Ceci dit, la transcription phonétique est généralement utilisée pour rendre les noms propres chinois en langues occidentales, même si chacun le sait, tous les noms sont composés de sinogrammes qui ont toujours un sens. Ainsi par la transcription phonétique en langue occidentale, il est impossible de rendre les jeux de mots fondés sur le sens. Certaines tentatives sont particulièrement louables, ayant pour but de recréer l'effet du calembour chinois dans le nom propre. Il nous semble ici intéressant et amusant de montrer un jeu de mot créé autour d'un nom sinisé d'un personnage étranger, non pas dans la pièce de la *Maison de thé*, mais dans un roman du même auteur, *L'Enfant du nouvel an* (dernier roman de Lao She, publication posthume en 1980<sup>14</sup>).

Le personnage est un révérend américain vivant dans le Pékin de 1900. Afin d'être proche des convertis, il se choisit un nom à la chinoise, *Niu Yousheng* (牛又生) composé de trois sinogrammes dont chacun a un sens : *Niu*, le nom de famille, est le mot pour nommer le bovin ; *you*, l'adverbe qui veut dire « à nouveau, une nouvelle fois » ; et *sheng*, « être né /naissance/vie ». Dans la traduction de Paul Bady, ce nom est traduit par révérend Bull. Le traducteur s'explique dans la note de bas de page : « comme le pasteur en question est Américain, il n'est malheureusement pas possible de lui donner le nom qu'il aurait en français : René Leboeuf » (*Enfant du nouvel an* : 154). En effet, ce nom chinois que l'auteur a trouvé pour son personnage correspond à un jeu de mots constitué de « bœuf (*niu*) » et de « vie/naissance (*sheng*) » pour signifier le nouveau départ du personnage. *René Lebœuf* correspondrait non seulement au jeu de mot de Lao She, mais aussi à la situation comique du roman. Or le traducteur a raison de tenir compte de l'identité du personnage et de se contenter de la traduction du nom chinois par Bull en la complétant par la note de bas de page ; le moins souhaitable serait de mettre une transcription phonétique du chinois *niu yousheng*, qui effacerait la touche d'humour du roman chinois.

### 3. Jeux de mots graphiques

Les sinogrammes étant en partie des idéogrammes, la forme graphique de certains signes peut être une source de jeux de mots fondés sur l'écriture<sup>15</sup>. Dans l'exemple suivant, il s'agit d'une plaisanterie autour du sinogramme “一” qui signifie le chiffre « un ». Dans l'Acte III, lorsque le personnage de Erdezi raconte à Wang Dashuan qu'il est allé à l'école, celui-ci se moque de son interlocuteur qui n'a jamais bien appris à lire et qui ne connaissait même pas le caractère le plus facile :

---

<sup>14</sup> Lao She. 1986 : 154. Il s'agit d'un roman biographique de l'auteur publié quatorze ans après sa mort. Dans ce roman, le personnage du pasteur américain est caricaturalement malveillant. Ici on évoque la traduction du nom sinisé du pasteur qui se fait appeler par le nom de famille *Niu* (bovin), ce qui donne l'occasion de plaisanter dans le sens du bovin.

<sup>15</sup> De la même manière, en français il est possible d'utiliser certaines lettres pour leur forme graphique : intersection en T ou en Y, sauf que les lettres seules n'ont pas de sens *a priori*. Or, en chinois, « 十 » signifie le chiffre de dix, mais peut être utilisé pour sa forme de croix.

Wang dashuan : 把“一”字都念成扁擔，你念什麼書啊？(Même le caractère de “一”, tu ne connaissais pas et tu disais « la palanche<sup>16</sup> », alors tu étudies maintenant ?)

Traduction Howard-Gibbon : you don't know a character from a carrying pole. What are you studying?

Traduction Ying Ruocheng : But you can't even read the character for “one”?

Traduction française : toi qui prends toujours le chiffre un pour une palanche, qu'est-ce que tu étudies ? (Note en bas de page : en chinois, « un » s'écrit avec une barre horizontale)

Il est certain que pour un lecteur qui n'a aucune connaissance des caractères chinois, il est difficile d'imaginer le lien entre le chiffre « un » et la palanche /ou le *carrying pole*. Les deux traductions en anglais choisissent de ne pas s'attarder à expliquer : la première traduit le « *carrying pole* », mais ne précise pas le caractère chinois, alors que la seconde précise le caractère mais omet la comparaison avec la palanche. Dans l'une comme dans l'autre, l'attention est portée sur l'ignorance du personnage de tout caractère, la moquerie est toujours présente. En français, la comparaison est faite entre le « chiffre un » et la palanche, et le lecteur peut imaginer la stupidité du personnage, mais sans savoir que celui-ci ne sait pas lire. Or ne pas savoir lire est juste la raison pour laquelle Wang Dashuan se moque de Erzezi. Dans ce cas, la note de bas de page est indispensable pour donner l'indication qu'il s'agit de la forme de l'écriture du chiffre un. Devant ce jeu de mots qui relie deux référents inconnus pour le lecteur étranger (l'écriture de « un » et la palanche), il est impossible de produire le même effet.

#### 4. Conclusion

Comme nous l'avons dit plus haut, Lao She, connu pour son humour, considère les jeux de mots faciles et même quelque peu frivoles parmi les procédés de l'humour. Si on y applique la thèse de Freud, les jeux de mots proviennent d'un « court-circuit » entre deux domaines de représentations éloignés, « que la pensée sérieuse rejette et évite soigneusement » (Freud 228229). *Liang* (bien) et *liang* (froid) sont ainsi reliés – par une plaisanterie, ou de « mauvais » mots d'esprit. Selon Freud, réalisant l'économie sur la dépense psychique, les jeux de mots procurent du plaisir à celui qui les prononce, et le fait de retrouver le connu dans cette association de choses éloignées est également « empreint de plaisir » pour celui qui les reçoit (Freud 229). Dans le monde tragique de Lao She<sup>17</sup>, les petites gens de Pékin ne trouvent le plaisir que dans de petits jeux insignifiants : certains

---

<sup>16</sup> Il s'agit d'une barre longue en bambou portée sur une épaule, utilisée autrefois en Chine et dans certains pays asiatiques (aujourd'hui encore dans des régions montagneuses) pour transporter des charges lourdes sur les deux extrémités de la barre.

<sup>17</sup> Dans cette pièce comme dans beaucoup d'autres œuvres de Lao She, nous retrouvons des personnages masculins, qui sont passionnés d'oiseaux, de jeux de société traditionnels, de certaines nourritures, ou encore des fumeurs d'opium, etc. Lao She a aussi écrit des essais sur sa vie personnelle où il accordait lui-même une certaine importance à de petits plaisirs de ses personnages.

s'attachent infiniment au chant de leurs oiseaux, d'autres se dopent à l'opium, mais la plupart de ses personnages s'amuse de jeux de langage, certains pour racketter les autres, d'autres pour se défendre, mais tous le font pour survivre. Devant ce déplacement d'émotions, le spectateur éprouve le plaisir de reconnaître et de comprendre les jeux de mots ; il reste lucide, étranger à ce qui se passe sur scène, et admirateur des jeux des comédiens.

Tel que nous l'avons démontré, tandis que des répétitions avec préfixe, exploitant en quelque sorte la même source de plaisir (de retrouver le connu), peuvent traduire certains calembours, les autres posent de sérieux problèmes d'intraduisibilité. Pour respecter le génie de l'auteur pékinois, les deux traductions de 1980 semblent vouloir expliquer les jeux de langage à travers les notes ou dans le corps du texte. Celle de l'homme de théâtre Ying Ruocheng, en revanche, essaye de conserver le dynamisme théâtral sans recourir à des explications. Mais dans un cas comme dans l'autre, c'est de sacrifier le jeu de mots (surtout le calembour) et de le compenser par d'autres moyens.

Si cette pièce est mise en scène uniquement par le TAPP qui sait le mieux rendre les caractéristiques de la langue de Lao She, il paraît inévitable que les traductions soient destinées à la lecture<sup>18</sup>. Est-ce à dire que pour cette pièce de théâtre, la traduction et l'original n'ont pas la même visée ?

D'ailleurs, Susan Bassnett rejette la possibilité de traduire la « *performability* » de pièces de théâtre étrangères, et affirme que c'est aux gens de théâtre de s'occuper des aspects dramatiques du texte traduit (Bassnett 1991). Dong Leshan relate également ses échanges avec le metteur en scène Huang Zuolin au sujet de la traduction de la pièce de Brecht, *La vie de Galilée*, dans lesquels le metteur en scène le rassure en relativisant le rôle du texte traduit pour la mise en scène<sup>19</sup>. Dès lors, on ne peut que souhaiter qu'un jour un metteur en scène sortira la traduction de la bibliothèque et réinventera le plaisir de jouer avec les mots.

Bibliographie :

Corpus :

Lao She, *Chaguan* 茶館

---

<sup>18</sup> Ceci est bien entendu une hypothèse : rien n'interdit des représentations dans des langues étrangères de cette pièce. Mais à notre connaissance, à part des expérimentations dans certains cadres purement scolaires, cette pièce de Lao She n'a pas été officiellement mise en scène dans une traduction en langue occidentale.

<sup>19</sup> Dans un essai intitulé « Les blagues de traduction dans les téléfilms », Dong Leshan, traducteur et écrivain, pointe du doigt le niveau peu élevé des traductions de téléfilms américains. Mais à la fin de l'essai, il reconnaît que tenant compte de la rapidité de l'oral, une partie des erreurs de traduction passe inaperçues. Il raconte également une anecdote : une spécialiste de l'allemand relève nombreuses erreurs dans la traduction de *La vie de Galilée* ; angoissée, elle demande à voir tout de suite le metteur en scène afin de les corriger ; mais celui-ci rassure : nous n'allons pas répéter ce texte tel quel, et ferons toutes les modifications nécessaires pour répondre au besoin de la représentation. Voir dans Dong, *Leshan*, 2001 : vol. 2, p. 152.

- 1980. *Teahouse*. Traduction en anglais de John Howard-Gibbon. Beijing, Foreign Languages Press. Ré-édition, 2004, Edinburgh : Edinburgh University Press.
  - 2004. *Teahouse. With an introduction by Professor Kwok-kan Tam*, traduction de John Howard-Gibbon. Hong Kong : Chinese University Press.
  - 1999. *Teahouse*, Traduction en anglais de Ying Ruocheng. Beijing : Chinese Translation Publishing Corp., 1999 ; Ré-édition, révisé par Claire Conceison, dans Xiaomei Chen (éd.), 2009, *The Columbia Anthology of Modern Chinese Drama*. New York : Columbia University Press.
  - 1980. *La Maison de Thé*, Traduction en français, Beijing : Editions Langues étrangères ; Edition bilingue 2002, Beijing : Editions en Langues Etrangères.
- Lao She. 1986. *L'enfant du nouvel an* (Zheng hong qi xia 正紅旗下), trad. Paul Bady, Paris : Gallimard.

Ouvrages cités :

- Bady, Paul. 1998. « Préface », in Yi-Tsang, Jung-Sun. *L'humour de Lao She*. Paris: Youfeng.
- Bassnett, Susan. 1991. « Translating for the Theatre: The Case Against Performability ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 4, no 1 : 99-111.
- Birch, Cyril. 1961. « Lao She: The Humourist in His Humour ». *The China Quarterly*, 8 : 45-62.
- Cazeneuve, Jean. 1996. *Du calembour au mot d'esprit*. Monaco : Éditions du Rocher.
- Freud, Sigmund. 1988 [1905]. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris : Gallimard.
- Delabastita, Dirk. 2003. « Shakespeare in translation : a bird's eye view of problems and perspectives ». *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, 45 : 103-115.
- Delabastita, Dirk. 2004. "Wordplay as a translation problem : a linguistic perspective". In Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert, Fritz Paul (eds.), *Übersetzung, translation, traduction*. Berlin : Mouton de Gruyter : p. 600-606.
- Dong, Leshan. 2001. *Dong Leshan wenji* (Écrits de Dong Leshan 董樂山文集), Shijiazhuang (Chine) : Hebei jiaoyu chubanshe.
- Koochacki, Fahime. 2016. « An Investigation of Pun Translatability in English Translations of Sa'di's Ghazals Based on Delabastita's Proposed Model ». *Advances in Language and Literary Studies*, [S.l.], v. 7, n. 4 : 147-157.

Lao She, 1935. « Le danger de l'humour », *Yuzhoufeng*, n°41 : 208-210.

Leibold, Anne. 1989. « The Translation of Humor; Who Says it Can't Be Done? ». *Meta*, 341 : 109-111.

Landheer, Ronald. 1989. « L'ambiguïté : un défi traductologique ». *Meta*, 341 : 33-43.

Mejri, Salah. 2000. « Traduction, poésie, figement et jeux de mots ». *Meta*, 453 : 412-423.

Raphaelson-West, Debra S. 1989. « On the Feasibility and Strategies of Translating Humour ». *Meta*, 341 : 128-141.

Zhang, Florence Xiangyun. 2017 : « La Maison de thé à la recherche d'une restauration. Étude de la traduction de la pièce chinoise de Lao She ». In M. Bouchardon et A. Ferry (éds), *Rendre accessible le théâtre étranger (XIXe-XXIe siècles)*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion : 79-90.