Collège Doctoral Languedoc-Roussillon

Thèse de doctorat

L'oralité dans l'œuvre de Mo Yan et ses traductions

Présentée en vue de l'obtention du grade de docteur
en **ÉTUDES CHINOISES** de l'**Université de Montpellier Paul-Valéry**

École Doctorale n°58 - Langues, Littératures, Cultures, Civilisations (LLCC)

Présentée par **Qiujuan ZHOU**

Dirigée par **Mariarosaria GIANNINOTO et Solange CRUVEILLÉ**

Soutenue publiquement **le 3 février 2026** devant le jury composé de

Florence Xiangyun ZHANG Maîtresse de conférences, HDR, Université Paris Cité	Rapporteuse
Gwennaël GAFFRIC Maître de conférences, HDR, Université Jean Moulin Lyon III	Rapporteur
Redouane DJAMOURI Directeur de recherches, CNRS	Examinateur
Rui YAN Maîtresse de conférences, Université Grenoble Alpes	Examinatrice
Abdenbi LACHKAR Professeur d'université, Université de Montpellier Paul-Valéry	Président du jury
Mariarosaria GIANNINOTO Professeure d'université, Université de Montpellier Paul-Valéry	Co-directrice de thèse
Solange CRUVEILLÉ Professeure d'université, Université de Montpellier Paul-Valéry	Co-directrice de thèse

Université Paul Valéry Montpellier

ed 58 Langues, Littératures, Cultures, Civilisations — École Doctorale

REMERCIEMENTS

Contrainte par la crise sanitaire, j'ai dû rester en Chine durant les trois premières années de mon doctorat, période durant laquelle je ne me sentais pas vraiment doctorante. Au début de la quatrième année, je suis revenue en France, le cœur plein d'hésitations et d'angoisse, consciente que les deux années suivantes seraient jalonnées d'épreuves et d'obstacles.

Cependant, comme le dit un célèbre vers de la poésie chinoise : « *bu jing yi fan han che gu, zen de meihua pubi xiang* 不经一番寒彻骨，怎得梅花扑鼻香 » (sans avoir enduré un froid qui transperce les os, les fleurs de prunier ne peuvent exhaler leur parfum), qui donne un sens à toutes ses épreuves de ce parcours doctoral. Dans ce froid, j'ai eu la chance de rencontrer bien des maîtres et des amis, dont la présence et les encouragements, à chaque tentative d'abandon, m'ont redonné confiance et offert les premiers repères d'un véritable travail de recherche.

Je suis particulièrement reconnaissante à mes deux directrices de thèse remarquables, Mariarosaria Gianninoto et Solange Cruveillé, dont j'admire les accomplissements et respecte l'ardeur scientifique. Être leur doctorante est l'un des grands honneurs de ma vie. Ce sont elles qui, depuis le choix du sujet jusqu'aujourd'hui, m'ont accompagnée sans relâche, m'offrant conseils et soutien précieux. Ce sont elles qui ont su répondre avec bienveillance à mes doutes et à mon manque d'assurance. Ce sont elles dont les retours immédiats ont maintenu mon élan.

Je tiens à remercier tous les membres du jury, Monsieur Gwennaël Gaffric, Madame Florence Xiangyun Zhang, Madame Rui Yan, Monsieur Abdenbi Lachkar, Monsieur Redouane Djamouri, pour avoir pris le temps de lire attentivement mon travail et m'avoir fait bénéficier de leur expertise et de leurs précieux avis et conseils.

Un grand merci à mes amis doctorants avec qui j'ai passé les deux ans au bureau de Saint Charles. De collègues, ils sont devenus des amis proches. Leurs encouragements et leur aide me rappellent souvent la chance qui m'accompagne. Avec eux, nous parlons de la recherche et de la vie. Nous rions, travaillons et avançons ensemble. Ce temps doctoral que je croyais voué à la solitude, est devenu, grâce à eux, coloré et inoubliable.

Ma reconnaissance va aussi à mes parents, qui m'ont offert la possibilité d'étudier en France et la liberté de choisir ma voie. Je remercie enfin mon partenaire, mon âme sœur et ma force. Il m'a encouragé sans faillir à poursuivre mes études à l'étranger, a toujours cru en mes capacités, et a été mon appui le plus solide.

Entamé à l'hiver 2020, achevé à l'hiver 2025, ce parcours doctoral touche à sa fin : les pensées fourmillent, les mots me manquent. Je regrette de ne pas avoir fait mieux, mais je me félicite d'avoir donné tout ce que je pouvais.

RÉSUMÉ

Cette thèse se propose d'examiner, sous les angles littéraire, sociolinguistique et traductologique, les représentations de l'oralité dans les romans de Mo Yan, lauréat du prix Nobel de littérature 2012. Le corpus se compose des deux romans : *Wa* 蛙 (*Grenouilles*) et *Fengru feitun* 丰乳肥臀 (*Beaux seins, belles fesses*) ainsi que leurs traductions française et anglaise. L'étude se concentre sur trois manifestations de l'oralité : les éléments dialectaux, les expressions idiomatiques ainsi que les gros mots.

La recherche se déploie selon deux axes : d'une part, la description typologique de la distribution et des spécificités d'usage de ces trois formes orales dans la narration et les dialogues, et d'autre part, l'examen des emplois contextuels et de leurs effets fonctionnels, tout en comparant les transferts d'effets entre le texte source et ses traductions française et anglaise.

Le cadre théorique s'appuie sur les cinq dimensions (variables sociales) de la linguistique variationniste – diachronique (temporel), diatopique (géographique), diastratique (social), diaphasique (communicationnel ou stylistique) et diagénique (genre), articulées à la réflexion sociolinguistique de la traduction, afin d'interroger l'usage de ces trois formes orales dans le texte littéraire et leur traitement en traduction.

Les résultats montrent que ces trois formes, porteuses de marques linguistiques et sociales, jouent un rôle important aussi bien dans la construction d'un univers littéraire hétérogène que dans la narration polyphonique. Elles sont étroitement liées au contexte social, à la construction identitaire des personnages, aux situations d'interaction ainsi qu'aux choix esthétiques de l'auteur. Par conséquent, il est important que la fidélité traductive privilégie les fonctions et les effets produits sous l'influence des facteurs sociaux.

Cette recherche, inscrite à l'intersection de la littérature, de la sociolinguistique et de la traductologie, vise à mettre en lumière le lien intime entre l'usage des dialectes, des expressions idiomatiques et des gros mots en littérature et ses facteurs sociaux, ainsi que la pertinence de la prise en compte de ces facteurs dans le processus traductif.

Mots clés : oralité, littérature, Mo Yan, dialecte, expression idiomatique, gros mot, sociolinguistique, traduction

ABSTRACT

This thesis examines, from literary, sociolinguistic and translation-studies perspectives, how orality is represented and translated in the novels of Mo Yan, the 2012 Nobel laureate in literature. The corpus comprises his two novels: *Wa* 蛙 (*Frog*) and *Fengru feitun* 丰乳肥臀 (*Big Breasts and Wide Hips*), together with their French and English translations. The study focuses on three oral forms: dialectal elements, idiomatic expressions, and swear words.

The research develops along two lines of inquiry: first, a typological description of the distribution and usage features of these three oral forms in narration and dialogue; second, an examination of their context-dependent uses and functional effects, how these effects are transferred or transformed in the French and English translations of the original text.

The theoretical framework draws on five dimensions (social variables) of variationist linguistics – diachronic (temporal), diatopic (geographical), diastratic (social), diaphasic (situational/register), and diageneric (gender-based) – and integrates a sociolinguistic approach to translation, in order to analyze both the deployment of these three oral forms in literary texts and their treatment in translation.

Findings indicate that these three forms, which carry both linguistic and social markings, are pivotal to the construction of a heterogeneous literary universe and to polyphonic narration. They are closely linked to social context, characters' identity construction, interactional situations, and the author's aesthetic choices. Accordingly, translational fidelity should prioritize functions and effects shaped by social factors.

Situated at the intersection of literature, sociolinguistics, and translation studies, this research seeks to illuminate the intimate connection between the literary use of dialects, idiomatic expressions, and swear words and the relevant social variables, as well as the importance of factoring these variables into the translation process.

Keywords: Orality, literature, Mo Yan, dialect, idiomatic expression, swear word, sociolinguistic, translation

摘要

本研究在文学，社会语言学与翻译学的多重视角下，考察诺贝尔文学奖得主莫言长篇小说中的口语再现及其译介。以《蛙》《丰乳肥臀》及其英译、法译文本为语料，聚焦方言词汇、俗语表达与脏话在文中的使用及翻译。

研究首先通过人工标注与分类描写三类口语形式在叙述与对话中的分布和使用特征，继而重点分析不同的语境中的具体使用及其功能效果，同时比较其英译、法译的处理策略与效果迁移。方法上引入变异语言学五个维度——历时 (diachronique)、地域 (diatopique)、社会阶层 (diastratique)、语体/情境 (diaphasique) 与性别 (diagénique)——作为分析与评估口语现象使用的社会变量，并辅以社会语言学的翻译观探讨文学语境中这三种口语形式的翻译。

研究表明上述口语形式同时承载语言与社会意义，是构建作者文学世界异质性与“多声部”审美叙事的关键；其作为言语行为与社会语境、人物身份构建、交际情境以及作者叙事审美等密切相关。因此译介的等值在于关注言语在相关社会因素影响下的功能与效果。

这项研究处于文学、社会语言学和翻译学交叉领域，旨在揭示文学作品中方言、俗语和脏话的使用与社会因素之间的密切联系，以及在翻译过程中考虑这些因素的重要性。

关键词：口语性，文学，莫言，方言，俗语，脏话，社会语言学，翻译

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ..... **i**

RÉSUMÉ ..... **iii**

ABSTRACT ..... **v**

摘要 ..... **vii**

TABLE DES MATIÈRES ..... **ix**

LISTE DES TABLEAUX ..... **xv**

LISTE DES FIGURES ..... **xvi**

INTRODUCTION **1**

PARTIE I **17**

L'oralité dans la littérature chinoise **17**

Chapitre 1 Histoire et statut de l'oralité dans la littérature chinoise **19**

1.1 La « littérature orale » et l'oralité dans la littérature 19

1.1.1 La « littérature orale » 19

1.1.2 L'oralité dans les œuvres littéraires 25

1.2 L'oralité dans la littérature chinoise : de la tradition au renouvellement 29

1.2.1 Du *wenyan* 文言 (langue classique) au *baihua* 白话 (langue vernaculaire) : de la littérature classique à la nouvelle littérature 32

1.2.2 Du *baihua* moderne au *hou baihua* 后白话 (post-vernaculaire) : de la nouvelle littérature à la littérature contemporaine 43

a) Le *baihua* moderne et la littérature moderne 44

b) Le *hou baihua* 后白话 (post-vernaculaire) et la littérature contemporaine 49

Chapitre 2 Les représentations de l'oralité dans l'œuvre de Mo Yan **57**

Introduction : l'originalité de l'œuvre de Mo Yan 57

2.1 L'oralité dans l'œuvre de Mo Yan : quelles motivations et quel effet ? 63

2.1.1 Le « populaire » (*minjian*) et la parole individuelle 64

2.1.2 Les principales formes de l'oralité dans son œuvre 70

2.2 Notre corpus : deux œuvres de Mo Yan et leurs traductions 80

2.2.1 L'originalité des œuvres sélectionnées de Mo Yan 80
2.2.2 Les traductions de l'œuvre de Mo Yan et les difficultés posées 87
PARTIE II 93
Cadre théorique et méthodologie 93
Chapitre 3 Les trois aspects de la langue parlée 95
3.1 Dialectes : définitions et histoire des termes (en français et en chinois) 95
3.2 Expressions idiomatiques : définition et classification 102
a) Le *yanyu* 谚语 (proverbe) 108
b) Le *guanyongyu* 惯用语 (Expression usuelle) 111
c) Le *xiehouyu* 歇后语 (Expression en suspens) 114
3.3 Notion du « gros mot » 117
a) Tabous linguistiques en chinois 118
b) Classification des gros mots 120
c) Classification pragmatique des gros mots 123
Chapitre 4 Une perspective sociolinguistique sur les trois phénomènes langagiers 129
4.1 Représentations sociales de la variation des formes de la langue parlée 130
4.1.1 Approches théoriques en linguistique variationniste 130
4.1.2 Usage des trois formes linguistiques : enjeux d'une approche variationniste 136
a) Les éléments dialectaux 137
b) Les expressions idiomatiques 139
c) Les gros mots 142
4.2 Méthodologie d'analyse 146
4.2.1 Approche sociolinguistique de la traduction 147
4.2.2 Démarches analytiques : formes orales en littérature et leurs traductions 152
PARTIE III 159
Analyse socio-linguistique et traductologique : éléments dialectaux et expressions idiomatiques 159
Introduction 161
Chapitre 5 L'usage des formes linguistiques dans les œuvres de Mo Yan 165

5.1 Les caractéristiques de ces formes dans les œuvres 165
5.1.1 Les éléments dialectaux 165
5.1.2 Les expressions idiomatiques 170
5.1.3 Les gros mots 178
5.2 Variation linguistique dans l'usage de ces formes 186
Chapitre 6 L'usage des mots dialectaux dans les deux romans et leurs traductions 195
6.1 Les études sur la traduction des mots dialectaux chinois 195
6.2 Analyse des exemples des mots dialectaux dans les deux œuvres de Mo Yan et dans leurs traductions 202
6.2.1 Les mots dialectaux utilisés dans le langage narratif 204
6.2.2 Les mots dialectaux utilisés dans les discours directs des personnages 215
En guise de conclusion 224
Chapitre 7 L'usage des expressions idiomatiques dans les deux romans et leurs traductions 229
7.1 Les enjeux de la traduction des expressions idiomatiques 229
7.1.1 Les difficultés de traduction des expressions idiomatiques 229
a) La sémantique opaque 229
b) Les restrictions morphosyntaxiques 232
c) La fonction pragmatique 235
d) L'élément socioculturel 237
7.1.2 Les études consacrées à la traduction des expressions idiomatiques et les méthodes traductives 239
7.2 Analyses des exemples d'expressions idiomatiques dans les deux œuvres de Mo Yan et leurs traductions 246
7.2.1 Les expressions idiomatiques dans leur forme originelle 247
a) *Guanyongyu* 惯用语 (expressions usuelles) 247
b) *Yanyu* 谚语 (Proverbes) 251
c) *Xiehouyu* 歇后语 (expressions en suspens) 256

7.2.2 Les expressions idiomatiques transformées ou créées par Mo Yan 258
a) Les expressions : variantes morphosyntaxiques selon le contexte 259
b) Le pléonasme : deux ou plusieurs expressions idiomatiques différentes intégrées dans une phrase 263
c) Les expressions avec un parallélisme créé.....267
En guise de conclusion 272
PARTIE IV 275
Analyse sociolinguistique et traductologique : les gros mots 275
Chapitre 8 L'usage des gros mots dans les romans et leurs traductions 277
8.1 Les enjeux de la traduction des gros mots.....277
8.2 Analyses des exemples d'expressions grossières dans les deux œuvres de Mo Yan et de leurs traductions 282
8.2.1 Les gros mots injurieux avec des mots tabous autour de la sexualité.....283
a) L'acte sexuel 286
b) Les organes génitaux.....295
c) L'animal et la sexualité 300
d) La prostitution.....302
8.2.2 Autres gros mots injurieux avec des mots tabous.....304
a) La défécation.....304
b) Les expressions relatives au champ lexical de la mort 309
8.2.3 Les gros mots injurieux avec des mots non tabous.....313
a) Les animaux.....313
b) La filiation.....317
En guise de conclusion 322
8.2.4 Les gros mots non injurieux.....323
a) Les gros mots et fonction référentielle.....324
b) Les gros mots et fonction expressive 329
c) Les gros mots et fonction stylistique 340
En guise de conclusion 346

CONCLUSION 349

BIBLIOGRAPHIE.....357

A. Corpus – œuvres étudiées et traductions française et anglaise.....359

B. Dictionnaires – versions en ligne et versions papier 359

C. Littérature – histoire de la littérature et critiques littéraires 360

D. Linguistique et sociolinguistique.....365

E. Traductologie 372

ANNEXES 377

Annexe 1 : Les éléments dialectaux dans *Wa* 蛙 et leurs traductions 379

Annexe 2 : Les éléments dialectaux dans *Fengru feitun* 丰乳肥臀 et leurs traductions ..392

Annexe 3 : Les expressions idiomatiques dans *Wa* 蛙 et leurs traductions.....408

Annexe 4 : Les expressions idiomatiques dans *Fengru feitun* 丰乳肥臀 et leurs traductions 416

Annexe 5 : Les gros mots dans *Wa* 蛙 et leurs traductions 430

Annexe 6 : Les gros mots dans *Fengru feitun* 丰乳肥臀 et leurs traductions 446

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 Les mots dialectaux dans les deux romans par catégorie grammaticale 169

Tableau 2 Les mots dialectaux dans les deux romans par catégorie thématiques 169

LISTE DES FIGURES

Figure 1 La traduction dans le circuit de la communication.....151

Figure 2 Approche variationniste de l'énonciation littéraire 154

Figure 3 Le nombre d'occurrences de gros mots dans *Grenouilles* et *Beaux seins, belles fesses* 180

Figure 4 Les gros mots injurieux et non injurieux par catégorie dans *Grenouilles* 182

Figure 5 Les gros mots injurieux et non injurieux par catégorie dans *Beaux seins, belles fesses* 182

Figure 6 La répartition des gros mots dans la narration et les dialogues par catégorie dans *Grenouilles*.....183

Figure 7 La répartition des gros mots dans la narration et les dialogues par catégorie dans *Beaux seins, belles fesses*.....184

Figure 8 Typologie des catégories culturelles des expressions idiomatiques chinoises selon Wang et Zhang.....238

INTRODUCTION

« La vue isole, le son incorpore... »[1]

— Walter Jackson Ong (1982)

Comme le souligne Gao Bin, « parler d'oralité, c'est traiter d'un objet de recherche riche et ambivalent »[2], dans la mesure où l'oralité est non seulement un terme employé dans le domaine de la linguistique, mais aussi un terme psychanalytique, anthropologique, ainsi que sociologique et littéraire. Dans le cadre de la présente étude, nous en privilégierons les usages linguistique et littéraire, plus précisément ses formes de représentation dans les œuvres romanesques, en nous appuyant notamment sur l'approche sociolinguistique. Avant de nous pencher sur le phénomène de l'oralité dans la littérature chinoise, et d'en venir au contexte contemporain dans lequel s'inscrit l'œuvre de Mo Yan 莫言 (de son vrai nom Guan Moye 管谟业, 1955-), lauréat du prix Nobel en 2012 et centre de notre étude, il convient d'abord de préciser la définition du concept d'oralité et sa présence en littérature, puis d'articuler cette mise au point au champ de la traductologie.

Dans le *Trésor de la langue française informatisé*, l'oralité est d'abord définie comme « caractère oral » (du discours, de la parole, du langage). Elle renvoie à ce qui est « diffusé par la parole, que l'on se passe de génération en génération, de bouche en bouche (par opposition à ce qui est scriptural, écrit dans un texte), par exemple, la tradition, transmission orale »[3]. Cette acception est totalement partagée par le *Dictionnaire de l'Académie française*.[4]

Le dictionnaire *Larousse* élargit la perspective en illustrant l'oralité par « caractère d'une civilisation qui s'exprime par la seule tradition orale »[5]. Ce dernier fait écho aux distinctions formulées par Walter Jackson Ong (1912-1995) entre une oralité « primaire », sans contact avec l'écrit, propre aux sociétés sans système de symbolisation graphique, soit dans des groupes sociaux caractérisés par l'analphabétisme, une oralité « mixte » qui se rencontre dans

---

[1] Walter Jackson Ong, *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, Hélène Hiessler (tard.), Paris, Les Belles lettres, « Graphê », n° 2, 2014. pp. 31-32.

[2] Bin Gao, « L'oralité dans les contes populaires français et chinois : fonctions communicationnelles et représentation des fonctions alimentaires », Thèse de doctorat, Paris III, 1995. p. 21.

[3] Trésor de la langue française informatisé (TLFi), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne] : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=100319805 (consulté le 15 juillet 2025)

[4] Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e éd., [en ligne] : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9O0619 (consulté le 15 juillet 2025)

[5] Larousse, [en ligne] : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/oralit%C3%A9/56294 (consulté le 15 juillet 2025)

un groupe social où « l'influence de l'écrit demeure externe, partielle ou s'exerce avec retard »[6] et une oralité « seconde », recomposée « à partir de l'écriture, au sein d'un milieu où celle-ci tend à affaiblir (parfois jusqu'à les éliminer) les valeurs de la voix dans l'usage, la sensibilité et l'imagination »[7]. Ces trois types, s'inscrivant dans la relation entre l'écrit et l'oral, permettent précisément d'illustrer l'évolution du statut de l'oral et le parcours de l'étude sur l'oralité.

De son côté, le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* restreint la notion d'oralité au « caractère oral de la langue »[8], renvoyant généralement à la « langue parlée », synonyme de « langue orale ». Dans cette optique, l'oralité désigne « la forme de la langue utilisée dans la conversation quotidienne, dans la communication orale, par opposition à la langue écrite »[9]. Les deux systèmes se distinguent également sur le plan socioculturel : fortement normé, « l'écrit est traditionnellement valorisé » dans la société, tandis que l'oral, moins soumis aux contraintes grammaticales et orthographiques, est perçu comme plus souple et moins valorisé.[10] Néanmoins, cette hiérarchie n'est ni uniforme ni immuable, elle évolue au gré des transformations sociales.

Au regard de toutes ces définitions, nous retiendrons que le concept d'oralité se rapporte, d'une part, à la langue parlée telle qu'elle est utilisée dans la communication verbale et, d'autre part, à divers genres de créations orales (contes, légendes, chants etc.), transmises de vive voix, de génération en génération. Parallèlement, selon l'autre définition mentionnée par le dictionnaire *Larousse* (« caractère d'un fait littéraire »)[11], le concept d'oralité entretient un lien étroit avec la littérature écrite. Articulée aux rapports entre l'oral et l'écrit, cette double acception fournira le cadre conceptuel de notre étude.[12]

---

[6] Paul Zumthor, « Oralité », *Intermédialités / Intermediality*, n°12, 2008, p. 189.
[7] *Ibidem.* p. 190.
[8] Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi et Jean-Pierre Mével (sous la dir. de), *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, « Les grands dictionnaires Larousse », 2018. p. 336.
[9] *Ibidem.* p. 345.
[10] *Ibid.*
[11] Larousse, [en ligne], https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/oralit%C3%A9/56294 (consulté le 15 juillet 2025)
[12] Nous reviendrons dans le premier chapitre sur les deux dimensions. Dans le cadre de cette introduction, nous nous limitons à une présentation rapide du concept d'oralité.

De fait, l'oralité littéraire ne constitue pas un objet d'étude inédit. Si les études portant sur les hiérarchies entre oral et écrit ou sur les créations orales ont mis en lumière les mécanismes historiques de l'oralisation, celles consacrées à l'oralité dans la littérature écrite insistent, pour leur part, sur les effets esthétiques, les fonctions narratives et les marqueurs d'identité sociale, ainsi que sur les idéologies – linguistiques et sociales – des écrivains. Sous l'angle de la stylisation du langage littéraire, l'oral est généralement tenu pour expressif, et ainsi plus authentique et esthétique. Comme l'observe Charles Bally, les « germes du style » résident dans le parler ordinaire et la langue littéraire n'est jamais qu'une « transposition spéciale de la langue de tous »[13]. Dans cette perspective, la chercheuse Francine Wild met en avant dans son étude une esthétique émotionnelle de l'oralité, qui est liée notamment au discours direct des personnages dans les romans.[14]

Les rythmes et tonalités propres à l'oral ordinaire, son lexique et ses combinaisons libres, ainsi que leurs références à des phénomènes sociaux sont travaillés par l'écrivain au moyen de divers procédés d'écriture, puis intégrés au texte et assignés à des fonctions narratives et rhétoriques. Ainsi, loin d'être un simple reflet des usages, l'insertion de l'oralité dans le texte littéraire relève souvent d'une transformation, ou même d'une réinvention. La linguiste Catherine Rouayrenc met au jour les procédés par lesquels les écrivains du début du XXe siècle cherchent à « recréer dans l'écrit la liberté et l'expressivité de l'oral »[15], en prenant pour exemple représentatif le style de Céline. Ces procédés relèvent des plans lexical, syntaxique, énonciatif et narratif. L'analyse des procédés mobilisés qui en permettent la textualisation constitue d'ailleurs une orientation principale de recherche de ce phénomène.

Dans le roman, l'inscription de l'oral s'observe souvent à travers des « faits langagiers de niveau »[16], c'est-à-dire des usages relevant du langage parlé populaire au sens sociologique. En mettant en scène des dialogues portés par la voix du peuple, l'écrivain cherche à mettre en valeur le milieu populaire marginalisé et, ce faisant, manifeste des prises de position

[13] Cité par Jérôme Meizoz dans *L'âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Librairie Droz, 2001. p. 10.
[14] Marie-Gabrielle Lallemand et Pascale Mounier, « Introduction », in *L'oralité dans le roman : XVIe et XVIIe siècles*, Marie-Gabrielle Lallemand et Pascale Mounier (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2017. p. 14.
[15] Catherine Rouayrenc, « Le parlé dans le roman : variations autour d'un code », *Champion - Slatkine*, 1996, p. 38.
[16] *Ibidem.* p. 32.

idéologiques. Dans le contexte français, cette configuration est particulièrement marquante au cours des premières décennies du XXe siècle. En adoptant une approche contextualiste et fonctionnaliste, Jérôme Meizoz met en évidence la continuité et l'intrication entre usage ordinaire et écriture littéraire durant cette période. Il montre que les positions littéraires, sociales et politiques des écrivains jouent un rôle déterminant dans le recours à l'oralité au sein de leurs œuvres.

Cette perspective converge dans une certaine mesure avec les travaux de Huang Yonglin 黄永林 sur la littérature chinoise. Celui-ci propose une évaluation systématique des usages et des valeurs des formes langagières populaires au XXe siècle, en les restituant dans le contexte des mouvements littéraires et sociaux propres à chaque période[17]. Il souligne qu'à mesure de la redécouverte et de la réévaluation de ces langues « populaires » (*minjian* 民间– espace du peuple), les relations entre intellectuels et masses, entre littérature des écrivains et littérature populaire, entre pouvoir politique et hégémonie discursive, ainsi qu'entre modernité et tradition littéraires, se reconfigurent et prennent des contours nouveaux[18]. En effet, l'oralité dans la littérature constitue non seulement « le signe d'une originalité, mais aussi le lieu d'un investissement idéologique qui peut d'ailleurs permettre de déterminer un certain nombre d'enjeux thématiques »[19].

Au sujet de l'oralité dans le roman chinois contemporain, le sinologue Zhang Yinde montre dans son étude que l'essor des pratiques orales, en particulier dialectales, est un levier à la fois esthétique et politique : il permet aux écrivains de réagencer l'héritage vernaculaire pour ménager, à l'intérieur des contraintes de la langue commune et de l'État-nation, un espace d'autonomie de la création.[20] Dès lors, l'usage littéraire de l'oral ne se réduit pas à un simple effet stylistique : il s'agit d'un geste sociolinguistique qui recompose les hiérarchies de prestige entre variétés et inscrit l'oralisation des textes dans les transformations sociales, culturelles et

---

[17] Huang Yonglin 黄永林, « 20 shiji zhongguo wenxue dui minjian yuyan jiazhi de faxian yu yunyong 20 世纪中国文学对民间语言价值的发现与运用 » [La découverte et l'usage de la valeur des langues populaires dans la littérature chinoise du XXe siècle], *Guangxi shifan xueyuan xuebao* [Journal de l'Université normale du Guangxi], vol.25, n°2, 2004, pp. 61-67.

[18] *Ibidem.* p. 67.

[19] Tcheuyap, Alexie (éd.), « Chapitre 3. Formes de l'oralité », in *De l'écrit à l'écran*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2005. URL : https://books.openedition.org/uop/2557.

[20] Zhang Yinde, « Le mirage de l'oralité dans le roman chinois contemporain », *Communications*, vol.99, n°2, 2016, pp. 183-197.

politiques. Sous les angles de la motivation du recours et les modalités employées, la notion d'oralité est « indissociable du cotexte et du contexte sociolinguistique »[21].

Il ressort d'ailleurs que les discussions sur « l'oralité en littérature » se déploient généralement selon deux dimensions complémentaires : d'une part, la langue populaire opposée à la langue commune ou standard, qui met l'accent sur l'ancrage socioculturel et l'identité des groupes sociaux. D'autre part, la tendance à l'oralisation de la langue littéraire, envisagée sous un angle linguistique, qui observe la banalisation des traits lexicaux, syntaxiques et rhétoriques du langage quotidien, ainsi que leurs modes de mise en texte. Il convient d'ailleurs de noter que certaines de ces formes dites « populaires » sont souvent analysées dans le cadre de l'oralisation de la langue littéraire.

En effet, depuis l'essor du roman classique en langue vernaculaire, le phénomène d'oralité n'a cessé de façonner la configuration narrative de la littérature chinoise. Les *bianwen* 变文[22] des Tang et les *huaben* 话本[23] des Song et des Yuan ont installé une voix de récit oral pour la narration en langue vernaculaire. Puis les « romans à épisodes » (*zhanghui xiaoshuo* 章回小说)[24] des Ming et des Qing – tels que *Shui hu zhuan* 水浒传 (*Au bord de l'eau*)[25] et *Jin Ping Mei* 金瓶梅[26] – ont largement puisé dans la tradition du conteur – abondance de scènes dialoguées, intégration de formes parlées et chantées, recours aux proverbes et dictons – développant ainsi une tradition d'écriture oralisée.

---

[21] Catherine Rouayrenc, « Figures et oralité », *Pratiques* [en ligne], coll. « Étudier les figures en contexte : quel enjeu ? », n°165-166, 2015. URL : http://journals.openedition.org/pratiques/2527.

[22] Le *bienwen* 变文 (litt. « texte transformé »), genre littéraire en langue vernaculaire apparu parallèlement au *chuanqi* 传奇, récits dits de la « transmission de l'extraordinaire » rédigés en langue classique, est né dans les monastères pour vulgariser les canons bouddhiques à travers une langue plus proche du parler. Cf. Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Ellipses, « Littérature des cinq continents », 2004, p. 33 ; 48.

[23] Les *huaben* 话本 (litt. « Livret de paroles »), textes des contes oraux, constituent un genre de conte en langue vernaculaire. Ce genre est né sous la dynastie Song. Cf. *Ibidem.* p. 39.

[24] Les « romans à épisodes » (*zhanghui xiaoshuo* 章回小说) désignent de longs récits écrits d'une centaine de chapitres ou d'épisodes. En chinois, chaque épisode porte le nom de *hui* 回, que l'on peut traduire par « fois » ou « séance ». Ils apparaissent sous la dynastie Ming et se développement largement sous la dynastie Qing. Cf. *Ibid.* p. 52.

[25] *Shuihu zhuan* 水浒传 (*Au bord de l'eau*) est le premier roman chinois à chapitres, écrit en langue vernaculaire par plusieurs auteurs et finalisé au début des Ming. Il est pourtant attribué généralement à Shi Nai'an 施耐庵 (1296-1370). Il raconte la révolte de 108 brigands, réunis à Liangshan pour combattre l'impéritie des autorités, la corruption des mandarins et l'injustice dans la société sous la dynastie des Song. Cf. *Ibid.* p. 53.

[26] *Jin Ping Mei* 金瓶梅, l'un des quatre livres extraordinaires, est écrit en langue vernaculaire au cours de la dynastie Ming. Ce premier roman de mœurs décrit la vie fastueuse et sensuelle de Ximen Qing 西门庆 avec ses différentes concubines. Cf. *Ibid.* p. 55.

À la fin des Qing (fin du XIXe siècle – 1911), au début de la République (1912–1927) et avec le Mouvement du 4 Mai (4 mai 1919), la normalisation du *baihua* 白话 (langue vernaculaire) s'accélère, les écrivains remodèlent la voix des personnages et les tableaux sociaux avec les parlers régionaux et urbains. De la fondation de la République populaire à l'époque contemporaine, dialectes régionaux et parler urbain dans la littérature se développent de concert, alors que certains auteurs se tournent délibérément vers la tradition et le monde populaire. Les fonctions pragmatiques des formes langagières populaires sont de plus en plus mises en relief. Les types de langue populaire couramment observés dans les œuvres littéraires comprennent ainsi, selon l'inventaire dressé par Huang Yonglin, l'argot, les expressions idiomatiques, les chants populaires, les dialectes régionaux, le parler urbain, les contes populaires ainsi que les vulgarités (*cusu yu* 粗俗语 ou *cuhua* 粗话).

Mo Yan et l'oralité

Parmi les écrivains contemporains, Mo Yan se distingue par son attachement à « l'espace du peuple » et par un imaginaire nourri des formes de langage vernaculaire. Son écriture, placée sous les signes du populaire, de l'histoire, de la société et du réel[27], lui a voulu une renommée internationale jusqu'à ce qu'il remporte le prix Nobel de littérature, ce qui représente un accomplissement important des lettres chinoises. Son apport ne tient pas seulement à l'exposition sous des angles multiples de la condition humaine et à la souplesse de ses procédés narratifs, mais aussi à un fort ancrage local et à une voix narrative singulière.[28]

Le style de Mo Yan allie une exubérance sauvage à une sensibilité subtile. Cela est indissociable de l'univers qu'il met en scène – le « canton du Nord-est de Gaomi », doté de coutumes, de croyances et de formes culturelles spécifiques, véritable microcosme de la société chinoise. Par une mobilisation souple et inventive des ressources langagières, l'écrivain façonne un monde populaire à l'état brut et des personnages aux multiples facettes. Les voix de différents groupes sociaux dialoguent jusqu'à « la diversité des langages essentiellement

[27] The Nobel Prize, "Mo Yan: Nobel Prize in Literature 2012 – Award Ceremony Speech", [en ligne] : https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/ceremony-speech/ (consulté le 28 juillet 2025)
[28] Voir Zhang Yinde, Xu Shuang et Noël Dutrait (sous la dir. de), *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014*, Paris, Seuil, 2016.

sociolinguistique »[29], soit le plurilinguisme[30] de Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), qui « est toujours personnifié, incarné dans les figures des êtres humains aux désaccords et aux contradictions »[31].

Selon les termes de Mo Yan, le langage qu'il envoie est « perpétué du peuple, venant de la même veine que celle des conteurs »[32]. La tradition de la littérature orale l'a profondément inspiré sur le plan de la forme, il est avant tout « un conteur qui se situe dans la tradition orale, et qui écrit dans une langue parlée »[33]. Il s'agit d'un constat, largement relevé par la critique, qui est précisé par le chercheur Zhang Xiangkuan 张相宽, qui en décline plusieurs modalités : l'insertion de contes populaires, la narration de type conteur, ainsi que le recours aux chansons folkloriques, aux expressions idiomatiques et à l'opéra traditionnel.[34] Dans le cadre de cette recherche, nous examinerons l'usage de formes d'oralité dans deux romans majeurs de Mo Yan, *Fengru feitun* 丰乳肥臀 (*Beaux seins, belles fesses,* 1996), et Wa 蛙 (*Grenouilles*, 2009). L'attention sera portée plus précisément sur trois formes de l'oralité : les expressions et mots dialectaux, les expressions idiomatiques, et les gros mots.

Ne se limitant plus aux seuls dialogues, l'oralité envahit désormais la narration dans le roman contemporain. Comme le confirme Catherine Rouayrenc, dans le contexte français, « l'oralité peut actuellement faire la littérarité d'un texte, son épaisseur tenant au mélange des voix »[35]. Cela rejoint l'opinion de Mo Yan, pour qui l'intégration orale dans la narration

---

[29] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 120, 2006. p. 146.

[30] Pour Bakhtine, le roman est le genre qui orchestre les voix hétérogènes qui se répondent, se heurtent. Le plurilinguisme bakhtinien dans le roman renvoie à une pluralité de langues ou de discours sociaux et de styles. Cf. Mikhaïl Bakhtine, « Le plurilinguisme dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, op.cit. pp. 122-151.

[31] *Ibidem.* p. 146.

[32] Traduction personnelle. Sauf mention contraire, toutes les traductions des citations sont de l'auteur. Texte original : « Wo juede wo de yuyan jiu shi jicheng le minjian de, he minjian yishujia de koutou chuanshuo shi yimaixiangcheng de 我觉得我的语言就是继承了民间的，和民间艺术家的口头传说是一脉相承的。 » Mo Yan 莫言, « Yu "wenyibao" jizhe Liu Ting duitan 与"文艺报"记者刘颋对谈» [Discussions avec le journaliste Liu Ting du "Journal de l'art et littérature"], in *Suiyu wenxue* 碎语文学 [Propos fragmentaires sur la littérature], Beijing, Zuojia, 2012. p. 232.

[33] Silvia Marijnissen, « Quelques réflexions sur la traduction néerlandaise de *Grenouilles* et du *Supplice du Santal* », in Zhang Yinde, Xu Shuang et Noël Dutrait (dir.), *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014...*, *op. cit.* p. 57.

[34] Zhang Xiangkuan 张相宽, « Mo Yan xiaoshuo chuangzuo yu Zhongguo koutou wenxue chuantong 莫言小说创作与中国口头文学传统 » [La création romanesque de Mo Yan et la tradition de la littérature orale chinoise], Thèse de doctorat, Université du Shandong, 2017. 208 p.

[35] Catherine Rouayrenc, « Figures et oralité », *op.cit.*

constitue un véritable apport à la langue littéraire.[36] Par rapports aux autres formes orales, les trois sur lesquelles nous nous concentrerons sont, de fait, présents de manière transversale dans les textes.

Couvrant une vaste période historique – depuis les premières décennies du XXe siècle jusqu'à l'époque contemporaine – les deux œuvres retracent, chacune à sa manière, les transformations sociales, politiques et culturelles de la Chine moderne. Ils mettent en scène de nombreuses figures féminines dont le recours à un registre grossier nous intéresse. Le langage de ces personnages, peu exploré et entendu comme la variation des ressources lexicales et des positionnements énonciatifs selon les situations, mérite d'être interrogé. Tous ces éléments oraux et populaires constituent des marqueurs stylistiques de l'univers littéraire de Mo Yan et offrent à la présente recherche un corpus représentatif ainsi qu'un cadre problématique pour examiner, dans une perspective sociolinguistique, des usages de l'oralité dans l'œuvre littéraire.

Intérêt de l'étude

À mesure que la littérature chinoise s'ouvre au monde, la question de la traduction des formes linguistiques non standard comme celles de l'oralité, très visibles dans les textes littéraires, s'impose. Thomas Buckley remarque que « d'une manière générale, les traductions souffrent de conservatisme linguistique par rapport aux œuvres originales », notamment celles qui « s'aventurent dangereusement sur le terrain oral »[37]. Il estime même que « le sens des expressions orales ne pourra jamais être traduit correctement, puisqu'elles font partie du culturel »[38]. Faut-il pour autant tenir l'oralité en littérature pour un marqueur culturel nécessairement intraduisible ? Et si, comme le suppose Michel Ballard, « la représentation de l'oralité constitue sans doute le lien entre la traduction du dialecte et celle du

[36] Mo Yan, « Hanwei changpian xiaohuo de zunyan 捍卫长篇小说的尊严 » [Défendre la dignité du roman], in *Mo Yan yanjiu (2004-2012)* 莫言研究 (2004-2012) [Études sur Mo Yan (2004-2012)], Chen Xiaoming 陈晓明 (dir.), Beijing, Huaxia, 2013. p. 118.

[37] Thomas Buckley, « Oralité, distance sociale et universalité », in *Oralité et traduction*, Arras, Artois presses université, Michel Ballard (dir.), « Traductologie », 2001. p. 276.

[38] *Ibidem.*

théâtre »[39], ne convient-il pas d'envisager qu'elle fasse également pont entre la traduction des formes orales, y compris le dialecte, et celle du roman ?

De fait, en tant qu'unités porteuses à la fois de marqueurs linguistiques, ainsi que d'identités sociales et de significations culturelles, les trois formes d'oralité que nous retenons – éléments dialectaux, expressions idiomatiques et gros mots – se heurtent à des asymétries entre langues et cultures lors du transfert. Passées du statut d'unités linguistiques à celui d'ingrédients littéraires, elles jouent aussi un rôle déterminant dans la construction narrative et l'élaboration esthétique en raison de leur opacité sémantique et de leur complexité fonctionnelle qui en compliquent la traduction. Par ailleurs, malgré leur large diffusion dans la littérature, les recherches sur la traduction de ces formes demeurent peu nombreuses, notamment s'agissant d'une mise au point systématique concernant les expressions idiomatiques et les gros mots. Ces formes constituent en effet un point épineux mais incontournable dans la traduction littéraire.

Il est par ailleurs important de souligner que ces formes sont intéressantes d'un point de vue sociolinguistique, étant donné que le dialecte agit souvent comme marqueur d'appartenance géographique et sociale, alors que les expressions idiomatiques, étant conventionnalisées, véhiculent des traces sociohistoriques : référents matériels, valeurs, expériences de vie. Les gros mots, quant à eux, manifestent les tabous d'une société et les représentations linguistiques. En l'occurrence, les éléments dialectaux, les expressions idiomatiques et les gros mots – composantes essentielles de cette oralité – relèvent, dans leur essence, de pratiques langagières orientées vers l'interaction sociale et la construction identitaire. Leur emploi est d'autant moins susceptible d'échapper à l'influence des facteurs sociaux. Dans ce cas, ce que nous devons prendre en compte dans la traduction ne réside pas seulement dans les problèmes de langue. Comme le constate Maurice Pergnier : « de nombreux linguistes se sont heurtés à l'impossibilité de résoudre certains problèmes de langues sans faire appel aux fonctions de la langue et aux conditions de son utilisation... »[40].

---

[39] Michel Ballard (éd.), *La traduction plurielle*, Lille, Presses universitaires de Lille, « Histoire de la linguistique », 1990. p. 15.

[40] Maurice Pergnier, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Nouvelle éd. Revue et Augmentée., Paris, les Belles lettres, « Traductologiques », n° 9, 2017. p. 226.

Cette réflexion peut donc s'inscrire dans le champ de la variation linguistique en sociolinguistique, fondée par William Labov (1927-2024), qui s'intéresse particulièrement aux variations d'usage linguistiques, influencées par les variables sociales. Comme le rappelle la sociolinguiste Françoise Gadet, « le thème de la variation a surtout été mis en œuvre sur des productions orales, en particulier à partir d'oraux ordinaires proches du vernaculaire, qui contrastent avec des écrits... »[41]. Cette variation est contrainte des facteurs sociaux qui résident principalement dans deux aspects : l'usage – le contexte d'interaction – et les usagers. Nous pouvons ainsi nous demander quels sont les facteurs sociaux que l'on doit envisager pour appréhender l'usage de ces formes dans les œuvres de Mo Yan ? Et dans le cadre de la traduction de ces formes en contexte littéraire, les études sur la théorie de la variation linguistique peuvent-elles être mobilisées ? Est-ce que la traduction gagne à intégrer les facteurs sociaux plutôt qu'à ne considérer que la forme linguistique ?

Méthodologie

Sur la base de ces considérations, nous situons l'apparition et les fonctions des formes orales sous la double contrainte du processus de communication et de structure sociale. Plus précisément, notre étude adopte un cadre centré sur la variation linguistique, en distinguant et en articulant la variation diatopique (géographique), diachronique (temporelle), diastratique (sociale), diaphasique (situationnelle) et diagénique (genre), afin d'analyser et de décrire les fonctions de ces formes dans l'interaction, ainsi que leur rôle dans le texte et la narration. À partir de ces variables sociales, nous proposons des paramètres opératoires orientés vers la pratique traductive, et définissons, pour la phase d'analyse du texte source, un parcours d'analyse et de décision concrètement applicable.

Acquis aux réflexions sociolinguistiques de la traduction de Maurice Pergnier et considérant que l'œuvre littéraire est « avant tout communication d'un ensemble indissociable

[41] Françoise Gadet, « Variation », *Langage et société*, Hors-série-HS1, 9 septembre 2021, p. 333.

constitué du fond et de la forme »[42] et « inscrite comme acte social dans la langue »[43], nous sommes tentés de combiner les variables sociales de la variation linguistique et les « quatre paramètres du message » de la communication langagière que Maurice Pergnier considère comme étant nécessaire pour la compréhension du message de départ et pour la traduction[44], de façon à comprendre le message émis par l'usage des formes dans le texte source. Dans ce cadre, nous nous limitons à la première phase de la traduction, à savoir l'analyse du texte source.

Cette étude se propose donc d'aborder, d'un point de vue de la variation linguistique, l'oralité dans l'œuvre de Mo Yan, plus précisément d'y analyser l'usage des trois formes qui sont généralement associées à l'oralité : les expressions et mots dialectaux, les expressions idiomatiques et les gros mots, en ayant comme objectif de montrer l'intérêt d'une lecture variationniste pour relier traits linguistiques, contextes sociaux et effets textuels et de proposer une perspective transférable liant théorie et pratique pour la traduction de ces formes en contexte littéraire. Pour ce faire, il est nécessaire de construire un corpus d'analyse qui réunit, d'une part, les textes originaux chinois et, d'autres part, leurs traductions française et anglaise, de manière à permettre une classification des occurrences dans les analyses et un examen parallèle des choix de transfert.

Notre travail s'organisera en quatre parties, selon une progression du cadrage vers l'analyse. La première partie visera à poser le contexte littéraire et présenter le corpus de notre travail de recherche. Dans cette partie, nous essaierons d'abord de retracer l'histoire et le statut de l'oralité dans la littérature chinoise en replaçant les évolutions linguistiques dans les rapports entre littérature et oralité. Ensuite, nous nous attarderons sur les représentations de la langue parlée dans l'œuvre de Mo Yan, en tentant de discerner son objectif et les effets voulus. Enfin, nous présenterons le corpus qui est constitué de deux romans et de leurs traductions française

[42] Florence Courriol, « Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire : la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain », Thèse de doctorat, Université de Bourgogne, 2015. p. 27.
[43] Yves Chevrel, « Chapitre III. Littératures et langues », in *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », vol.8, 2023, p. 45.
[44] Maurice Pergnier, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Nouvelle éd. Revue et Augmentée., Paris, les Belles lettres, « Traductologiques », n° 9, 2017.

et anglaise, dans lequel nous analyserons les enjeux traductifs. Quelle est leur originalité en termes de pratiques langagières ? Quelles sont les difficultés posées par les traducteurs ?

Dans la deuxième partie, nous établirons le cadre théorique et méthodologique comportant deux volets complémentaires : d'un côté, une description linguistique des trois formes étudiées (élément dialectal, expression idiomatique et gros mot). D'un autre côté, dans une perspective sociolinguistique, nous examinerons les représentations sociales de ces formes en tant que phénomènes langagiers après une brève présentation du domaine de la variation linguistique. Nous y introduirons également une approche sociolinguistique de la traduction (au sens des travaux de Maurice Pergnier) afin d'élaborer une méthodologie qui guidera les analyses ultérieures.

La troisième partie s'ouvre sur les questions suivantes : comment les formes d'oralité agissent dans l'écriture de Mo Yan ? Quelles sont les caractéristiques de leur usage sur le plan sociolinguistique ? Quelles fonctions narratives et pragmatiques ces formes remplissent-elles ? Ces questions seront abordées dans le premier chapitre avec une analyse quantitative des occurrences de chaque forme dans les œuvres, combinée à l'examen des caractéristiques linguistiques et des procédés d'intégration dans les textes. Que deviennent-elles en traduction ? Quels indices de variation (diatopique, diachronique, diastratique, diaphasique et diagénique) organisent les usages ? Comment sont traduits les éléments dialectaux, les expressions figées et les gros mots dans les versions anglaise et française des œuvres étudiées ? La prise en compte des facteurs externes dans l'usage de ces formes est-elle opérationnelle dans le processus de traduction ? Ce sont les questions auxquelles nous tenterons à répondre. Le second chapitre de la troisième partie sera consacré aux mots et expressions dialectaux, comprenant un état de la recherche sur la traduction du dialecte en contexte littéraire, et une analyse détaillée des exemples et de leurs traductions, en fonction de leur présence dans la narration et dans les discours directs. Le dernier chapitre de cette partie porte sur les expressions idiomatiques et inclut une présentation des enjeux traductifs et des travaux existants, suivie également d'une analyse qualitative des occurrences et de leurs traductions selon leurs modalités d'inscription.

Enfin, nous consacrerons la quatrième et dernière partie aux gros mots en fonction de leur fréquence dans les textes et de leur « complexité de fonctionnement et de fonctions »[45]. Quels sont alors les éléments sociaux qui peuvent influencer l'usage de gros mots ? Après un aperçu des enjeux de traduction, nous procéderons à une analyse qualitative de leur usage en fonction de leur fonction principale – injurieuse et non injurieuse – ainsi qu'à une analyse comparative des traductions. Il convient de souligner qu'il ne s'agira pas de porter un jugement sur les traductions ou de fournir des méthodes inédites, mais plutôt d'ouvrir une autre perspective dans la traduction littéraire des formes orales qui posent des difficultés ou même soulèvent la question de l'intraduisibilité.

[45] Catherine Rouayrenc, *Les gros mots*, nº 1597, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1998, 3e éd. p. 123.

PARTIE I

L’oralité dans la littérature chinoise

Chapitre 1

Histoire et statut de l'oralité dans la littérature chinoise

Tout comme le conclut le philologue et poète suisse Paul Zumthor, dans son article « Oralité », l'étude critique de l'oralité « passe nécessairement par celle des expressions formées à l'aide de l'adjectif (oral) : langue orale, tradition orale, littérature orale »[46]. Et les recherches liées à ces expressions constituent les principales composantes de l'étude sur l'oralité. En particulier dans le domaine littéraire, les études concernant l'oralité s'articulent autour de deux axes principaux, souvent considérés comme étroitement liés : le premier examine la « littérature orale », étudiée souvent sous divers angles, tels que le folklore, la philologie, l'anthropologie et la sociologie, tandis que le second consiste à l'intégration de l'oralité dans les œuvres littéraires, autrement dit, l'« imitation de la parole dans l'écrit »[47]. Pour comprendre l'oralité dans les œuvres littéraires, il est donc essentiel de prendre en compte le concept de « littérature orale », qui est à la fois un produit de la langue orale et une source d'inspiration de la « littérature écrite ».[48]

1.1 La « littérature orale » et l'oralité dans la littérature

1.1.1 La « littérature orale »

L'expression de « littérature orale » fut employée pour la première fois par le folkloriste français Paul Sebillot (1843-1918) dans ses recherches sur l'art populaire breton pour désigner les créations orales qui sont transmises de bouche à oreille, telles que les contes populaires, chansons, devinettes, formulettes, proverbes ainsi que propos rustiques.[49] En effet, les créations orales, nommées « littérature orale » se produisent partout où il y a la langue parlée

[46] P. Zumthor, « Oralité » ..., *op. cit.* p. 169.
[47] Anthony Cordingley, « L'oralité selon Henri Meschonnic », *Palimpsestes*, n°27, 2014, p. 48.
[48] Zhong Jingwen 钟敬文, *Minjian wenxue gailun* 民间文学概论 [Introduction à la littérature populaire], Shanghai, Shanghai wenyi, 1980, p. 4.
[49] Paul Sébillot, *Littérature orale de la Haute-Bretagne*, Paris, Maisonneuve et Larose, « Les littératures populaires de toutes les nations », 1881.

et existent depuis l'humanité primitive, bien avant l'apparition de l'écriture. Comme l'écrit Ruth Finnegan (1933-), la création orale n'est pas « quelque chose d'éloigné dans le temps et dans l'espace », mais « un phénomène répandu dans toutes les sociétés humaines, qu'elles disposent ou non d'une écriture »[50]. Ces créations couvrent même les sons complexes émis par les hommes primitifs pour exprimer des opinions lors de leur travail collectif, qui seraient devenues littéraires si elles étaient enregistrées, ajoute le romancier et essayiste chinois Lu Xun 鲁迅 (1881-1936).[51]

Les amateurs de la tradition orale du peuple, soit les « littérateurs », poètes, linguistes, philologues, jouent un rôle crucial en accomplissant les tâches de collecte, de transcription et de traduction, contribuant ainsi à la préservation et à la transmission de cette littérature. En Occident, « l'activité de collecte et de fixation écrite, essentiellement dans le domaine des contes (héroïques et merveilleux) et des légendes, a débuté au XVIIIe siècle et connu un développement sans précédent au XIXe »[52]. Cependant, selon les frères Grimm (Jacob Grimm 1785-1863 ; Wilhelm Grimm 1786-1859), les premiers témoignages de créations orales imprimées remontent à la fin du XVIIe siècle en France, avec Charles Perrault (1628-1703).[53] Ce sont toutefois les contes des frères Grimm, intitulés *Contes de l'enfance et du foyer* et publiés au début du XIXe siècle, qui sont considérés comme le point de départ de la reconnaissance des contes populaires en tant que forme littéraire, marquant ainsi le commencement des études préliminaires consacrées à la littérature orale occidentale.[54] Cela va de soi que d'autres collecteurs ont également joué un rôle important, tels que Elias Lönnrot (1802-1884), qui a recueilli un grand nombre de chants et poésies populaires finlandais, rassemblés dans l'épopée nationale *Kalevala*[55], et Vassili Vassilievitch Radlov (1837-1918),

---

[50] Ruth Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, CUP Archive, 1977. p. 2-3.

[51] Lu Xun 鲁迅, « Menwai wentan 门外文谈 » [Discussions d'un profane sur l'écriture], in *Lun Xun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun)] (vol.6), Beijing, Renmin wenxue, 2005, p. 96.

[52] Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, « Points Série essais », n° 397, 1999. p. 609.

[53] B. Gao, « L'oralité dans les contes populaires français et chinois » ..., *op. cit.* p. 29.

[54] Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage...*, *op. cit.*

[55] Le Kalevala est une épopée nationale finnoise composée par le médecin et explorateur finlandais Elias Lönnrot. Elle est publiée en 1835 dans sa première version avant sa seconde publication plus conséquente en 1849, intitulée le *Nouveau Kalevala*, qui la porte à 23 000 vers. Cf. Société de littérature finnoise, [en ligne] : https://www.finlit.fi/aineistot/kalevala/?m=163&l=2 (consulté le 7 octobre 2024)

qui a collecté les légendes des peuples turcophones à la fin du XIXe siècle.[56] Grâce à leurs efforts, la complexité et la diversité générique et fonctionnelle de la littérature orale ont été révélées aux chercheurs ultérieurs.[57]

Cette complexité a donné lieu à des recherches de la littérature orale dans divers domaines académiques, chacun selon ses propres intérêts, tels que la linguistique, le folklore, la philologie et l'anthropologie. Dans les années 1930, les philologues Milman Parry (1902-1935) et Albert Lord (1912-1991) ont établi la théorie de l'oralité lors de leurs recherches sur l'oralité dans la poésie homérique, ce qui a officiellement inauguré l'étude de l'oralité (la littérature orale). Les recherches menées dans ces différents domaines ont produit diverses expressions alternatives, telles que « tradition orale », « folklore » ou « poésie orale » qui correspondent, en réalité, à des phénomènes distincts en matière de genre, de forme de présentation et de fonction. Selon le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, la « tradition orale » se réfère à « l'ensemble des faits de transmission orale d'une culture, qu'il s'agisse des savoirs, de la sapience, de la religion ou des mythes, et pas seulement des traditions littéraires au sens restreint du terme »[58], qui fait l'objet d'étude des anthropologues. La « tradition orale » ne se confond donc pas avec la littérature orale dans la dimension esthétique. Tandis que le folklore auquel les folkloristes s'intéressent est « constitué de l'ensemble des usages, des croyances et des activités culturelles traditionnelles d'une société »[59] et se distingue de la littérature orale par son mode de transmission qui ne se limite pas à l'oral. Enfin, la poésie orale, étudiée par les philologues et les spécialistes homériques, possède une valeur esthétique et est transmise par l'oral.

Alors que la littérature orale est une notion plus inclusive, pouvant englober tous les genres et formes de création orale (récitation, chant, performance mimétique) et se manifester dans des contextes variés. Elle se présente comme une activité qui se produit de manière

---

[56] Chao Gejin 朝戈金, « Koutou wenxue zhi 'koutouxing' lunxi : cong Zhong Jingwen zhibian *Minjian wenxue gailun* chufa 口头文学之"口头性"论析 —— 从钟敬文主编《民间文学概论》出发 » [Analyse de l'oralité de la littérature orale : à partir de *Introduction de la littérature populaire* de Zhong Jingwen], *Wenxue Pinglun* [Critique littéraire], n°6, 2023, pp. 5-15.

[57] Ruth Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*..., *op. cit.* p. 1-3.

[58] O. Ducrot et J.-M Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*..., *op. cit.* p. 608

[59] *Ibidem.* p. 608

spontanée, naturelle, collective et populaire, contrairement à la littérature écrite qui est supposée être réfléchie, artificielle, individuelle et savante.[60] Malgré cela, les deux formes littéraires partagent « une certaine parenté, une similitude dans les fonctions sociales respectives, par exemple, le roman « littéraire » et la légende ou le conte oraux, la poésie lyrique et la chanson populaire »[61], ce qui prouve que la littérature orale est un terme relatif à la littérature écrite et en aucun cas un terme opposé à la littérature écrite. Comme le confirme le folkloriste Yin Hubin 尹虎彬 (1960-2020) dans son article[62], si l'oralité n'est pas simplement comprise comme l'opposé de l'écriture, le concept de « littérature orale » est alors raisonnable d'un point de vue littéraire grâce à sa fonction esthétique non négligeable. Et les propos de Lu Xun dans « Discussions d'un profane sur l'écriture » (*Menwai wentan* 门外文谈) ne montrent-ils pas que l'apparition de l'écriture confère à l'oral la littérarité ?

Les recherches sur la littérature orale en Chine ont commencé avec le Mouvement des chansons populaires (*geyao yundong* 歌谣运动)[63], qui est marqué par la création de la revue hebdomadaire *Chansons populaires* (*geyao* 歌谣)[64] et la collecte et l'étude de contes et de chansons. Ces activités se sont, par la suite, étendues aux provinces du sud de la Chine, où, dans les perspectives folklorique et linguistique, les chercheurs ont continué à recueillir et à étudier non seulement des chansons, mais aussi des mythes, des légendes et des récits populaires, ainsi que les dialectes. C'est à partir de ce moment-là que le terme « littérature populaire » a émergé en Chine en tant que concept académique, il est d'ailleurs plus utilisé que celui de « littérature orale ». En réalité, les activités de collecte et d'enregistrement de la

[60] *Ibid.*
[61] *Ibid.* p. 609.
[62] Cf. Réseau du folklore chinois (Zhongguo minsuxue wang 中国民俗学网), [en ligne] : https://www.chinafolklore.org/web/index.php?Page=1&NewsID=4438 (consulté le 7 octobre 2024)
[63] Le Mouvement des chansons populaires a débuté en 1918 par une campagne de collecte de chansons populaires, organisée à l'université de Pékin. Il fait partie du Mouvement pour la nouvelle culture (*Xinwenhua yundong* 新文化运动) qui est un mouvement de libération idéologique lancé par les intellectuels chinois au début du XXème siècle pour critiquer le féodalisme et les idéologies classiques en promouvant la démocratie et la science.
[64] Cette revue hebdomadaire, fondée en 1922, sous la direction de Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967) en tant que rédacteur en chef, a connu deux interruptions respectivement en 1925 et en 1937. Avant sa première suspension, elle était orientée vers le folklore et la littérature. Par la suite, elle a été relancée par Hu Shi 胡适 (1891-1962) et d'autres écrivains, avec une orientation vers les études littéraires, notamment l'utilité des chansons populaires pour la littérature écrite. Cf. *La Grande Encyclopédie chinoise* (Zhongguo da baike quanshu 中国大百科全书), [en ligne] : https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=87045&Type=bkzyb (consulté le 8 octobre 2024)

littérature populaire peuvent remonter à l'époque des Royaumes combattants, durant laquelle certains genres comme « chansons », « ballades » et « proverbes » étaient déjà apparus.[65]

La construction consciente d'une discipline relative à la « littérature orale » en Chine a commencé avec l'article de Zhong Jingwen (钟敬文 1903-2002), intitulé « Minjian wenyixue de jianshe 民间文艺学的建设 » (La construction de la discipline de la littérature populaire). Grâce aux ouvrages *Minjian wenxue* 民间文学 (*Littérature populair*e) et *Minjian wenxue gailun* 民间文学概论 (*Introduction à la littérature populaire*) du même auteur, la notion de la littérature populaire, fondée sur les traditions spécifiques du pays, s'est progressivement constituée.[66] Il convient de noter que le concept de « littérature populaire », utilisé par Zhong, porte une connotation politique. Selon lui, la distinction entre littérature populaire et littérature orale réside dans l'appartenance sociale des créateurs : la première se limitant aux créations orales du peuple travailleur (principalement les paysans, les artisans, les ouvriers ainsi que les artistes populaires issus des couches sociales inférieures et actives dans les zones rurales et urbaines), tandis que la dernière inclut les créations orales de l'ensemble des membres de la société.

Par conséquent, à côté de cela, la « littérature orale » peut être considérée comme un synonyme de littérature populaire, renvoyant à une même forme de création littéraire : des œuvres littéraires créées oralement par les masses populaires et transmises par voie orale. Les principaux genres comprennent les mythes, légendes, contes, chansons, épopées, récits narratifs, proverbes, énigmes, ainsi que les petites pièces et performances orales populaires.[67] En revanche, certains chercheurs ne font pas de distinction entre la littérature populaire et la littérature orale sur la base des classes sociales, mais les perçoivent comme un même concept littéraire. Par exemple, dans *Tongsu wenxue shiwujiang* 通俗文学十五讲 (*Quinze leçons sur la littérature populaire*), il est mentionné que des lettrés ont également contribué à la création

[65] Zhong Jingwen 钟敬文, *Minjian wenxue gailun* 民间文学概论 [Introduction à la littérature populaire)]..., *op. cit.* p. 3.
[66] Chao Gejin 朝戈金, « Koutou wenxue zhi 'koutouxing' lunxi : cong Zhong Jingwen zhibian *Minjian wenxue gailun* chufa 口头文学之"口头性"论析 —— 从钟敬文主编《民间文学概论》出发 » [Analyse de l'oralité de la littérature orale : à partir de *Introduction de la littérature populaire* de Zhong Jingwen] ..., *op. cit.*
[67] Zhong Jingwen 钟敬文, *Minjian wenxue gailun* 民间文学概论 [Introduction à la littérature populaire] .., *op. cit.*

de la littérature populaire.[68] Cette présente étude continuera donc d'utiliser le terme « littérature orale » afin de faciliter la transition vers l'étude de l'oralité dans les œuvres littéraires écrites.

Les recherches de Zhong Jinwen sur la littérature orale chinoise ont identifié ces quatre caractéristiques principales, qui sont interconnectées entre eux : l'oralité, la nature collective, la variabilité, et la transmission. C'est précisément l'oralité et la nature collective de la littérature orale qui en font une entité littéraire distinct de la littérature écrite, tout en partageant certains aspects avec celle-ci.[69] Ces résultats sont partagés par ceux des études occidentales de ce domaine, notamment en ce qui concerne l'accent mis sur l'oralité et la variabilité. Le chercheur Chao Gejin 朝戈金 souligne dans son étude que l'oralité constitue un concept fondamental de la littérature orale, étant l'essence même du système théorique de celle-ci.[70] En tant que médium de la production littéraire, elle traverse l'ensemble de l'évolution littéraire autant orale qu'écrite, depuis les premières formes d'expressions, comme la poésie, jusqu'à d'autres genres littéraires majeurs, tels que le roman. Comme l'explique Zhong dans son ouvrage *Introduction à la littérature populaire*, la littérature orale influence profondément la littérature écrite aussi bien chinoise qu'occidentale en termes de thèmes et de contenu, de personnages emblématiques, de formes et de langage artistiques.

Au sujet de la littérature chinoise, l'impact de la littérature orale est évident, depuis *Li Sao* 离骚 (*Tristesse de la séparation*) de Qu Yuan 屈原 (340 av. J.-C. - 278 av. J.-C.), écrit il y a plus de deux mille ans sous l'influence des chants populaires et des mythes, jusqu'à *Liaozhai zhiyi* 聊斋志异 (*Chroniques de l'étrange*) de Pu Songling 蒲松龄 (1640-1715), inspiré des légendes populaires durant les dynasties Ming et Qing. De même, les trois grands chefs-d'œuvre — *Sanguo yanyi* 三国演义 (*Les Trois Royaumes*)[71], *Shuihu zhuan* 水浒传 (*Au bord*

[68] *Tongsu wenxue shiwu jiang* 通俗文学十五讲 [Quinze leçons de la littérature populaire], Fan Boqun 范伯群 et Kong Aingdong 孔庆东 (sous la dir. de), Beijing, Beijing daxue, 2013.
[69] John Miles Foley, *Immanent art: From Structure to Meaning in Traditioal Oral Epic*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 6.
[70] Chao Gejin 朝戈金, « Koutou wenxue zhi 'koutouxing' lunxi : cong Zhong Jingwen zhibian *Minjian wenxue gailun* chufa « 口头文学之"口头性"论析 ——从钟敬文主编《民间文学概论》出发 » [Analyse de l'oralité de la littérature orale : à partir de *Introduction de la littérature populaire* de Zhong Jingwen] ..., *op. cit.*
[71] *Sanguo yanyi* 三国演义 (*Les Trois Royaumes*), aussi sous le nom de *Sanguo zhi yanyi*, attribué à Luo Guanzhong 罗贯中 (1280-1360) est mise en forme définitivement par Mao Zonggang 毛宗岗 (1632-1709)

de l'eau) et *Xiyou ji* 西游记 (*La Pérégrination vers l'Ouest*)[72] — fruits de la création collective entre artistes populaires et lettrés, doivent leur succès incontestable à la contribution de la littérature orale. Anthony Cordingley estime que l'oralité est à la fois collective et historique et que sa meilleure présentation se trouve dans les textes qui, avant d'être transcrits, ont d'abord été portés par la tradition orale : la *Bible* hébraïque, les épopées homériques, et toute la littérature populaire.[73] Avec l'évolution des époques et des classes sociales, ainsi que l'apparition et l'essor de la littérature écrite, la notion d'oralité a également changé. Nous voilà dans une autre orientation de recherche de l'oralité, c'est-à-dire le caractère oral des textes littéraires écrits.

1.1.2 L'oralité dans les œuvres littéraires

Dans son ouvrage *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Walter Ong constate la relation complexe entre la littérature orale et la littérature écrite, en soulignant que la transition de la culture orale vers la culture écrite se manifeste dans divers types d'art langagier, qui ne se limitent pas aux œuvres littéraires, mais incluent également les discours (allant du discours purement oral au discours structuré par l'écrit, jusqu'au discours public de style télévisuel), ainsi que les écrits scientifiques.[74] Cependant, quel que soit le genre, l'écriture ne peut jamais totalement se détacher de la langue orale, et l'oralité dans les œuvres littéraires est souvent le contenu retravaillé et transformé par l'écrivain. Henri Meschonnic, dans son ouvrage *Poétique du traduire*, met également l'accent sur cet aspect, affirmant même que « la littérature est la réalisation maximale de l'oralité »[75]. Cela démontre, de manière inverse, que « l'oralité est devenue l'élément déterminant des formes d'écriture les plus littéraires »[76]. De plus, dans ses réflexions antérieures sur le rythme des textes littéraires, il soutient que le concept de l'oralité peut être compris comme l'imitation de la parole dans l'écrit.

---

vers 1660. Il s'agit d'un roman historique en cent vingt chapitres qui retrace les évènements politiques et militaires se déroulant entre 184 et 280. Cf. Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise ...*, *op.cit.* p. 52-53.

[72] *Xiyou ji* 西游记 (*La Pérégrination vers l'Ouest*), attribué à Wu Cheng'en 吴承恩 (1506-1582) et publié en 1592 dans sa version complète est un roman fantastique qui relate le pèlerinage du moine bouddhiste Xuanzang des Tang vers l'Inde pour chercher des soutras bouddhiques. Il voyage avec quatre compagnons mi-humains mi-animaux (le Sing, le Dragon, le Sanglier et l'Ogre). Cf. *Ibidem.* p. 54.

[73] A. Cordingley, « L'oralité selon Henri Meschonnic » ..., *op. cit.* p. 51.

[74] Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Psychology Press, 2002. p. 153-171.

[75] Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999. p. 177.

[76] A. Cordingley, « L'oralité selon Henri Meschonnic » ..., *op. cit.* p. 48.

Les formes littéraires, telles que le texte dramatique, la prose et le roman en particulier, sont des exemples emblématiques de cette imitation de l'oralité. Il convient de préciser que l'objet central de cette étude consiste à l'oralité du « roman ».

En effet, comme le souligne Catherine Rouayrenc, l'intégration de la langue parlée dans les textes littéraires reflète la relativité de la notion d'oralité, qui est « liée au cotexte et au contexte sociolinguistique »[77]. Autrement dit, cette relativité se manifeste en partie différemment dans les textes selon les époques. Prenons l'exemple de la France en nous référant aux propos de Marie-Gabrielle Lallemand et de Pascale Mounier : depuis l'apparition de l'imprimerie au XVe siècle jusqu'à la fin du XVIIe siècle, le français a progressivement remplacé le latin sous l'influence de la Renaissance, et avec la fondation de l'Académie française, il a été encore davantage régularisé et standardisé.[78] Parallèlement, la tradition du récit oral a peu à peu cédé la place aux textes narratifs écrits, qui ont néanmoins conservé un lien étroit avec l'oralité.

Selon Marie-Gabrielle Lallemand et Pascale Mounier, la narration orale a donc pratiquement disparu à partir du XVIIIe siècle, et les conteurs sont devenus les auteurs produisant des récits écrits en français standard, une langue littéraire se caractérisant par le classicisme et les Lumières.[79] Pourtant, cette transition vers l'écrit n'a pas éliminé les traits de l'oralité des récits écrits, qui se présentent notamment par l'usage du discours direct. À partir de la seconde moitié du XIXe siècle, le monde littéraire a commencé à s'intéresser à la vie et aux luttes de cette classe, lorsque la force et l'influence de la classe ouvrière se renforçaient. La langue littéraire s'est peu à peu démocratisée, cherchant à refléter la réalité sociale. Cette soi-disant « voix du peuple » a, toutefois, subi le mépris de la classe dominante, qui continuait de promouvoir une langue littéraire standardisée.[80]

C'est durant cette période de collisions idéologiques constantes qu'est apparue l'expression « langue populaire », un concept incontournable lorsqu'il s'agit des

[77] C. Rouayrenc, « Figures et oralité » ..., *op. cit.*
[78] Marie-Gabrielle Lallemand et Pascale Mounier, « Introduction », in *L'oralité dans le roman : XVIe et XVIIe siècles*, Marie-Gabrielle Lallemand et Pascale Mounier (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2017. pp. 9-20.
[79] *Ibidem.*
[80] *Ibid.*

caractéristiques orales des œuvres littéraires. La langue populaire désigne littéralement la langue parlée par le peuple, que l'on appelle également la « langue peuple »[81]. Pour le linguiste, la langue peuple « présente, pour le vocabulaire, les formes et la syntaxe, des particularités plus ou moins notables » par rapport à la langue « élaborée » ou tout du moins « surveillée » utilisée par les élites et les classes dominantes.[82] Le sociologue Pierre Bourdieu (1930-2002) la définit ainsi : « […] à la façon de toutes les locutions de la même famille 'culture, art, religion populaire', etc. n'est définie que relationnellement, comme l'ensemble de ce qui est exclu de la langue légitime… »[83]. Ainsi, dès sa conception, la notion de langue populaire revêt des couleurs sociales et idéologiques, étant perçue comme en opposition à la langue dite « standard », ce qui se révèle dans l'adjectif « populaire ».

Dans la littérature du XIXe siècle, l'usage de la langue populaire se limitait généralement à la citation des dialogues des personnages, tandis que la langue de la narration restait le français standard, un phénomène que Jérôme Meizoz appelle le « cloisonnement des voix »[84]. Ce n'est qu'au début du XXe siècle, avec la lutte entre les communistes, les prolétariens et les populistes pour légitimer l'expression du peuple et permettre à celui-ci de s'exprimer, qu'un « devoir démocratique en littérature » voit le jour.[85] Il s'agit d'introduire le peuple dans le roman en tant que sujet parlant. Les romanciers « partagent un intérêt marqué à la fois l'oral et pour la question de la représentation du monde populaire »[86]. Notamment en 1932, l'écrivain français Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), avec son premier roman narratif qui marque l'oralisation du langage narratif de la littérature française, a rompu le phénomène de « cloisonnement des voix ». S'inspirant du discours de la classe ouvrière, il intègre généreusement la langue orale populaire dans le langage narratif, libérant ainsi la voix des classes inférieures.

---

[81] Jérôme Meizoz, « La « langue peuple » dans le roman français », *Hermès*, 2-n° 42, 2005, p. 101.
[82] Charles Bruneau, « Langue populaire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol.9, n°1, 1957, pp. 238-249.
[83] Pierre Bourdieu, « Vous avez dit "populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.46, n°1, 1983, p. 98.
[84] J. Meizoz, « La « langue peuple » dans le roman français » ..., *op. cit.* p. 102.
[85] *Ibidem.*
[86] *Ibid.*

Depuis Céline, comme le constate Catherine Rouayrenc, le fait d'incorporer la langue parlée à la narration fait que « ce qui était perçu comme 'populaire' ne l'est plus que comme langage oralisé »[87]. C'est-à-dire que ce type de langage n'est plus seulement un marqueur social qui met en valeur les classes populaires, mais une forme littéraire en soi, utilisée pour des raisons esthétiques ou stylistiques par les écrivains. Tout comme le montre la définition donnée par le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, « l'emploi d'un parler (d'une langue) populaire révèle soit l'origine modeste du locuteur, soit la volonté de paraître franc, spontané ou sans façons »[88]. En somme, l'oralité dans la littérature française, depuis la première moitié du XXème siècle, passe de la perspective politique et sociale à celle de l'esthétique littéraire.

Dans le contexte chinois, le phénomène de l'oralité dans la littérature ne diffère pas fondamentalement de celui observé dans la littérature française, tout en suivant une trajectoire qui lui propre. L'oralité du roman chinois ne se circonscrit pas autour de la notion de « langue populaire » qui renvoie à la voix des classes inférieures, mais plutôt à celle définie par le folklore comme « des expressions toutes faites fortement marquées par la culture et les traditions populaires »[89]. L'expression « langue populaire » chinoise a commencé à se répandre après le Mouvement des chansons populaires, du fait que les chercheurs chinois étudiaient la culture populaire dans le but de réévaluer la culture traditionnelle populaire. Les formes de la langue populaire mobilisées par les écrivains chinois dans leurs œuvres se manifestent notamment à travers des expressions idiomatiques, des ballades, des pièces théâtrales régionales, ou d'autres formes issues de la littérature populaire.

Pour les écrivains, il s'agit d'un langage artistique propre à la littérature orale, distinct de la langue écrite mais l'enrichissant. Certains cherchent volontairement à puiser dans la littérature populaire afin de refléter fidèlement la réalité sociale et la souffrance de la vie du

---

[87] C. Rouayrenc, « Figures et oralité » ..., *op. cit.* p. 1.

[88] Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi et Jean-Pierre Mével (éd.), *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*..., *op. cit.* p. 372.

[89] Texte original : « [...] youzhe xianming nonghou de minsu wenhua tese de suhua taoyu. [...]有着鲜明浓厚的民俗文化特色的俗话套语。» Cf. Huang Tao 黄涛, « Zuowei minsu xianxiang de minjian yuyan 作为民俗现象的民间语言 » [La langue populaire comme phénomène folklorique], *Wenhua xuekan* [Revue des études culturelles], n°3, 2008, pp. 10-15.

peuple, et d'autres qui ont grandi au sein du peuple s'alignent sur les intérêts du peuple et apprennent consciemment de cette littérature.[90] Cette forme de littérature est qualifiée par Chen Pingyuan 陈平原 (1954-), dans le contexte chinois, d'« expressions populaires non corrompues par la langue officielle »[91]. Le sinologue français Zhang Yinde, dans ses recherches sur la compréhension du terme « populaire » dans le domaine de la critique littéraire chinoise, propose une interprétation similaire :

> Le « populaire » s'opposerait tour à tour à ce qui est officiel, élitiste, intellectuel, urbain ou moderne, pour signifier selon les circonstances « rural », « régional », « traditionnel », voire « clandestin » …Ce concept vaut surtout par sa force d'opposition collective aux normes politiques et littéraires.[92]

Dans tous les cas, l'oralité de la littérature orale et celle de la littérature écrite renvoient à deux concepts distincts, mais demeurent étroitement liées. La littérature écrite puise nécessairement ses ressources linguistiques dans la littérature orale, et c'est en partie grâce à cette influence que de nombreux écrivains reconnaissent la valeur littéraire de la langue parlée. En effet, l'usage de la langue orale dans la littérature française évolue au gré des changements sociaux et politiques, de la même manière que dans la littérature chinoise, où elle est profondément liée à l'évolution des dynasties, au développement de la société et aux révolutions linguistiques.

1.2 L'oralité dans la littérature chinoise : de la tradition au renouvellement

À l'instar de la transition de la culture orale à la culture écrite, la langue de la littérature écrite évolue en fonction des divers contextes sociaux dans lesquels elle s'inscrit. L'étude de l'oralité dans la littérature écrite chinoise est souvent d'abord accompagnée des discussions autour de la langue vernaculaire (*baihua* 白话) et ensuite de la littérature en langue vernaculaire. Celle-ci doit être replacée dans le cadre de la révolution littéraire, qui est

---

[90] Zhong Jingwen 钟敬文, *Minjian wenxue gailun* 民间文学概论 [Introduction à la littérature populaire]..., *op. cit.* p. 70.

[91] Texte original : « Bu bei guanfang yuyan wuran de minjian biaoshu 不被官方语言污染的民间表述。 » Cf. Chen Pingyuan 陈平原, « Dangdai zhongguo de wenyan yu baihua 当代中国的文言与白话 » [*Wenyan* et *baihua* de la Chine contemporaine], *Zhongshan daxue xuebao* [Journal de l'Université Sun Yat-sen] vol.42, n°3, 2002, p. 18.

[92] Zhang Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*, Paris, Seuil, 2014. p. 15.

déclenchée en 1917 avec la publication d'un article intitulé « Premières propositions pour une réforme littéraire » (*Wenxue gailiang chuyi* 文学改良刍议)[93] par Hu Shi 胡适 (1891-1962) dans la revue *Nouvelle jeunesse* (*Xin qingnian* 新青年). Celle-ci est créée par Chen Duxiu 陈独秀 (1879-1942) deux ans avant et diffuse les idées nouvelles tant en littérature qu'en sciences sociales. L'initiative plutôt littéraire de Hu Shi, visant à promouvoir l'usage de la langue parlée dans la littérature écrite, est rapidement suivie par d'autres intellectuels, tels que Qian Xuantong 钱玄同 (1887-1939), Liu Bannong 刘半农 (1891-1934) etc. Parmi eux, Chen Duxiu, avec son article intitulé « Essai sur la révolution littéraire » (*Wenxue geminglun* 文学革命论)[94], adopte une approche davantage axée sur les dimensions sociales et idéologiques en mettant en valeur la littérature populaire.[95]

La révolution littéraire a mis à fin à la dichotomie millénaire de la littérature chinoise, qui renvoie à la haute littérature des lettrés écrite en langue classique (*wenyan* 文言) et à la littérature populaire destinée aux illettrés ou semi-lettrés, marquée par la langue vernaculaire. Les promoteurs de la révolution ont mis l'accent sur la valorisation de la langue parlée en tant qu'instrument unique de la littérature et de l'éducation, au détriment de la langue classique perçue comme ésotérique. Avec le déclenchement du Mouvement de la nouvelle culture du 4 mai 1919 (*wusi xinzenhua yundong* 五四新文化运动), la diglossie millénaire entre la langue classique et la langue parlée a finalement pris fin. Depuis lors, la littérature traditionnelle chinoise, à savoir la littérature en langue classique considérée comme la forme littéraire authentique, a cédé la place à la nouvelle littérature écrite en langue vernaculaire, marquant ainsi l'avènement de la littérature chinoise moderne.

Dans son article « Introduction à l'étude de la culture folklorique » (Minsu wenhua xue fafan 民俗文化学发凡), Zhong Jinwen affirme que sur le plan linguistique, le Mouvement du 4 Mai représente un mouvement en faveur de la langue vernaculaire et de la promotion du

[93] Les propositions sont les suivantes : ne pas parler sans sens, ne pas imiter les anciens, prêter attention à la grammaire, ne pas être sentimental superficiellement, éliminer les expressions stéréotypées, ne pas utiliser les allusions, ne pas recourir à l'antithèse, ne pas éviter de mots vulgaires. Cf. Hu Shi 胡适, « Wenxue gailiang chuyi 文学改良刍议 » [Premières propositions pour une réforme littéraire], *Xin qingnian* [Nouvelle Jeunesse], vol.2, n°5, 1917.

[94] Chen Duxiu 陈独秀, « Wenxue geminglun 文学革命论 » [Essai sur la révolution littéraire], *Xin qingnian* [Nouvelle Jeunesse], vol.2, n°6, 1917.

[95] Zhang Yinde, *Le roman chinois moderne : 1918-1949*, Paris, Cairn, « Écriture », 2016. p. 6.

guoyu 国语 (langue nationale).[96] Dans une perspective similaire, le chercheur Huang Yonglin 黄永林 (1958-) interprète que la transformation moderne de la littérature chinoise repose fondamentalement sur la modernisation de la langue chinoise elle-même.[97] En d'autres termes, le Mouvement du 4 Mai se concentre essentiellement sur la question linguistique, où la littérature joue un rôle crucial en tant que vecteur de diffusion de la langue vernaculaire à l'échelle nationale.

Après des millénaires de marginalisation relative, la langue parlée quotidienne du peuple a finalement acquis une position primordiale dans le développement du *baihua* (langue vernaculaire moderne), s'imposant comme une source fondamentale pour le langage littéraire. Comme le souligne Hu Shi, la littérature en langue nationale résulte d'une évolution historique s'étendant sur plusieurs siècles, au cours de laquelle la langue vernaculaire a toujours occupé une place persistante dans l'histoire littéraire.[98] Cependant, qu'est-ce que le *baihua* dans le contexte de ce processus historique ? Quelle est sa relation avec le *wenyan*, la littérature chinoise, notamment avec la langue parlée ?

Pour ce faire, nous retracerons, dans cette section, la présence de la langue vernaculaire dans la littérature chinoise, notamment dans les romans, en mettant en lumière les racines qui peuvent en réalité remonter à des périodes historiques bien plus anciennes. Nous examinerons ensuite son évolution à travers les différentes époques littéraires, en particulier les époques moderne et contemporaine. En prenant la révolution littéraire comme point de rupture, nous présenterons la littérature écrite en langue vernaculaire en deux phases distinctes : la première couvrira la période allant de la littérature classique aux débuts de la littérature moderne, tandis que la seconde s'étendra de la littérature moderne à la période contemporaine.

---

[96] Zhong Jinwen 钟敬文, « Minsu wenhua xue fafan 民俗文化学发凡 » [Introduction à l'étude de la culture folklorique], *Beijing shifan daxue xuebao* (Journal de l'Université normale de Pékin), n°5, 1992, pp. 1-13.

[97] Huang Yonglin 黄永林, « 20 shiji Zhongguo wenxue dui minjian yuyan jiazhi de faxian yu yunyong 20 世纪中国文学对民间语言价值的发现与运用 » [La découverte des valeurs de la langue populaire et son utilisation dans la littérature chinoise du XXème siècle] ..., *op.cit.* pp. 61-67.

[98] Hu Shi 胡适, *Hu Shi quanji* 胡适全集 [Recueil des essais de Hu Shi], ...*op. cit.* p. 200.

1.2.1 Du *wenyan* 文言 (langue classique) au *baihua* 白话 (langue vernaculaire) : de la littérature classique à la nouvelle littérature

Le *wenyan* (langue littérale), d'un point de vue étymologique, désigne une forme de langue visible uniquement dans les textes écrits. Sa formation « est antérieure à la fondation de l'Empire (221 av. J.-C.) et ses normes grammaticales et stylistiques sont idéalement fondées sur des textes canoniques dits « confucéens » du Ve au IIIe s. av. J.-C. »[99]. Fonctionnant initialement tant comme langue écrite que comme langue orale, il est devenu une langue exclusivement écrite sous la dynastie Han Orientaux (25-220), demeurant pendant des siècles la principale langue administrative et littéraire de l'empire.[100] Le *baihua* (langue vernaculaire) quant à lui représente une langue plus proche de la langue parlée. Le terme *baihua*, provenant des dialectes du sud de la Chine, désigne la *koinè* locale et prend des significations différentes à travers les époques.[101] Étant donné la difficulté de rétablir la frontière entre le *wenyan* et la langue orale avant les dynasties Han (206 av. J.-C. – 220 ap. J.-C.), le chercheur et philosophe chinois Zhang Zhongxing 张中行 (1909-2006) propose de percevoir le *wenyan* comme n'étant utilisé que dans l'écrit en vue de la clarté de la définition.[102] Cela fait écho à l'opinion du linguiste chinois Lü Shuxiang 吕叔湘 (1904-1998) pour qui le *wenyan* est à appréhender par la vue alors que le *baihua* peut être compris par l'ouïe.[103]

Sous l'angle de l'histoire linguistique, le linguiste Jiang Shaoyu 蒋绍愚 (1940-), soutient que dans le développement de la langue chinoise, le système lexical et grammatical du chinois classique, que ce soit avant ou après sa fixation, appartient au chinois de la haute Antiquité (*shanggu hanyu* 上古汉语). Il distingue pourtant deux formes en fonction de leur lien avec la langue parlée d'alors : le *wenyan* qui révèle la langue parlée (de l'époque pré-impériale à la dynastie des Han Occidentaux) et le *wenyan* qui ne la représente pas (à partir de Han

---

[99] Redouane Djamouri, « Le chinois classique », in *Dictionnaire des langues*, Emilio Bonvini, Joëlle Busuttil et Alain Peyraube (dir.), Paris, PUF, « Quadrige. Dicos poche », 2011. p. 984.
[100] *Ibidem.*
[101] Elisabeth Kaske, « Mandarin, Vernacular and National Language—China's Emerging Concept of a National Language in the Early Twentieth Century », in *Mapping Meanings: The Field of New Learning in Late Qing China*, Michael Lackner et Natascha Vittinghoff (dir.), BRILL, « 64 », 2004, p. 265.
[102] Zhang Zhongxing 张中行, *Wenyan he baihua* 文言和白话 [Wenyan et baihua], Beijing, Zhonghua shuju, 2012. p. 22.
[103] Lü Shuxiang 吕叔湘, *Lü Shuxiang yuwenlun ji* 吕叔湘语文论集 [Essais de Lü Shuxiang sur la philologie chinoise], Beijing, Shangwu yinshuguan, 1983. p. 75.

Orientaux).[104] Lorsque le style est en train de se figer, « le divorce entre chinois littéraire et chinois vulgaire apparaît consommé avec un décalage énorme »[105]. Ces deux formes se distinguent d'abord par leur répartition fonctionnelle, la première relevant de la langue écrite et le seconde de l'oral, mais leur différence fondamentale réside dans leurs systèmes lexicaux et grammaticaux. D'ailleurs, contrairement au *wenyan*, langue classique relativement stable au fil des époques, le *baihua*, en tant que langue parlée, évolue au rythme du langage oral. C'est l'une des raisons pour lesquelles les partisans de la révolution littéraire prônent l'adoption de la langue vernaculaire, afin de promouvoir une création littéraire vivante.

Dans son étude concernant la nationalisation de langue à la fin de la dynastie Qing (1644-1911), la sinologue Elisabeth Kaske, souligne que la situation linguistique de l'empire chinois, correspondant à la notion de la diglossie illustrée par Charles Ferguson (1955-), se manifeste parfaitement dans la théorie littéraire.[106] Les deux principales variétés de la langue chinoise se réfèrent respectivement au *wenyan,* la « variété haute » (High Variety) et au *baihua*, la « variété basse » (Low Variety), qui constituent les deux formes d'écriture majeures de la littérature chinoise. Cette distinction émerge progressivement dès la dynastie Han, époque marquant la prise de conscience d'une littérature autonome, détachée des visées didactiques, en opposition avec la littérature longtemps dominée par des préoccupations pragmatiques et morales confucéennes.

De la période des Han orientaux (25-220) jusqu'à la dynastie Sui (581-618), la langue vernaculaire apparaît rarement dans les écrits, sa représentation se limitant principalement à des citations et imitations avec une sorte de raffinement. Zhang Zhongxing 张中行 les divise globalement en trois catégories : les formes littéraires populaires (ballades, proverbes, chants folkloriques) ; la langue orale insérée dans les œuvres en chinois classique (soit sous forme de fragments, soit de phrases complètes dans les discours des personnages (souvent des historiens), un phénomène plus fréquent à partir de la période des Dynasties du Nord et du Sud (317-589)) ;

---

[104] Jiang Shaoyu 蒋绍愚, « Ye tan wenyan he baihua 也谈文言和白话 » [Également sur *wenyan* et *baihua*], *Qinghua daxue xuebao* [Journal de l'Université Tsinghua], « Études linguistiques », vol.34, n°2, 2019, pp. 1-14.
[105] Paul Demiéville, « Les débuts de la littérature en chinois vulgaire », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol.96, n°4, 1952, p. 565.
[106] E. Kaske, « Mandarin, Vernacular and National Language—China's Emerging Concept of a National Language in the Early Twentieth Century » …, *op. cit.* p. 265.

ainsi que les premières poèmes *Yuefu* 乐府[107] et la poésie des IVème – VIème siècles, laquelle imite les tournures orales populaires.[108] Pendant cette période, comme le résume Paul Deviémille : « il n'y a pas de littérature proprement vulgaire, ce sont des jeux de lettrés à l'usage de lettrés ; nul ne songeait à s'adresser au public illettré, ou du moins à coucher par écrit des œuvres composées à son intention »[109].

La langue vernaculaire de l'époque, désignée sous le terme « chinois vernaculaire ancien» ou le « *baihua* ancien » (*gu baihua* 古白话), occupait une position entièrement subordonnée dans le système d'écriture par rapport à la langue dominante, le *wenyan*. Selon Jiang Shaoyu, cette désignation est employée parce que le chinois vernaculaire ancien de la période représente la source du développement du chinois moderne.[110] Afin de faciliter temporellement la distinction avec le « *baihua* ancien », on désigne par « *baihua* » la langue parlée utilisée sous les dynasties Tang (618-907) et Song (960-1279). Vers le VIIIème siècle, le *baihua* commence à se constituer comme une autre forme d'expression écrite, destinée au grand public, qui se référait à la langue orale populaire, en se distinguant ainsi du *wenyan* qui prédominait dans la sphère écrite. Pendant cette période de coexistence, les écrits en *baihua*, dont la langue parlée des auteurs est principalement dialectale, revêtent des particularités dialectales.[111]

Ce phénomène est similaire à l'intégration d'éléments dialectaux dans les œuvres littéraires modernes écrites en mandarin standard, sauf que les raisons de l'emploi ne sont pas identiques. La langue vernaculaire est comprise comme la « *koinè* vernaculiare » de l'époque, qui se constituait sur la base du dialecte des capitales successives de l'empire et existait comme « intermédiaire entre la langue écrite purement culturelle et les dialectes bruts »[112]. Alors que le chinois classique, lui, était « le plus fort ciment de l'unité culturelle de la Chine et, par-là, de son unité politique et de sa continuité historique »[113]. Il ne portait donc des traces dialectales

---

[107] Le *Yuefu* 乐府 désigne d'abord le « Bureau de la musique », l'office musical fondé sous l'empereur Wudi 武帝, ensuite par extension un genre de poèmes issus de la collecte et de l'adaptation des chansons populaires recueillies dans tout l'empire. Cf. Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise* ..., *op.cit.* p. 21.
[108] Zhang Zhongxing 张中行, *Wenyan he baihua* 文言和白话 [*Wenyan* et *baihua*] ..., *op. cit.* p. 288.
[109] P. Demieville, « Les débuts de la littérature en chinois vulgaire » ..., *op. cit.* p. 565.
[110] Jiang Shaoyu 蒋绍愚, « Ye tan wenyan he baihua 也谈文言和白话 » [Également sur *wenyan* et *baihua*]..., *op. cit.*
[111] *Ibidem.*
[112] P. Demieville, « Les débuts de la littérature en chinois vulgaire » ..., *op. cit.* p. 563.
[113] *Ibidem.*

qu'avant sa formation définitive. Cela amène à la distinction importante entre les deux formes d'expression écrite, à savoir celle de publics et de classes sociales associés à chacun. Le *baihua*, en raison de son caractère « populaire », n'était pas accepté par les élites, et ses œuvres s'adressaient essentiellement aux classes inférieures.

Que ce soit comme langue orale ou écrite, ou encore comme langue écrite dominante par rapport à une langue écrite subordonnée, le *wenyan* et le *baihua* semblent suivre des chemins divergents mais exercent en réalité une influence mutuelle. Certains genres littéraires, tels que la poésie, imitent fréquemment les formes de la littérature orale populaire. Inversement, les auteurs qui écrivent en langue vernaculaire ont souvent recours au *wenyan*, empruntant parfois des procédés stylistiques ou citant des vers de poèmes en langue classique. Ainsi, les deux entretiennent une relation à la fois de dépendance réciproque et de concurrence, et c'est dans cette relation que le *baihua*, en tant que langue écrite, manifeste son esthétique artistique unique par l'intermédiaire de la littérature.

Comme l'affirme Hu Shi lorsqu'il démontre la légitimité du *baihua* pour remplacer le *wenyan* au moment de la révolution littéraire, s'appuyant sur la vitalité de la littérature en langue vernaculaire qui a prospéré pendant plusieurs siècles : « parler du *baihua* dans l'histoire de la littérature chinoise, c'est en réalité parler de l'histoire de la littérature en *baihua* »[114]. Le VIIIème siècle, où la langue vernaculaire devient une langue écrite orientée vers les masses, est aussi la période « où se fixent le théâtre et le roman sous leurs formes achevées »[115]. L'histoire de la littérature en langue vernaculaire est donc à son tour étroitement liée à l'évolution du roman en langue vernaculaire. Juste avant le Révolution chinoise de 1911[116], les manuscrits découverts à Touen-Houang, dans le Nord-Ouest extrême de la Chine, « fournissent à ceux qui soutenaient l'idée de supplanter la langue classique par la langue vernaculaire des arguments qu'ils s'attachèrent à mettre en pleine valeur »[117].

---

[114] Texte original : « Yao jiang Zhongguo wenxue shi de baihua, qishi jiushi jiang baihua wenxue shi 要讲中国文学史的白话，其实就是讲白话文学史 » Cf. Hu Shi 胡适, *Hu Shi quanji* 胡适全集 [Recueil des essais de Hu Shi], Hefei, Anhui jiaoyu, 2003, vol.44, n°11. p. 200.

[115] *Ibidem.*

[116] La Révolution chinoise de 1911 (*xinhai geming* 辛亥革命) est une révolution nationale qui a eu lieu le 10 octobre 1911, visant à renverser le régime impérial de la dynastie des Qing et à instaurer la république.

[117] P. Demieville, « Les débuts de la littérature en chinois vulgaire » ..., *op. cit.* p. 565.

On a longtemps considéré que les *huaben* 话本 (litt. « livret de paroles »), textes servant de support aux contes oraux, de la dynastie Song constituaient les soubassement des romans ultérieurs, or ceux-ci trouvent leur origine dans les *bianwen* 变文 (litt. « Texte transformé ») de l'époque des Tang.[118] En d'autres termes, ces manuscrits découverts nous montrent que la période de « vernacularisation » de la littérature coïncide avec la dynastie Tang, et plus précisément avec l'apogée de l'ère Tang (700-755), l'âge d'or de la prose classique chinoise et une époque de grand essor pour la littérature en langue vernaculaire. Cela est en grand partie dû à l'introduction du bouddhisme en Chine au 1er siècle. Après quelques siècles de propagation, les traductions des textes bouddhiques, proches de la langue populaire, ont peu à peu influencé la langue littéraire de certains lettrés convertis au bouddhisme. Ces traductions accessibles et faciles à comprendre ont également favorisé le rayonnement du bouddhisme universel, qui prône l'égalité entre les classes sociales. Les apophtegmes et enseignements des maîtres bouddhistes ont été transcrits en langue purement vulgaire dès le VIIIème siècle. Selon Paul Deméville : « il existait dès lors une langue parlée commune, superposée aux dialectes et dans laquelle les moines bouddhistes originaires de toutes les parties de la Chine pouvaient s'entretenir […] L'instrument était prêt pour la création d'une littérature vulgaire »[119].

Vers le milieu du VIIIème siècle, les bouddhistes se sont mis à rédiger « des textes destinés à la propagande populaire, adaptés aux goûts et au niveau d'instruction de la masse des adeptes laïcs »[120]. L'un de ces textes, le *Sūtra de l'Estrade* (*Liuzu tanjing* 六祖坛经), est considéré, en raison de son effet dramatique, comme le précurseur du roman en vernaculaire. Dès lors, s'est profilée une littérature fondée sur des récits issus de légendes bouddhiques, de la tradition historique chinoise et d'exploits héroïques, et sur des ballades narratives, ce qu'on appelle *bianwen* qui « se caractérisent par l'alternance de parties en prose et de parties versifiées »[121]. Ce genre littéraire marque le début d'une période de prospérité pour la littérature vulgaire. Paul Deméville mentionne également les formes de performances, se présentant avec une

[118] Zheng Zhenduo 郑振铎, *Zhongguo suwenxue shi* 中国俗文学史 [Histoire de la littérature vulgaire chinoise], Beijing, Shangwu yinshuguan, 2010. p. 156.
[119] P. Demieville, « Les débuts de la littérature en chinois vulgaire » ..., *op. cit.* p. 566.
[120] *Ibidem.*
[121] Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise...*, *op. cit.* p. 33.

conjugaison des « séductions de l'art avec celles de la littérature »[122], adoptées par les prédicateurs bouddhistes dans les monastères, devenus alors des lieux de divertissement séculier. Cette transition, allant des « transformations des soutras bouddhiques » (*jingbian* 经变)[123] aux « transformations profanes » (*subian* 俗变)[124], répondait au besoin de divertissement du public, sans nécessairement entretenir un lien avec la religion. Ces œuvres étaient produites soit dans un mélange de chinois littéraire et vernaculaire, soit presque exclusivement en langue vernaculaire.[125]

Sous le règne de l'empereur Zhenzong 真宗 (968-1022) des Song, l'interdiction des contes oraux profanes dans les temples a permis à ce genre littéraire de sortir des monastères pour investir les lieux publics tels que les maisons de thé, les bazars et les petits théâtres. Les *bianwen* sont ainsi devenus des *huaben* qui sont « considérés soit comme servant à l'origine d'aide-mémoire aux conteurs, soit, plus vraisemblablement, comme première mise en forme de leurs récits »[126]. L'essor de l'artisanat et du commerce durant les Song, accompagné d'une forte croissance de la population urbaine, a stimulé la demande en divertissements au sein du peuple et conduit à l'émergence de nombreux lieux de spectacles.

Au cours de la dynastie des Song du Sud (1127-1279), le nombre de conteurs professionnels a considérablement augmenté au point que cette activité est devenue un véritable moyen de subsistance. Les récits de cette époque incluaient des contes galants appelés aussi *yinzi'er* 银字儿[127], des histoires de guerriers et de batailles, des récits de prédication ainsi que des contes historiques. L'invention partielle dans les derniers par des conteurs a favorisé la formation du roman, renvoyant d'abord à des livrets de conteurs d'imitation, tels que *Gestes mémorables de Xuanhe des song* (*Dasong Xuanhe yishi* 大宋宣和遗事) et *Récits du maître Tripitaka des grands Tang à la recherche des soutras* (*Datang fashi sanzang qujing shihua* 大唐法师三藏取经诗话) qui marquent le passage de la littérature contée et chantée à

[122] P. Demieville, « Les débuts de la littérature en chinois vulgaire » ..., *op. cit.* p. 569.
[123] *Jingbian* 经变 : désigne le fait vulgariser les textes canoniques et les interpréter par la parole et le chant.
[124] *Subian* 俗变 : implique l'adaptation des histoires et légendes qui circulent au sein du peuple.
[125] Xu Shiyi 徐时仪, *Hanyu baihua shi* 汉语白话史 [Histoire du chinois vernaculaire], 2e éd., Beijing, Beijing daxue, 2015, p. 221.
[126] Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*..., *op. cit.* p. 39.
[127] « Un instrument de musique qui accompagnait la narration du conteur ». Cf. *Ibid.* p. 39.

la littérature écrite des auteurs.[128] Ainsi, les *huaben* constituent « une étape décisive vers les nouvelles et les romans en langue vernaculaire, particulièrement florissants sous les Ming »[129].

Bien que le genre romanesque n'ait pas connu de développement substantiel sous la dynastie Yuan (1279-1368), la domination mongole en Chine a entraîné une situation où la langue vernaculaire, remplaçant même temporairement le chinois classique, est devenue la langue commune de communication entre la cour impériale et le peuple.[130] L'usage large de la langue vernaculaire durant la période a assis les fondations du système écrit complémentaire de la langue classique.[131] En l'occurrence, « les disciplines littéraires traditionnelles étaient en déclin et le domaine de la haute littérature en languée écrite considérablement réduit »[132] et la littérature en langue vernaculaire s'imposait comme littérature principale. Cela s'explique en particulier par le théâtre (le *zaju* 杂剧), lui-même dérivé de la chantefable du *bianwen*, ainsi que par le *qu* 曲 ou *sanqu* 散曲, nouveau genre poétique chanté hérité du *ci* 词 des Song.

Au début de la Dynastie Ming, la littérature en langue vernaculaire a été coupée dans son élan par la volonté des nouveaux régnants, cédant la place à la langue classique qui a de nouveau perduré pendant six siècles. Le *wenyan* conservait sa position dominante, notamment dans la classe supérieure et lettrée. Sont ainsi apparues de nombreuses œuvres au style archaïsant, parmi lesquelles l'une des plus accomplies est sans aucun doute le recueil de nouvelles en langue classique, *Chroniques de l'étrange* (*Liaozhai zhiyi* 聊斋志异, v. 1664-1669) de l'écrivain Pu Songling 蒲松龄 (1640-1715), rédigé sous le règne de l'empereur Kangxi 康熙 (1654-1722). Cependant, il est intéressant de noter que cette œuvre intègre également des éléments de langue vernaculaire.

Quoi qu'il en soit, la primauté du chinois classique chez les fonctionnaires-lettrés n'a pas empêché la prospérité du roman en langue vernaculaire, qui a ébranlé dans une certaine

---

[128] *Tongsu wenxue shiwujiang* 通俗文学十五讲 [Quinze leçons de la littérature populaire]..., *op. cit.* p. 39.
[129] Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise...*, *op. cit.* p. 39.
[130] En vue de maintenir leur domination, les souverains et administrateurs de la dynastie Yuan étaient obligés d'apprendre la langue vernaculaire, qui est considéré comme étant plus accessible et compréhensible que la langue littérale. Les décrets impériaux étaient d'abord rédigés en langue mongole, puis traduits en langue vernaculaire. Cf. Xu Shiyi 徐时仪, *Hanyu baihua shi* 汉语白话史 [Histoire du chinois vernaculaire].., *op. cit.* p. 195.
[131] *Ibidem.*
[132] Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise...*, *op. cit.* p. 40.

mesure la suprématie du chinois classique et permis à la langue vernaculaire d'acquérir désormais un statut plus ou moins indépendant. Cela peut particulièrement s'expliquer par la tradition des grands romans *Les Trois Royaumes* (*Sanguo yanyi* 三国演义), *Au bord de l'eau* (*Shuihu zhuan* 水浒传) et *La Pérégrination vers l'Ouest* (*Xiyou ji* 西游记), qui sont issus de la narration orale et mis en forme sous les Ming (1368-1644), et le premier roman de mœurs caractérisé par une plume individuelle, *Jin Ping Mei* 金瓶梅, paru en 1610. Truffé d'argots et de vulgarismes, ce dernier présente véritablement et entièrement la langue parlée au milieu et à la fin de la dynastie Ming.[133] Ces romans-fleuve, conservant les marques des origines orales et populaires, marquent la maturité du roman en chapitres (*hui* 回), mais aussi de la langue vernaculaire. Zhang Yinde constate que leur succès peut être assuré par les traces d'oralité malgré des retouches et remaniements par des lettrés surtout dans les deux premiers.[134] Par ailleurs, à la fin des Ming et au début des Qing, un grand nombre de récits adaptés de ceux en *wenyan* ont vu le jour. Ils se caractérisaient par des formes mixtes (*wenyan* et *baihua*), ainsi que par le *guanhua* (langue commune) et divers dialectes.[135]

À l'époque de la dynastie Qing (1644-1911), la création de romans en langue vernaculaire atteint son sommet, avec l'apparition d'œuvres individuelles très célèbres telles que *Honglou meng* 红楼梦 (*Le Rêve dans le pavillon rouge*)[136] de Cao Xueqin 曹雪芹 (1715 - v. 1763), paru en 1791, *Rulin waishi* 儒林外史 (*Chronique indiscrète des mandarins*)[137] de Wu Jingzi 吴敬梓 (1701-1754) , paru en 1749 et *Jinghua yuan* 镜花缘 (*Le Destin des fleurs au miroir*)[138], de Li Ruzhen 李汝珍 (v. 1763-1830), paru en 1888. Bien que les romans en langue vernaculaire de cette période reflètent dans une large mesure la langue parlée de l'époque, ils

[133] Xu Shiyi 徐时仪, *Hanyu baihua shi* 汉语白话史 [Histoire du chinois vernaculaire]..., *op. cit.* p. 249.
[134] Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*..., *op. cit.* p. 52.
[135] Rainier Lanselle, « Diglossia, Intralingual Translation, Rewriting: Towards a New Approach to the Analysis of the Relationship between Ming-Qing Vernacular Stories and their Classical Sources (1) », *The Journal of the European Association for Chinese Studies*, vol.3, 2022, p. 214.
[136] Fixée dans l'édition typographique de 1791-1792 par Cheng Weiyuan 程伟元 et Gao E 高鹗, cette œuvre se compose de 120 chapitres et raconte une histoire d'amour tragique principalement entre le jeune homme Jia Baoyu et la jeune femme Lin Daiyu, tout en retraçant l'ascension et le déclin des quatre familles chinoises aristocratiques Jia, Shi, Wang et Xue sous la dynastie Qing. Cf. *Ibidem.* p. 61.
[137] Il s'agit d'une première œuvre romanesque de création originale qui exerce en 55 chapitres « une satire dévastatrice contre le milieu des lettrés et le système d'examens qui constituaient l'armature de la société confucéenne. » Cf. *Ibid.*
[138] C'est un roman satirique qui décrivent les voyages de lettrés dans diverses contrées, sous le règne de l'impératrice Wu Zetian 武则天 (624-705). Cf. *Ibid.* p. 62.

contiennent inévitablement des éléments de chinois classique. *Le Rêve dans le pavillon rouge,* « écrit en langue parlée d'une rare pureté, dans un style sans apprêt, s'assortit même de quelques centaines de poèmes en chinois classique […] »[139].

Contrairement aux œuvres littéraires antérieures aux dynasties Tang et Song, le chinois classique, utilisé à titre de citation dans les romans en langue vernaculaire des dynasties Ming et Qing, a pour rôle d'amplifier la portée littéraire et lyrique. En effet, depuis les *huaben* des dynasties Song et Yuan jusqu'à *Le Rêve dans le pavillon rouge*, il s'agit non seulement de l'évolution de la littérature chinoise, mais également celle de la langue vernaculaire qui s'affirme progressivement comme une forme linguistique autonome, rompant avec sa subordination traditionnelle au *wenyan*. Par ailleurs, l'influence de la langue parlée de l'auteur, souvent un dialecte régional, se manifeste dans le langage de ces œuvres : certains romans sont écrits directement dans des variétés locales, comme *Haishanghua liezhuan* 海上花列传 (*Les Fleurs de Shanghai*)[140], paru en 1896 et écrit en dialecte Wu[141], tandis que d'autres incorporent partiellement des éléments dialectaux, tels que le dialecte du Shandong dans *Jin Ping Mei* ou le dialecte de Nankin dans *Chronique indiscrète des mandarins*.[142] Les autres formes d'oralité populaires, comme les expressions idiomatiques, les énigmes, ne sont également pas moins nombreuses. Comme le constate le sinologue Rainier Lanselle : « Fixed phrases are universal in oral as well as in written vernacular literature »[143].

Dans l'ensemble, ces romans vernaculaires des Ming et Qing reproduisent en grande partie le langage parlé de l'époque. À la fin de la dynastie Qing, le *guanhua* 官话 du nord

---

[139] *Ibid.* p. 61.

[140] Il s'agit d'un premier roman en dialecte chinois (langue Wu) écrit par Han Bangqing 韩邦庆 (1856-1894) à la fin de la dynastie Qing, qui a été publié pour la première fois en 1894 et ensuite été traduit en anglais et en mandarin par Zhang Ailing 张爱玲.

[141] Le Wu est l'un des groupes majeurs des dialectes sinitiques. Il est parlé dans une grande partie de la province du Zhejiang, une partie dans le sud de la province du Jiangsu située à l'est de Zhenjiang et du Fleuve Yantzé (Zhenjiang n'est pas inclus), ainsi que l'île de Chongming, les comtés de Nantong, Haimen, Qidong et Jingjiang au nord du Fleuve Yantzé. Cf. Alain Peyraube, « Les langues sinitiques », in *Dictionnaire des langues*, Emilio Bonvini, Joëlle Busuttil et Alain Peyraube (dir.), Paris, PUF, « Quadrige. Dicos poche », 2011. p. 980.

[142] Zhang Zhongxing 张中行, *Wenyan he baihua* 文言和白话 (*Wenyan* et *baihua*).., *op. cit.* p. 314.

[143] Rainier Lanselle. « Diglossia, Intralingual Translation, Rewriting: Towards a New Approach to the Analysis of the Relationship between Ming-Qing Vernacular Stories and their Classical Sources (1). », *The Journal of the European Association for Chinese Studies*, vol.3, 2022, pp. 207-262.

(compris comme une « langue commune » plutôt que comme une « langue administrative »)[144], basé sur le dialecte de Pékin, est généralement utilisé, en étant similaire au *baihua* moderne (*xiandai baihua* 现代白话). Plus on se rapproche de la période moderne, plus cette langue se rapproche du vernaculaire moderne. Comme le souligne Hu Shi, la langue vernaculaire écrite proche du mandarin contemporain, tout en s'appuyant sur le chinois classique et adoptant une forme de langue oralisée, devient ainsi un médium de transition entre le chinois ancien et le chinois moderne.[145]

Après les guerres de l'Opium, la langue vernaculaire s'impose progressivement en position monopole au cours de tentatives d'auto-renforcement[146] ainsi que de mouvements intellectuels. Au contact de l'Occident, avec le séjour d'étudiants et de diplomates à l'étranger, les intellectuels ont pris conscience de l'importance d'universaliser l'éducation nationale à travers l'unification de la parole et de l'écriture. Une réforme dans cette direction est proposée par Huang Zunxian 黄遵宪 (1848-1905), suivie et renforcée d'abord par son camarade Liang Qichao 梁启超 (1873-1929) qui souligne l'enjeu de la littérature en langue vernaculaire en tant qu'instrument éducatif, en préconisant entre autres d'employer le langage populaire dans le roman ; ensuite par Qiu Tingliang 裘廷梁 (1857-1943) qui est le premier à soulever réellement l'idée de se débarrasser du chinois classique, en mettant en lumière huit avantages[147]

---

[144] Le *guanhua* 官话 désigne initialement la *koinè* orale utilisée par les fonctionnaires de l'administration impériale. À l'époque Ming, le *guanhua* était basé sur la langue de prestige de Nankin. À la fin de la dynastie Qing, le *guanhua*, fondé sur les idiomes du Nord plus précisément de Pékin, fonctionnait comme *koïnè* et coexistait avec les dialectes locaux.

[145] Hu Shi 胡适, « Zhongguo xinwenxue yundong xiaoshi 中国新文学运动小史 » [Petite histoire du mouvement de la nouvelle littérature chinoise], in *Hu Shi wenji* 胡适文集 [Accueil des essais de Hu Shi], vol.1, Beijing, Beijing daxue, 1998, p. 130.

[146] Les tentatives d'auto-renforcement renvoient à des réformes institutionnelles lors du Mouvement des activités à l'occidentale (*yangwu yundong* 洋务运动) qui se déroule en Chine entre 1860 et 1895, à la suite des défaites militaires face aux puissances étrangères. Sous les slogans de le « renforcement » (*ziqiang* 自强) et de l'« enrichissement » (*qiufu* 求富), les fonctionnaires progressistes préconisent d'introduire les technologies avancées, d'établir de nouvelles industries militaires et civiles ainsi que de créer de nouvelles écoles et d'envoyer des étudiants à l'étranger, dans le but de sauver le règne de la dynastie Qing. Cf. Marie-Claire Bergère, « Les cycles de la modernisation en Chine (1842-1949) », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°9, janvier-mars 1986. pp. 3-4.

[147] Les huit avantages de l'usage de la langue vernaculaire sont les suivants : économie d'effort (*sheng rili* 省日力); élimination de l'arrogance (chu *jiaoqi* 除娇气) ; diminution des lectures inutiles (*mian wangdu* 免枉读) ; préservation des textes classiques confucéens *(bao shengjiao* 保圣教) ; facilité de l'apprentissage des enfants (*bian youxue* 便幼学) ; développement de la réflexion intellectuelle (*lian xinli* 炼心里) ; réduction du gaspillage de talents (*shao qicai* 少弃才) ; accessibilité pour les classes modestes (*bian pinmin* 便贫民). Cf. Qiu Tingliang 裘廷梁, « Lun baihua wei weixin zhi ben 论白话为维新之本 » [En langue vernaculaire comme la base de la réforme], *Zhongguo guanyin baihua bao* [Journal en langue vernaculaire officielle de Chine], 1898, pp.19-20.

de la langue vernaculaire dans son article intitulé « Introduction à la langue vernaculaire comme la base de la réforme »[148]. Il convient de noter que dans ce mouvement de langue vernaculaire le roman est considéré comme une solution aux problèmes littéraires et linguistiques. Milena Dolezelová-Velingerová (1932-2012) explique ainsi la raison dans son étude :

> Its language had already evolved far beyond that of historical documents or popular storyteller tales, which were the early novel's prime sources. The novel had become a sophisticated literary medium in which a developed form of vernacular language could encompass many aspects of the classical language.[149]

Pendant cette période, de nombreux romans sociaux en langue vernaculaire, répondant à l'appel de la réforme littéraire, ont vu le jour dans le but de dénoncer les sombres réalités sociales et la corruption bureaucratique. Parallèlement, des romans sentimentaux de « l'École des canards mandarins et des papillons » (*yuanyang hudie pai* 鸳鸯蝴蝶派)[150], visant à plaire au goût du grand public éduqué urbain, ont également émergé. Ces œuvres ont offert une base pratique pour l'emploi des langues populaires comme les dialectes, les argots et la langue parlée dans la littérature. Néanmoins, selon Zhang Yinde, le recours au chinois classique est encore fréquent, ce qui pourrait s'expliquer par « sa meilleure expressivité émotive »[151]. Malgré cela, dans le contexte du déclin de la société féodale, de l'invasion des puissances étrangères, ainsi que de la réception de littératures étrangères, d'idées et cultures occidentales, les appels à substituer la langue classique par la langue vernaculaire dans la littérature à la fin de la dynastie Qing et au début de la République se sont radicalisés lors de la révolution littéraire de 1917. C'est ensuite au cours du mouvement du 4 mai 1919 que ces appels littéraires et linguistiques ont trouvé des échos décisifs dans les programmes politiques et sociaux. Au nom de la démocratie et de la science[152], le remplacement de la langue classique par la langue parlée

---

148 *Ibidem.*

149 Merle Goldman, *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Harvard University Press, 1977. p. 30.

150 Cette appellation vient d'« un usage quelque peu abusif de l'image traditionnelle des couples de canards mandarins et de papillons pour symboliser les inséparables amoureux ». Cf. Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise...*, *op. cit.* p. 64.

151 *Ibidem.* p. 65.

152 Comme l'affirme Hao Changchi, « La fondation de la république en 1911 a vu naître deux slogans : la science et la démocratie [...] La science et la démocratie ont été considérées comme deux moyens de sauvetage par les Chinois au cours de leur lutte pour leur indépendance et leur droit à la souveraineté. » Cf. Hao Changchi, « La science et la démocratie dans la Chine du XXe siècle », *Rue Descartes*, n° 84, 2015, p. 78.

s'accompagne de l'abandon de la littérature confucéenne traditionnelle. Ainsi, la diglossie millénaire et le concept de deux littératures mutuellement exclusives en Chine prennent également fin.

1.2.2 Du *baihua* moderne au *hou baihua* 后白话 (post-vernaculaire)[153] : de la nouvelle littérature à la littérature contemporaine

Comme l'indique Merle Goldman dans son ouvrage, au milieu du XIXe siècle, trois langues ou trois formes linguistiques coexistaient dans les communications orales et écrites – le *wenyan*, le *baihua* ainsi que divers dialectes locaux (*tuhua* 土话) du sud et *koïnès* (*fangyan* 方言), ces derniers désignant des dialectes régionaux dont le statut s'élevait parfois à celui d'une langue commune sur une aire géographique plus large.[154] Ces formes linguistiques se manifestaient également de manière distincte dans les pratiques littéraires. La situation linguistique a évolué à partir de la fin des Qing avec l'émergence de pratiques visant à promouvoir « l'unification de la parole et l'écriture » (*yanwen heyi* 言文合一). Ce processus a conduit à une simplification linguistique en faveur d'une forme principale : le *baihua*, dans le cadre du mouvement de la langue vernaculaire. Bien que la langue classique ait continué à apparaître dans la nouvelle littérature en raison de son poids traditionnel et historique, elle a été entièrement reléguée à une position subordonnée par rapport à la langue vernaculaire.

En revanche, les dialectes jouent un rôle crucial dans la littérature moderne (1919-1949) et contemporaine (1949-), devenant un moyen essentiel pour valoriser les cultures et les identités régionales. Le *baihua* moderne, en tant que principal mode d'expression écrite durant cette période, entretient des relations variables avec les dialectes, tantôt étroites, tantôt distantes selon les époques, traduisant ainsi une dynamique complexe et en constante évolution. Dans ce contexte, comment le *baihua* moderne se présente-t-il dans la littérature moderne et contemporaine ? Et quelle est sa relation avec la langue orale ?

---

[153] Ce terme *hou baihua* 后白话 est traduit en anglais par « post-vernacular » (voir Tak-hung Leo Chan, *Twentieth-Century Chinese Translation Theory : Modes, Issues and Debates*, Amsterdam – Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2004, p. 37.), et en français par « post-vernaculaire » ou « post-langue parlée » (voir Zhang Yinde, « Le mirage de l'oralité dans le roman chinois contemporain », *Communications*, vol.99, n°2, 2016, pp. 190.)

[154] M. Goldman, *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era...*, *op. cit.* p. 18.

a) Le *baihua* moderne et la littérature moderne

La révolution littéraire, initiée par les articles fondateurs de Hu Shi et Chen Duxiu, marque une étape décisive dans l'évolution du mouvement en faveur de l'utilisation de la langue vernaculaire en Chine. En 1918, la revue *Nouvelle Jeunesse* adopte entièrement la langue vernaculaire, ce qui coïncide avec une multiplication des poèmes rédigés en *baihua*. Parallèlement, des œuvres narratives telles que nouvelles et romans, voient le jour dans cette langue vernaculaire, parmi lesquelles celles de Lu Xun occupent une place prépondérante. *Le Journal d'un fou* (*Kuangren riji* 狂人日记, 1918), considéré comme la première nouvelle écrite en langue vernaculaire dans l'histoire de la littérature moderne chinoise, illustre cette production littéraire imprégnée d'une critique virulente du féodalisme.[155] Durant le Mouvement du 4 Mai, la promotion de la langue vernaculaire s'accélère, au point qu'elle s'impose progressivement en tant que langue nationale (*guoyu* 国语),[156] une langue qu'« on aspire à répandre dans toutes les classes de la population et dans toutes les aires dialectales ».[157] Lors de la première réunion de la Commission préparatoire pour l'unification de la langue nationale[158], qui se tient en 1919, son usage dans le système éducatif est fortement recommandé. En 1923, le *guoyu* est officiellement inscrit comme matière obligatoire dans les programmes scolaires du primaire et du secondaire.

En raison de l'inachèvement du mouvement visant à supplanter le *wenyan* et des interactions souvent conflictuelles entre les cultures chinoise et occidentale, une dynamique de réhabilitation de la langue et des textes classiques émerge durant la phase d'expansion rapide du *baihua*. Ce phénomène rappelle une situation similaire à celle où le *wenyan* prédominait,

---

[155] Yu Jinen 于锦恩, « Jianlun guoyu yundong zhong baihuawen de tuixing 简论国语运动中白话文的推行 » [Brève analyse de la promotion de la langue vernaculaire dans le mouvement de la langue nationale], *Minguo dangan* [Archives de la République de Chine], n°3, 2004, pp. 61-65.

[156] Le terme « *guoyu* 国语 » est d'abord utilisé à l'époque Qing pour indiquer le mandchou, adopté par la suite pour désigner la « langue nationale » que le gouvernement de la République de Chine souhaite promouvoir dans les années 1920 auprès de toutes les classes sociales et dans l'ensemble des régions dialectales. Aujourd'hui, ce terme fait référence à la langue standard à Taïwan et au sein des communautés chinoises d'outre-mer formées dans les années 1930 ou 1940.

[157] Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*..., *op. cit.* p. 67.

[158] La commission préparatoire pour l'unification de la langue nationale (*Guoyu tongyi choubeihui* 国语统一筹备会), fondée en avril 1919 par le gouvernement de Beiyang, constitue une institution destinée à préconiser la langue nationale. Elle est renommée en 1928 « Comité préparatoire de l'unification de la langue nationale » et arrête ses activités durant la guerre sino-japonaise.

alors que le *baihua*, loin d'avoir disparu, demeurait actif. Cette dynamique s'est manifestée en premier lieu dans le monde éducatif, et n'a commencé à s'atténuer qu'après l'établissement du gouvernement nationaliste à Nankin. Cela a permis de promouvoir plus intensément le *baihua* dans les programmes d'enseignement. Des évolutions similaires ont également été observées dans le domaine littéraire. La langue de la nouvelle littérature s'est peu à peu éloignée de ses objectifs initiaux pour emprunter deux directions principales : d'une part, l'adoption directe d'un *guoyu* européanisé sous l'influence des langues occidentales ; d'autre part, l'apparition de styles hybrides dits *banwen banbai* (mi-classiques, mi-vernaculaires 半文半白), qui intègre de nombreux éléments du *wenyan*.[159]

Contrairement à la langue parlée traditionnelle utilisée dans la littérature narrative des dynasties Ming et des Qing, laquelle reposait sur la langue orale de l'époque, cette nouvelle langue vernaculaire adoptée dans la nouvelle littérature apparaît, selon Zhang Yinde, soit européanisée, soit « un avatar » de la langue classique.[160] Ce contexte donne lieu, au début des années 1930, à un débat sur la « popularisation de la littérature et des arts » (*wenyi dazhonghua* 文艺大众化), soulignant les limites d'accessibilité du *baihua* de l'époque et l'importance de formes linguistiques populaires pour forger une « langue populaire » (*dazhongyu* 大众语) compréhensible par l'ensemble de la population. En 1934, des intellectuels issus des milieux culturels et éducatifs de Shanghai ont lancé une discussion sur la « langue populaire », visant à critiquer les formes mélangées du *baihua* enrichi de *wenyan* ainsi que les variantes européanisées du *baihua*.

Paradoxalement, c'est durant l'essor de la nouvelle littérature, en décalage avec ses objectifs initiaux, et dans le contexte d'un retour aux traditions, que se forme un style littéraire doté d'une esthétique linguistique novatrice. En particulier, l'écrivain Lu Xun, représentatif de ce style, publie successivement deux recueils de nouvelles marquants : *L'Appel aux armes* (*Nahan* 呐喊, 1923), comprenant quatorze nouvelles, parmi lesquelles *Le Journal d'un Kong Yiji* (孔乙己, 1919) et *La Véritable Histoire d'Ah Q* (*Ah Q zhengzhuan* 阿 Q 正传, 1921) ; et *Errances* (*Panghuang* 彷徨, 1926), qui regroupe onze nouvelles. Le chercheur Gao Yuanbao

[159] Yu Jin'en 于锦恩, « Jianlun guoyu yundong zhong baihuawen de tuixing 简论国语运动中白话文的推行 » [Brève analyse de la promotion de la langue vernaculaire dans le mouvement de la langue nationale]..., *op. cit.*
[160] Zhang Yinde, « Le mirage de l'oralité dans le roman chinois contemporain », ..., *op. cit.* p. 185.

(1966-) accorde une grande importance à la langue employée par Lu Xun, qu'il considère comme une synthèse innovante. Celle-ci conserve en effet des éléments du chinois classique, intègre des caractéristiques de la langue vernaculaire populaire et s'inspire des structures syntaxiques des langues européennes. Gao estime que Lu Xun « cherche à élaborer une langue littéraire innovante, au sein d'un contexte marqué par une multiplicité de ressources langagières semblant inextricable, en les transformant de manière ingénieuse »[161]. Parallèlement, d'autres écrivains tels que Yu Dafu 郁达夫 (1896-1945), Ye Shengtao 叶圣陶 (1894-1988), Shen Congwen 沈从文(1902-1988) et Bing Xin 冰心 (1900-1999) enrichissent le corpus des nouvelles en *baihua*. Quant aux romanciers tels que Mao Dun, Ba Jin et Lao She, ils se distinguent par leurs œuvres en *baihua*, développant chacun un style propre et contribuant à diversifier le paysage littéraire moderne chinois.

Malgré cela, des similitudes linguistiques se dégagent de ces œuvres. Comme le souligne Zhang Zhongxing, le *baihua* moderne utilisé par les auteurs, bien qu'étroitement lié à la langue parlée, se différencie de celle-ci. Il se caractérise par une vivacité et une fluidité, tout en étant marqué par une profondeur et une subtilité qui contrastent avec la plupart des textes en *baihua* produits durant la période révolutionnaire.[162] Ce n'est d'ailleurs pas éloigné de la version « idéale » de la langue nationale (*guoyu* 国语) qui combine des éléments de la langue classique, des dialectes, de la langue parlée et des langues étrangères et à laquelle aspirent les figures majeures du Mouvement de la nouvelle culture, à l'image de Qian Xuantong (钱玄同 1887-1939) et Zhou Zuoren (周作人 1885-1967). Cependant, bien que ces œuvres en langue vernaculaire moderne soient aujourd'hui reconnues comme des chefs-d'œuvre littéraires, elles maintiennent une certaine distance avec la langue orale authentique, contrairement aux romans écrits en ancien *baihua.*

---

[161] Texte original : « Ta shi yao zai duoyuan de sihu wu lu ke zou de yuyan kunjing zhong zouchu yitiao yuyan de daolu, qiaomiao de gaizao dangshi gezhong de yuyan ziyuan 他是要在多元的似乎无路可走的语言困境中走出一条语言的道路，巧妙地改造当时各种的语言资源。» Cf. Gao Yuanbao 郜元宝 et Ge Hongbing 葛红兵, « Yuyan, shengyin, fangkuaizi yu xiaoshuo — Cong Mo Yan, Jia Pingao, Yan Lianke, Li Rui deng shuokaiqu 语言、声音、方块字与小说——从莫言、贾平凹、阎连科、李锐等说开去 » [Langue, voix, caractères carrés et roman — à partir de Mo Yan, Jia Pingao, Yan Lianke, Li Rui et d'autres], *Goutong* [Communication], n°4, 2002, p. 149.

[162] Zhang Zhongxing 张中行, *Wenyan he baihua* 文言和白话 [Wenyan et baihua]..., *op. cit.* p. 338-339.

Au début des années 1940, Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) prononce un discours lors de la troisième Conférence sur la littérature et l'art à Yan'an (*Yan'an wenyi zuotanhui* 延安文艺座谈会).[163] Dans ce discours, il met en avant une vision de la littérature comme étant au service du peuple, en particulier des ouvriers, des paysans et des soldats, en incitant les écrivains à s'inspirer de la littérature et de la langue populaires afin de produire des œuvres accessibles et acceptées par les populations ordinaires. C'est ainsi que voient le jour un grand nombre d'œuvres dont les thématiques concernent les classes populaires, et notamment rurales. Ces créations écrites par des auteurs qui ont vécu dans les milieux ruraux pour s'immerger dans la vie de ces communautés, s'inscrivent dans une démarche de « popularisation » de la littérature. Parmi ces œuvres figurent *Le mariage de Xiao Erhei* (*Xiao'erhei jiehun* 小二黑结婚, 1943) et *Les rimes de Li Youci* (*Li Youcai banhua* 李有才板话, 1943) de Zhao Shuli 赵树理 (1906-1970) qui s'inspirent directement des récits populaires. D'autres exemples notables incluent *Le soleil brille sur la rivière Sanggan* (*Taiyang zhao zai sangganhe shang* 太阳照在桑干河上, 1948) de Ding Ling 丁玲 (1904-1986), *L'Ouragan* (*Baofeng zhouyu* 暴风骤雨, 1949) de Zhou Libo 周立波 (1908-1945), qui intègrent un grand nombre de mots dialectaux, ainsi que le poème narratif *Wang Gui et Li Xiangxiang* (*Wang Gui yu Li Xiangxiang* 王贵与李香香, 1946) de Li Ji 李季 (1922-1980), qui prend pour référence le genre et la forme linguistique de *Xiantianyou* 信天游, une forme de chansons folkloriques du nord-ouest de la Chine.

Ces œuvres, élaborées dans le cadre du mouvement révolutionnaire dans le but de sensibiliser la population rurale et de rallier les gens de la campagne à la cause révolutionnaire, s'appuient indéniablement sur l'usage des dialectes et la langue orale. Notamment les créations de Zhao Shuli qui sont qualifiées par Zhang Yinde de « récits oralisés authentiques », caractérisés par « une adéquation entre les dialogues et le discours narratif »[164]. La langue

[163] Il s'agit d'un forum majeur sur la littérature et l'art, organisé par le Parti communiste qui se tient en mai 1942 à Yan'an. Ce forum porte sur la manière dont la littérature et l'art peuvent mieux servir la révolution dans la lutte révolutionnaire. Mao y prononce des discours célèbres, publiés en 1949 sous le titre de « Zai Yan'an wenyi zuotan hui shang de jianghua 在延安文艺座谈会上的讲话 » (Intervention aux causeries sur la littérature et l'art au forum de Yan'an), en soulignant que les écrivains et intellectuels doivent se vouer aux ouvriers, aux paysans et aux soldats et que la littérature et l'art doivent être « une arme puissante pour unir et éduquer le peuple, pour frapper l'ennemi ». Cf. Martine Vallette-Hémery (trad. et prés.), *De la révolution littéraire à la littérature révolutionnaire : récits chinois, 1918-194*2, Paris, L'Herne, 1970. p. 18.

[164] Zhang Yinde, « Le mirage de l'oralité dans le roman chinois contemporain » ..., *op. cit.* p. 186.

littéraire du genre romanesque de cette époque est marquée par un processus de « popularisation » et de vulgarisation à travers l'oralité dialectale. Selon le chercheur Wang Yichuan 王一川, cette langue se détache des intérêts de la classe intellectuelle pour mieux correspondre à l'esthétique des ouvriers et des paysans.[165] Toutefois, Wang souligne également que cette oralité dialectale « obéit à un modèle antiélitiste qui est à l'origine de nombre de paradoxes et de tensions prolongées sous le régime communiste »[166].

En plus des romans populaires destinés au peuple, la littérature moderne des années 1940 se caractérise également par l'émergence d'une nouvelle génération de romanciers urbains, « dont la modernité et l'originalité sont longtemps occultées pour des raisons idéologiques »[167], selon Zhang Yinde. Les romans de cette génération « prolongent mais dépassent les périodes précédentes » en intégrant « un heureux mélange de multiples ingrédients pris dans la littérature chinoise classique et moderne »[168], à l'image des œuvres de Lu Xun, notamment en termes d'images et de thèmes. Parmi ces auteurs on trouve Zhang Ailing 张爱玲 (1920-1995), Shi Tuo 师陀 (1910-1988) et Qian Zhongshu, dont le style linguistique rappelle celui de Lu Xun. Cette proximité s'exprime par une plume raffinée qui mêle harmonieusement des éléments classiques à des influences modernes.

Par ailleurs, Zhang Yinde inclut les romans créés à Chongqing dans la catégorie de la création urbaine. Parmi ces œuvres principales figurent *La nuit glacée* (*Hanye* 寒夜, 1942) de Ba Jin (1904-2005), *La mare au bec de canard* (*Yazuilao* 鸭嘴涝, 1943) de Wu Zuxiang 吴组湘 (1908-1994), et *Dans la montagne sauvage* (*Shanye* 山野, 1948) de Ai Wu 艾芜 (1904-1992). Ces récits explorent des thèmes variés, tels que le patriotisme ou la vie provinciale et rurale. Cependant, par rapport à la littérature produite à Shanghai, certaines œuvres de Chongqing témoignent d'une influence dialectale liée à leur contexte rural. Zhang Yinde souligne par ailleurs que l'opposition entre le roman urbain et le roman dit « du

[165] Wang Yichuan 王一川, « Jin Wushinian wenxue yuyan yanjiu zhaji 近五十年文学语言研究札记 » [Notes de recherche sur la langue littéraire des cinquante dernières années], *Wenxue Pinglun* [Critiques littéraires], n°4, 1999, pp. 16-26.
[166] Zhang Yinde, « Le mirage de l'oralité dans le roman chinois contemporain » ..., *op. cit.*
[167] Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*..., *op. cit.* p. 87.
[168] Zhang Yinde, *Le roman chinois moderne*..., *op. cit.* p. 112.

terroir »[169] « constitue la version moderne de la dichotomie entre la haute littérature en langue classique et la basse littérature en langue vernaculaire »[170]. Cette observation met en lumière l'existence de deux styles distincts de textes en *baihua* : un style élégant (*ya* 雅) et un « populaire » (*su* 俗), faisant écho à une situation similaire observée dans la littérature à la fin du XIXe siècle.

b) Le *hou baihua* 后白话 (post-vernaculaire) et la littérature contemporaine

L'usage dialectale dans la littérature subit une marginalisation progressive dans le contexte de l'établissement d'une langue commune (*putonghua* 普通话) au cours des années 1950. Cette question suscite des débats intenses au sein des cercles linguistiques et littéraires de l'époque, dont le sujet central porte sur la légitimité et les modalités d'utilisation des dialectes dans la création littéraire. Parmi les partisans de cet usage, Zhou Libo 周立波 soutient que les dialectes peuvent enrichir la langue littéraire, tout en appelant à leur raffinement afin d'éviter des obstacles à la compréhension des lecteurs. Il s'agit d'une position qu'il applique toujours dans ses propres œuvres. D'autres auteurs comme Zhao Shuli et Lao She considèrent que la langue littéraire devait se rapprocher autant que possible de la langue orale. Néanmoins, leurs positions évoluent sous l'influence des politiques de normalisation du chinois. Dans les créations ultérieures, les dialectes et autres formes linguistiques populaires se limitent principalement aux dialogues des personnages. Les chercheurs chinois He Zhongming 贺仲明 et Zhang Zengyi 张增益 soulignent dans leur étude que, entre la fondation de la République populaire de Chine et l'éclatement de la Révolution culturelle (*Wenhua dageming* 文化大革

[169] Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967) a été le premier à introduire le concept de « littérature du terroir » (*Xiangtu wenxue* 乡土文学). Son accent est mis sur la nostalgie du pays natal et les coutumes locales. Puis vient l'écrivain Mao Dun 茅盾 (1896-1981) qui insiste sur les conditions de vie des paysans et la « couleur locale » qui renvoie à la combinaison des contextes naturel et social. Cependant, c'est Lu Xun qui a donné une définition complète de « littérature du terroir » dans l'ouvrage *Zhongguo xinwenxue daxi- Xiaoshuo erji daoyan* 中国新文学大系-小说二集导言 [La grande série de la nouvelle littérature chinoise – Introduction des romans Volume II] en combinant les points de vue des deux premiers. Les œuvres de la littérature rurale, d'après lui, sont écrites par des écrivains qui avaient vécu à la campagne mais sont restés en ville lors de leur création littéraire. Cf. Yu Ronghu 余荣虎, « Zhou Wuoren, Maodun, Lu Xun yu zaoqi xiangtu wenxue lilun de xingcheng 周作人、茅盾、鲁迅与早期乡土文学理论的形成» [Zhou Zuoren, Mao Dun, Lu Xun et la formation des premières théories de la littérature du terroir], *Nanjing daxue xuebao* [Journal de l'Université de Nankin], 3, 2007, pp. 146-153.

[170] Zhang Yinde, *Le roman chinois moderne...*, *op. cit.* p. 128.

命 1966 -1976)[171], le changement de l'usage des dialectes dans les romans peut se traduire par un passage d'un emploi conscient et assumé des dialectes à une tendance de les éviter ou à les normaliser.[172] Selon ces chercheurs, cette transformation prive les romans, surtout ceux « du terroir », d'une partie de leur valeur esthétique et de leurs connotations idéologiques. Dans une certaine mesure, les œuvres littéraires de cette période, représentées par les romans ruraux, s'éloignent de la langue orale du peuple.

Durant la période de la Révolution culturelle, la langue romanesque s'éloigne davantage de la langue parlée. Bien qu'elle puisse en imiter certains aspects, elle demeure avant tout une langue politisée, façonnée par les impératifs idéologiques de l'époque. Cette langue, qualifiée par certains de « propagandiste oralisée », vise principalement à répondre aux besoins de la propagande politique et à soutenir la lutte des classes, au détriment de la littérarité ou l'authenticité. Comme l'affirme Zhang Yinde : « le monde des lettres sombra dans l'anéantissement et les écrivains subirent les pires avanies et persécutions »[173]. Quant au roman, il « doit aussi suivre les idées directrices et les méthodes de création que proposent ces grands modèles »[174]. À la sortie de cette période sombre, la langue littéraire se retrouve dans une sorte de raffinement. Cette évolution se manifeste particulièrement dans la littérature qualifiée de « cicatrices » (*shanghen wenxue* 伤痕文学)[175] et de « réflexion » (*fansi wenxue* 反思文学)[176], qui joue un rôle important dans l'émancipation des pensées qui se veut nécessaire après

[171] La Révolution culturelle s'est déroulée entre 1966 et 1976. Il s'agit d'une grande révolution culturelle prolétarienne, déclenchée par Mao Zedong pour prévenir la restauration du capitalisme, préserver la pureté du Parti et chercher la voie de la construction du socialisme propre à la Chine. Cependant, son évaluation erronée de la situation politique du parti et du pays a entraîné des conséquences considérables pour le peuple et la société. Cf. Yang Jisheng 杨继绳, *Renverser ciel et terre. La tragédie de la Révolution culturelle. Chine, 1966-1976*. (*Tianfan difu* 天翻地覆), traduit du chinois par Louis Vincenolles, Paris, Seuil, 2016, 912 p.

[172] He Zhongming 贺仲明 et Zhang Zngyi 张增益, « 1950 niandai de "fangyan wenti taolun" yu xiangtu xiaoshuo de yuyan fangxiang 1950 年代的"方言问题讨论"与乡土小说的语言方向 » [Débat sur la question des dialectes et Orientation linguistique des romans ruraux des années 1950], *Nanjing shifan daxue xuebao* [Journal de l'université normale de Nankin], n°3, 2019, pp. 132-140.

[173] Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise...*, *op. cit.* p. 89.

[174] Xiaomin Giafferri-Huang, *Le roman chinois depuis 1949*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1991. p. 145.

[175] La littérature de cicatrices (*shanghen wenxue* 伤痕文学) est un courant littéraire qui a vu le jour juste après la Révolution culturelle. Elle aborde deux thèmes principaux, selon Noël Dutrait : « les malheurs des gens du commun pendant la période de la Révolution culturelle, les persécutions (physiques et morales) qu'ils ont subies, ainsi que les luttes qu'ils ont menées ; le sort de la génération des jeunes instruits durant la même période, comment ils se sont consacrés corps et âme à ce mouvement pour en devenir bientôt la cible principale. » Cf. Noël Dutrait, *Petit précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine*, Arles, Philippe Picquier, 2002, p. 19.

[176] La littérature de réflexion ou d'introspection (*fansi wenxue* 反思文学) est un autre courant littéraire, qui a émergé au début des années 1980. Elle se distingue par le fait de « produire une analyse de la situation du pays au

la révolution culturelle. Wang Yichuan caractérise les traits linguistiques des œuvres de cette période comme étant marqués par une pauvreté expressive et une insuffisance de ressources linguistiques. Il souligne également un manque de quintessences de langue issues des grandes traditions littéraires : la littérature classique, les œuvres d'excellence du mouvement du 4 mai, ainsi que les apports de la littérature occidentale.[177]

À partir des années 1980, le paysage littéraire chinois évolue vers une diversité linguistique, rappelant la dynamique linguistique et la richesse de la période du Mouvement du 4 Mai. Les ressources langagières de cette époque incluent des éléments des romans en *baihua* ancien, ceux du *wenyan*, des influences de la langue européanisée, ainsi que des emprunts à la langue populaire. Cette diversité linguistique se manifeste particulièrement dans les romans expérimentaux (*shiyan xiaoshuo* 实验小说)[178] et dans la littérature de la « quête des racines » (*xungen wenxue* 寻根文学)[179]. Parmi les principaux représentants de ces courants figurent Wang Zengqi 汪曾祺 (1920-1997), Yu Hua 余华 (1960 -), Jia Pingwa 贾平凹 (1952 -), Wang Shuo 王朔 (1958 -), Mo Yan, Ma Yuan 马原 (1953 -), Han Shaogong 韩少功 (1953 -), A Cheng (1949 -) etc. Au sujet de la relation entre le roman et la langue, les écrivains semblent partager une vision que Wang Zengqi formule ainsi : « Écrire un roman revient à écrire une langue »[180]. Wang Yichuan qualifie cette langue littéraire d'« hétéroglossie

cours de la Révolution culturelle et des conséquences de celle-ci d'un point de vue social et politique, par le truchement de la nouvelle ou du roman. » Cf. *Ibid.* p. 25-26.

[177] Wang Yichuan 王一川, « Jin Wushinian wenxue yuyan yanjiu zhaji 近五十年文学语言研究札记 » [Notes de recherche sur la langue littéraire des cinquante dernières années], *Wenxue Pinglun* [Critiques littéraires]..., *op. cit.*

[178] Le roman expérimental (*shiyan xiaoshuo* 实验小说) ou le roman d'avant-garde (*xianfeng xiaoshuo* 先锋小说) est apparu au milieu des années 1980 et se caractérise par le fait « qu'il rompt avec la tradition littéraire du mouvement du 4 mai 1919 » et par une orientation vers des explorations des formes littéraires et des techniques narratives. Cf. Noël Dutrait, *Petit précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine*…, *op. cit.* p. 54.

[179] Ce terme « *xungen* 寻根 » est apparu en 1985 dans un article intitulé « Les racines de la littérature » (*wenxue de gen* 文学的根), publié par l'écrivain Han Shaogong 韩少功 (1953-) dans la revue *Zhongguo zuojia* (Écrivains chinois). Dès cela, d'autres écrivains tels que A Cheng 阿城 (1949-), Zheng Wanlong 郑万隆 (1944-), Li Hangyu 李航育 (1957-) se consacrent dans ce domaine en préconisant la mise en valeur des cultures locales et nationales dans la littérature chinoise. Les écrivains représentatifs de ce mouvement dans les années 80 sont principalement les suivants : Zhang Chengzhi 张承志 (1948-), Han Shaogong, Zhaxi Dawa 扎西达娃 (1959-) et A Cheng. Le « canton du nord-est de Gaomi » de Mo Yan est considéré comme faisant partie de ce mouvement. Cf. *Ibid.* p. 42.

[180] Texte original : « Xie xiaoshuo jiushi xie yuyan 写小说就是写语言 ». Cf. Wang Zengqi 汪曾祺, « Xiaoshuo de sanwenhua 小说的散文化 » [La fiction prosée], in *Œuvres complètes de Wang Zengqi,* vol.4, Beijing, Beijing Daxue, 1998, p. 81.

singulière » (*qiyu xuanhua* 奇语喧哗), soit la diversité et la singularité de langages, en s'appuyant sur la notion d'hétéroglossie développée par Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), qui renvoie à la diversité des langues au sein d'une société. Wang identifie six sources principales de cette langue littéraire : les traditions de la langue classique, la langue orale des citadins contemporains, la langue « populaire » (*minjian* 民间) des couches sociales inférieures (incluant des expressions grossières), la langue moderne des écrivains tels que Lu Xun et Shen Congwen, les influences des modernistes et postmodernistes occidentaux, ainsi que les théories linguistiques contemporaines venues d'Occident.[181] La langue et la culture « populaire », mises en valeur par les écrivains de la quête des racines, font du terme « popularité » (*minjianxing* 民间性) l'un des marqueurs emblématiques des caractéristiques de la langue littéraire chinoise des années 1980.

À partir de la fin des années 1990, de nombreuses formes de langage populaire, dominées par les dialectes, ont recommencé à s'imposer dans les textes littéraires. La conscience et la pratique des romanciers concernant les dialectes et des cultures régionales ont alors atteint une phase plus affirmée. Plusieurs œuvres expérimentales sur le plan linguistique en témoignent, tels que *Le dictionnaire de Maqiao* (*Maqiao cidian* 马桥词典, 1996) de Han Shaogong, « faisant du parler d'un village du Hunan le paradigme des dialectes menacés de disparition sous l'effet de la standardisation »[182]. *Le supplice du santal* (*Tanxiang xing* 檀香刑, 2001) de Mo Yan sollicite quant à lui une lecture auditive[183], en faisant entendre les cadences du dialecte du Shandong et les mélodies de l'opéra local ; *Dix mille li sans nuage* (*Wanli wuyuan* 万里无云, 2003) de Li Rui mobilise des mots et des tournures issus du dialecte du Shanxi 山西, tandis que *La Mélodie Qin* (*Qinqiang* 秦腔, 2005) de Jia Pingwa combine la langue commune, le dialecte de Guanzhong et la langue classique, tout en intégrant des éléments de l'opéra de Qinqiang ; ainsi que *Fleurs de Shanghai* (*Fanhua* 繁花, 2013) de Jin Yucheng (金宇澄, 1952), un récit oralisé qui est rédigé en shanghaien. En effet, la littérature de la quête des racines met l'accent sur l'unicité des cultures populaires et régionales, lesquelles sont intrinsèquement liées

[181] Wang Yichuan 王一川, « Jin Wushinian wenxue yuyan yanjiu zhaji 近五十年文学语言研究札记 » [Notes de recherche sur la langue littéraire des cinquante dernières années] ..., *op. cit.*
[182] Zhang Yinde, « Le mirage de l'oralité dans le roman chinois contemporain » ..., *op. cit.*
[183] Mo Yan, « Postface » au *Supplice du santal*, Noël et Liliane Dutrait (trad.), Paris, Seuil, 2006, p. 549.

aux formes linguistiques vernaculaires, en particulier aux dialectes et aux formes de l'opéra local. Par ailleurs, la recherche culturelle propre aux romans de la quête des racines se traduit également par une vulgarisation de la langue romanesque, contribuant à l'émergence d'un corpus d'expressions populaires et grossières.

La pratique romanesque de la littérature de la quête des racines, associée à une écriture en dialecte, a relancé le débat linguistique et culturel autour de l'oralité dialectale. Ce débat s'inscrit dans un contexte où l'État exerçait des mesures institutionnelles et juridiques pour la normalisation et la standardisation linguistique.[184] D'un point de vue littéraire, les écrivains s'efforcent de défendre l'oralité dialectale, tout en déplaçant l'opposition entre celle-ci et le mandarin standard vers leur distinction en termes de caractéristiques : la « vulgarité » ou le « populaire » (*su* 俗), associé au dialecte et à l'oralité, et l' « élégance » ou le raffinement (*ya* 雅) de la langue officielle[185]. Dans leur pratique d'écriture, ces auteurs adoptent une approche consciemment mesurée pour intégrer les formes linguistiques populaires, afin que cela « offre des ressources de défamiliarisation mesurée, sans la transgression des limites du système ni le risque de déperdition du sujet »[186]. Ainsi, l'oralité dialectale intégrée dans la littérature contemporaine, perçue par Zhang Yinde comme « une réactualisation de la diglossie millénaire », constitue un choix stylistique qui crée une certaine défamiliarisation. Alors que cette défamiliarisation, qui dépasse le seul aspect linguistique, se présente justement comme une autre caractéristique majeure des romans contemporains.

Selon Zhang, la fusion des éléments dialectaux et de la langue commune amène certains chercheurs à remettre en question l'héritage des Lumières et les origines occidentales de la modernisation. Cette remise en question s'exprime notamment par l'hypothèse de « substituer le « post-vernaculaire » ou la « post-langue parlée » (*hou baihua* 后白话) à la « langue parlée » (*baihua* 白话), définitivement entachée d'une grammaire européanisée et d'une modernité

---

[184] En 1985, la « Commission d'État du travail de langue et d'écriture » (Guojia yuyan wenzi gongzuo weiyuanhui 国家语言文字工作委员会) a été fondée ; le « Test du niveau de compétence en langue commune » (Putonghua shuiping ceshi 普通话水平测试) a été instauré en 1999 ; la « Loi de la République populaire de Chine sur la langue et l'écriture communes » (Zhonghua renmin gongheguo guojia tongyong yuyan wenzifa 中华人民共和国国家通用语言文字法) est promulguée en 2001.

[185] Zhang Yinde, « Le mirage de l'oralité dans le roman chinois contemporain » ..., *op. cit.* p. 193.

[186] *Ibidem.* p.190.

importée »[187]. Bien que le concept de « post-vernaculaire » trouve son origine dans la langue littéraire, il reflète, dans une certaine mesure, l'évolution de la langue chinoise moderne. Gao Yuanbao le définit comme une notion d'une complexité exceptionnelle : un organisme vivant en constante évolution, intégrant une multitude d'éléments et dont le développement futur reste imprévisible.[188] Cela pourrait ainsi justifier l'attention particulière portée par les écrivains contemporains à la place ontologique de la langue dans la création littéraire. En combinant de manière inventive l'oralité et l'écrit, la modernité et la tradition, ces auteurs confèrent à leurs œuvres une richesse et une vitalité remarquables.

De la langue classique (*wenyan*) au vernaculaire (*baihua*), puis au post-vernaculaire, il s'agit non seulement d'un renouvellement formel de langue, mais aussi d'une transformation des conceptions littéraires et esthétiques. Il importe toutefois de souligner que bien que le *baihua* se définisse par sa proximité de l'oral, il demeure fondamentalement une langue écrite : une nouvelle forme d'écrit, fondée sur la langue parlée mais soumise à un processus de normalisation, plutôt qu'une simple transcription de l'oral quotidien. Les textes en langue vernaculaire, qu'ils appartiennent à l'époque des Ming et des Qing ou à la période contemporaine, maintiennent une interaction avec le langage réel, tout en conservant la structure de l'écrit. Cette caractéristique ouvre un espace pour l'étude du phénomène d'« oralité » dans les œuvres littéraires.

L'examen du développement du *baihua* et de la littérature en vernaculaire permet ainsi de montrer l'évolution dynamique de la langue littéraire avec les transformations historiques et socioculturelles, ainsi que ses interactions avec la langue parlée. Sur cette base, le chapitre suivant portera sur les formes d'oralité diversifiées dans les textes contemporains, qui se distinguent par leur cherche d'un dire authentique et d'une voix subjective, ainsi que sur leur portée esthétique et socioculturelle. À cet égard, il sera intéressant d'étudier particulièrement l'exemple de Mo Yan, l'un des représentants majeurs de la littérature contemporaine chinoise.

---

[187] *Ibid.*

[188] Gao Yuanbao 郜元宝, Ge Hongbing 葛红兵, « Yuyan, shengyin, fangkuaizi yu xiaoshuo — Cong Mo Yan, Jia Pingao, Yan Lianke, Li Rui deng shuokaiqu 语言、声音、方块字与小说——从莫言、贾平凹、阎连科、李锐等说开去 » [Langue, voix, caractères carrés et roman — à partir de Mo Yan, Jia Pingao, Yan Lianke, Li Rui]..., *op. cit.*

Son œuvre, marquée par une forte oralité qui se traduit par une grande variété de formes linguistiques populaires et régionales, possède une dimension expérimentale sur les plans linguistique, esthétique et culturel.

Chapitre 2

Les représentations de l'oralité dans l'œuvre de Mo Yan

Introduction : l'originalité de l'œuvre de Mo Yan

L'originalité créative de Mo Yan réside d'abord dans le fait que son œuvre n'appartient pas à un courant littéraire spécifique. Son œuvre entretient des rapports plus ou moins symbiotiques avec divers mouvements littéraires, en s'inscrivant à la fois dans la littérature du « terroir », de la « quête des racines », ainsi que dans celle d'avant-garde. Elle est également marquée par l'influence du réalisme magique, particulièrement au goût du jour dans les années 1980 en Chine. L'écrivain débute sa carrière littéraire à l'ère post-maoïste où la tradition et la modernité se croisent et s'affrontent dans le monde de l'art et des lettres, en raison d'un engouement des écrivains pour des œuvres littéraires occidentales. Ses deux premières nouvelles publiées respectivement en 1981 et en 1982, intitulées *Chunye yu feifei* 春夜雨霏霏 (*La Bruine d'une nuit printanière*[189]) et *Choubing* 丑兵 (*Le vilain soldat*), se démarquent de la littérature intimement liée aux idéologies révolutionnaires des décennies précédentes avec « une plume fine » et « un dévoilement de l'intimité »[190], pour reprendre les termes des rédacteurs de la revue où les nouvelles sont parues. Au cours des deux années suivantes, sont publiées d'autres récits tels que *Mianjian yinyue* 民间音乐 (*La musique folklorique*), *Shoumian dalu* 售棉大路 (*Route de la vente du coton*) et *Daoshang de feng* 岛上的风 (*Tempête sur une île*), qui montrent « sa fascination pour les techniques modernes d'écriture venant d'auteurs étrangers »[191].

Si c'est au cours de ces années-là que Mo Yan acquiert une certaine visibilité en tant qu'écrivain, la publication de *Touming de hongluobo* 透明红萝卜 (*Le Radis de cristal*[192]) en 1985 est pour lui une vraie consécration. Cette œuvre est considérée par la critique comme

[189] Pour les œuvres citées de Mo Yan déjà traduites en français, nous renvoyons aux traductions publiées. Pour les textes non traduits à ce jour, les traductions citées dans ce chapitre sont reprises de Zhang Yinde, *Le lieu de la fiction...*, *op. cit.*

[190] Zhang Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction...*, *op. cit.* p. 21.

[191] *Ibidem.* p. 22.

[192] Mo Yan, *Le Radis de cristal*, Pascale Wei-Guinot et Wei Xiaoping (trad.), Arles, Philippe Picquier, 1993, 173 p.

exemplaire de la littérature de « quête des racines »[193], et revêtant d'« un aspect avant-gardiste et fantasmagorique »[194]. En effet, toujours à la recherche de renouvellement, Mo Yan adopte volontiers une posture avant-gardiste en explorant des expérimentations formelles audacieuses et un langage que le sinologue Zhang Yinde décrit comme empreint de « synesthésie, hypertrophie sensorielle, étrangeté du monde »[195]. La même année, le royaume littéraire de Mo Yan, ancré dans son pays natal, Gaomi, dans la province du Shandong, qui est « sa terre ancestrale et le lieu de son enfance »[196], voit le jour à travers les deux nouvelles intitulées *Baigou qiuqianjia* 白狗秋千架 (*Chien blanc et balançoire*[197]) et *Qiushui* 秋水 (*Déluge*[198]). L'ancrage référentiel de cet univers lui permet ainsi de différer des lieux qui sont imaginés par les écrivains étrangers tels que Gabriel García Marquez (1927-2014) et William Faulkner (1897-1962), malgré les répercussions qu'ont ces derniers sur la création de Mo Yan. Dans cet espace créatif unique, l'écrivain retourne à sa région natale pour interroger la condition humaine et l'expérience de la vie, ce qui inscrit ainsi son œuvre dans le cadre de la littérature de la quête des racines.

Cependant, il se démarque d'autres écrivains rattachés à ce courant littéraire, qui s'inspirent souvent de leurs souvenirs plus ou moins fragmentaires de la vie rurale, par « son origine paysanne et ses expériences plus profondes et intériorisées »[199]. Étant donné que le Canton du nord-est de Gaomi, cadre principal des romans de Mo Yan, constitue un territoire rural où l'auteur puise son inspiration dans la vie villageoise, certaines études classent son œuvre dans la catégorie de la littérature du terroir. Comparant Mo Yan aux écrivains « du terroir » du début et du milieu du XXe siècle, Luo Guande 罗关德 (1959-) considère que Mo Yan, par l'alternance des perspectives du paysan et de l'observateur, examine attentivement les

[193] Wang Dewei 王德威, « Kuangyan liuyan, wuyan moyan 狂言流言，巫言莫言 » [Mots sauvages et mots qui courent, Mots de sorcière et mots silencieux], in *Mo Yan Yanjiu (2004-2012)*莫言研究 (2004-2012) [Études sur Mo Yan], Chen Xiaoming 陈晓明 (dir.), Beijing, Huaxia, 2013. p. 4.
[194] Chen Sihe, « La place de Mo Yan dans l'histoire de la littérature chinoise contemporaine », in *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014*, Zhang Yinde, Xu Shuang et Noël Dutrait (sous la dir. de), Paris, Seuil, 2016. p. 303.
[195] Zhang Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*..., *op. cit.* p. 25.
[196] *Ibidem.* p. 27.
[197] Mo Yan, *Chien blanc et balançoire*, Chantal Chen-Andro (trad.), Paris, Seuil, 2018. 336 p.
[198] *Déluge*, in Mo Yan, *Le Radis de cristal*, Pascale Wei-Guinot et Wei Xiaoping (trad.), Arles, Philippe Picquier, 1993. p. 113-142.
[199] Zhang Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*..., *op. cit.* p. 27.

paysans et les cultures rurales d'un point de vue anthropologique[200]. Autrement dit, son écriture évite aussi bien l'excès de rationalité que celui de sensibilité.

Par ailleurs, l'influence de la littérature occidentale, notamment celle de William Faulkner et de Gabriel García Márquez, que l'auteur reconnaît lui-même, se traduit par des scènes fantastiques, surréalistes et grotesques ainsi que par l'intégration d'images réalistes. Par exemple, le radis doré et le personnage du Noiraud, mystérieux et divinisé, dans *Le Radis de cristal*, présentent d'abord des éléments du réalisme magique. Puis des romans tels que *Jiuguo* 酒国 (*Le pays de l'alcool*)[201], paru en 1993, qui décrit une « ville de l'alcool » allégorique, étrange et absurde, ainsi que *Shengsi pilao* 生死疲劳 (*La Dure Loi du karma*)[202] publié en 2006, centré sur les métempsycoses cycliques d'un propriétaire foncier, sont considérés comme les exemples les plus représentatifs du réalisme magique chinois. Certes, d'autres œuvres de l'auteur portent également, dans une moindre mesure, la touche de ce courant. On peut citer, par exemple, le personnage de l'Immortelle Oiseau (la troisième sœur, Lindi) dans *Beaux seins, belles fesses*, ou encore le personnage du Petit lion, une femme « enceinte » à l'âge de cinquante ans, dans *Grenouilles*.

En outre, l'œuvre *Honggaoliang jiazu* 红高粱家族 (*Le Clan du Sorgo rouge*[203]), paru en 1986, qui a fait la renommée de l'écrivain, est souvent perçue comme « un récit précurseur du roman néo-historique[204] »[205]. À ce sujet, le chercheur Kuang Xinnian 旷新年 (1963-), comme le chercheur Zhang Qinghua 张清华 (1963-), estime que ce roman propose une méthode novatrice d'aborder l'histoire, en plaçant les récits historiques dans une légende familiale, et que cette approche a contribué à l'essor de la narration néo-historique dans la

---

[200] Luo Guande 罗关德, « Renleixue shijiao xia de minzu wenhua guanzhao 人类学视角下的民族文化观照 » [Observation de la culture ethnique dans une perspective anthropologique], *Dongnan xueshu* [Académie du Sud-Est], n°6, 2005, pp. 1-6.

[201] Mo Yan, *Le Pays de l'alcool*, Noël et Liliane Dutrait (trad.), Paris, Seuil, 2002, 480 p.

[202] Mo Yan, *La Dure Loi du Karma*, Chantal Chen-Andro (trad.), Arles, Actes Sud, 2009, 768 p.

[203] Mo Yan, *Le Clan du Sorgo rouge*, Noël et Liliane Dutrait (trad.), Paris, Seuil, 1997, 552 p.

[204] Le roman néo-historique (*xinlishi xiaoshuo* 新历史小说) vise à réinterpréter une histoire controversée, en offrant une perspective populaire pour déconstruire les récits historiques traditionnels. Cf. « Mo Yan de *Hong gaoliang* yu 'xinlishi xiaoshuo' 莫言的<红高粱>与"新历史小说" » [*Le Clan du Sorgo rouge* de Mo Yan et le roman néo-historique], in *Mo Yan Yanjiu (2004-2012)* 莫言研究 (2004-2012) [Études sur Mo Yan], Chen Xiaoming 陈晓明 (dir.), Beijing, Huaxia, 2013. pp. 116-125. ;
Zhang Qinghua 张清华, « Mo Yan yu xinlishizhuyi wenxue sichao — yi *Hong gaoliang jiazu*, *Fengru feitun*, *Tanxiangxing* wei li 莫言与新历史主义文学思潮——以《红高粱家族》、《丰乳肥臀》、《檀香刑》为例 » [Mo Yan et le courant néo-historique : à travers *Le Clan du Sorgo rouge*, *Beaux seins, belles fesses* et *Le Supplice du Santal*], *Hainan shifan daxue* [Journal de l'université normale du Hainan], vol.18, n°2, 2005, pp. 35-42.

[205] Chen Sihe, « La place de Mo Yan dans l'histoire de la littérature chinoise contemporaine » ..., *op. cit.* p. 305.

littérature chinoise contemporaine[206]. A partir de cette année et jusqu'à la fin des années 1980, Mo Yan se livre à des explorations thématiques et expérimentations formelles de narration, en créant successivement *Huanle* 欢乐 (*La Joie*[207]), *Tiantang suantai zhige* 天堂蒜薹之歌 (*La Mélopée de l'ail paradisiaque*[208]) et *Shisan bu* 十三步 (*Les Treize Pas*[209])[210]. Ces aventures se poursuivent dans les années 1990. *Le pays de l'alcool*, qui lui vaut une renommée internationale, se singularise par une alternance entre des échanges épistolaires et l'enquête d'un inspecteur sur des pratiques de cannibalisme infantile.

Trois ans plus tard, *Beaux seins, belles fesses*, décrit par Zhang Qinghua comme « l'un des plus grands romans écrits en chinois », marque un retour à la fresque historique. Du fait que cette œuvre prend pour contexte plusieurs décennies de l'histoire de la Chine et adopte une perspective résolument populaire, elle est considérée par Zhang comme une œuvre résumant le nouvel historisme[211]. Dans le milieu académique chinois, *Le Clan du Sorgo rouge*, *Beaux seins, belles fesses* ainsi que *Le Supplice du santal* et *Grenouilles*, publiés au début du XXIe siècle, sont perçus comme des œuvres traversant l'histoire moderne et contemporaine de la Chine et représentant le retour à l'historisme dans le contexte culturel moderne chinois[212]. Selon Chen Xiaoming (1959-), l'écriture historique de Mo Yan se distingue de nombreuses autres œuvres décrivant l'histoire de la Chine du XXe siècle, grâce à son habileté à tisser l'histoire avec l'humanité et l'expérience du peuple (*mianjian*).

Après *Beaux seins, belles fesses*, Mo Yan a écrit une autre œuvre centrée sur la thématique de la corruption, intitulée *Hong shulin* 红树林 (*La Forêt rouge*). Cette œuvre est suivie de *Shifu yue lai yue youmo* 师傅越来越幽默 (*Le Maître a de plus en plus d'humour*[213]), qui se

---

206 Kuang Xinnian 旷新年, « Mo Yan de *Hong gaoliang* yu 'xinlishi xiaoshuo' 莫言的<红高粱>与"新历史小说" » [*Le Clan du Sorgo rouge* de Mo Yan et le roman néo-historique]..., *op. cit* ; Zhang Qinghua 张清华, « Mo Yan yu xin lishi zhuyi wenxue sichao — yi *Hong gaoliang jiazu*, *Fengru feitun*, *Tanxiangxing* weili 莫言与新历史主义文学思潮——以《红高粱家族》、《丰乳肥臀》、《檀香刑》为例 » [Mo Yan et le courant néo-historique : à l'exemple de *Le Clan du Sorgo rouge*, *Beaux seins, belles fesses* et *Le Supplice du Santal*]..., *op. cit*.

207 Mo Yan, *La joie*, Marie Laureillard (trad.), Arles, Philippe Picquier, 2007, 181 p.

208 Mo Yan, *La Mélopée de l'ail paradisiaque*, Chantal Chen-Andro (trad.), Paris, Point, 2008, 425 p.

209 Mo Yan, *Les Treize Pas*, Sylvie Gentil (trad.), Paris, Point, 2004, 416 p.

210 Zhang Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*..., *op. cit.* p. 31.

211 Zhang Qinghua 张清华, « Mo Yan yu xin lishi zhuyi wenxue sichao — yi *Hong gaoliang jiazu*, *Fengru feitun*, *Tanxiangxing* weili 莫言与新历史主义文学思潮——以《红高粱家族》、《丰乳肥臀》、《檀香刑》为例 » [Mo Yan et le courant néo-historique : à travers *Le Clan du Sorgo rouge*, *Beaux seins, belles fesses* et *Le Supplice du Santal*]..., *op. cit.*

212 Voir *Ibid*. et Chen Xiaoming 陈晓明, « Yi ge ren fengge chuantou xiandaixing lishi 以个人风格穿透现代性历史 » [Pénétrer dans l'histoire de la modernité avec un style personnel], *Shandong wenxue* [Littérature du Shandong], n°11, 2012.

213 Mo Yan, *Le Maître a de plus en plus d'humour*, Noël Dutrait (trad.), Paris, Seuil, 108 p.

caractérise par un humour noir empreint d'absurde. Le premier roman marquant du XXIe siècle, *Le Supplice du santal*, a eu un grand retentissement dans la critique. C'est dans cette œuvre que nous retrouvons l'espace créatif emblématique de l'auteur, le Canton du Nord-est de Gaomi, ainsi qu'un style narratif plus libre et dynamique qui peut s'expliquer notamment par le recours à l'opéra local de Gaomi (*maoqiang* 茂腔)[214]. Selon les termes de l'auteur, il s'agit d'une quête de la « voix » dans son écriture.

Dans d'autres œuvres publiées à partir des années 2000, Mo Yan n'hésite pas à faire usage de la narration romanesque traditionnelle tout en intégrant des formes théâtrales modernes, telles que *La Dure Loi du karma*, publié en 2006 et *Grenouilles*, en 2009. Un autre roman publié en 2003, *Sishiyi pao* 四十一炮 (*Quarante et un Coups de canon*[215]), montre également des éléments de la culture folklorique, notamment ceux liés à l'alimentation. En résumant cette période de création, Zhang Yinde observe que « le style carnavalesque et exubérant, largement inspiré par les cultures et la langue locales, devient la marque puissante de son écriture. Aucune forme figée, mais un renouvellement constant dans son discours narratif, en adéquation avec la thématique abordée »[216].

La variété des thématiques, le renouvellement constant de styles narratifs et artistiques, et l'exploration approfondie des cultures locales et nationales permettent à ses œuvres de se situer à la croisée des courants littéraires diversifiés. Comme l'affirme Zhang Qinghua :

> Mo Yan n'est plus un écrivain qu'on peut synthétiser et décrire à l'aide de certains néologismes culturels ou esthétiques, mais un écrivain extraordinairement polyvalent et riche, qui englobe presque toutes les thématiques dans le vaste domaine de sciences humaines, de l'histoire, de la morale et de l'art.[217]

Les critiques littéraires ont particulièrement remarqué le monde rural réaliste que l'auteur dépeint, dans lequel il essaie de traiter de la vitalité et de la singularité des formes nationales et

---

[214] *Maoqiang* 茂腔 constitue un opéra local de Gaomi et de Jiaozhou du Shandong, caractérisé par sa voix stridente et déchirante. Mo Yan en propose, par analogie et par homophonie, dans son œuvre une réinvention en le nommant *Maoqiang* 猫腔, « opéra à voix de chat », dont le chant imite le miaulement. Cf. Zhang Yinde, « Le mirage de l'oralité dans le roman chinois contemporain » ..., *op. cit.* p. 195.

[215] Mo Yan, *Quarante et un Coups de canon*, Noël et Liliane Dutrait (trad.), Paris, Seuil, 504 p.

[216] Zhang Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*..., *op. cit.* p. 39.

[217] Texte original : « Mo Yan yi buzai shi yige jinyong mouxie wenhua huozhe meixue de xinci gainian jiu neng gaikuo he miaoshu de zuojia le, er chengle yige yichang duomian he fenghou de, baohan le fuza de renwen, lishi, daode he yishu de guangda lingyu zhong jihu suoyou mingti de zuojia. 莫言已不再是一个仅用某些文化或者美学的新词概念就能概括和描述的作家了，而成了一个异常多面和丰厚的、包含了复杂的人文、历史、道德和艺术的广大领域中几乎所有命题的作家 ». Cf. Zhang Qinghua 张清华, « Xushu de jixian 叙述的极限 » [La limite narrative], *Dangdai wuojia pinglun* [Critiques sur les écrivains contemporains], n°2, 2003, pp. 59.

de suivre de près les problèmes substantiels de l'existence humaine. Zhang Yinde attribue ainsi à son œuvre d'« une valeur universelle »[218] :

> D'un royaume littéraire fondé sur son pays natal de Gaomi, il construit une œuvre-monde, mue au gré d'un processus de déterritorialisation et d'une élaboration énonciative spécifiques : présence du monde et présence au monde grâce à une parole créative aussi originale qu'universelle.[219]

Une telle interprétation résonne avec le sens que l'écrivain lui-même accorde à son royaume littéraire : il tente d'entrer dans une géographie humaine intimement liée à son enfance, qui n'a pas de murs ni de frontières nationales[220], et qui transcende les contraintes de classes, les partis politiques en révélant les préoccupations communes de l'humanité[221]. La mondialité de la littérature de Mo Yan ne découle pas seulement de son intégration du monde dans sa création, comme en témoigne son emprunt aux théories littéraires occidentales, mais aussi de sa détermination à s'ouvrir au monde en s'appuyant sur les traditions et la ruralité chinoises, lesquelles reflètent les valeurs universelles. C'est probablement l'une des principales raisons pour lesquelles Mo Yan est aujourd'hui l'un des écrivains chinois contemporains les plus influents sur la scène mondiale, suscitant un large intérêt académique et des recherches continues sur son œuvre.

Malgré les fluctuations du paysage littéraire de Mo Yan, sa création, d'après Zhang Yinde, constitue, « un jeu signifiant de répétitions et variations »[222]. Cette caractéristique se manifeste, d'une part, par la réapparition de certains intrigues et personnages dans différentes œuvres, et d'autre part, par la continuité d'une écriture hautement personnalisée, soulignée par l'auteur lui-même[223]. Cette personnalisation, selon lui, s'exprime à travers le choix des matériaux narratifs, les perspectives d'observation des choses, et notamment à travers la langue d'écriture, qui demeure l'aspect le plus marquant de la personnalisation de sa création. La langue de Mo Yan a fait l'objet de nombreux éloges de la part des critiques. Gao Yuanbao 郜元宝 (1966-), par exemple, estime que les œuvres de Mo Yan offrent un terrain de réflexions autour des relations entre littérature et langue chinoise. De son côté, le chercheur Chen Sihe 陈思和

---

[218] Zhang Yinde, « Introduction », in *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014*, ..., *op. cit.* p. 11.
[219] *Ibidem.* p. 12.
[220] Mo Yan 莫言, « Yu Wang Yao changtan 与王尧长谈 » [Discussions avec Wang Yao], in *Suiyu wenxue* 碎语文学 [Propos fragmentaires sur la littérature], Beijing, Zuojia, 2012. p. 170.
[221] *Ibidem.* p. 327.
[222] Zhang Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*..., *op. cit.* p. 41.
[223] Mo Yan, « Wenxue gexinghua chuyi 文学个性化刍议 » [Opinions sur la personnalisation littéraire], in Chen Xiaoming 陈晓明 (éd.), *Mo Yan Yanjiu (2004-2012)*莫言研究 (2004-2012) [Études sur Mo Yan] ..., *op. cit.* p.168-174.

(1974-) va jusqu'à affirmer que le langage artistique de Mo Yan « fait partie des éléments littéraires inhérents à la langue chinoise et à la morphologie des caractères chinois »[224]. Toutefois, nous ne pouvons pas aborder son langage personnalisé sans parler de son usage subtil et de la transformation de diverses ressources linguistiques. Dans ce chapitre, nous nous concentrerons particulièrement sur les ressources linguistiques populaires qui imprègnent les créations de Mo Yan et qui contribuent à l'oralité de son écriture.

2.1 L'oralité dans l'œuvre de Mo Yan : quelles motivations et quel effet ?

Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) a démontré que le langage du roman, « peuplé par les voix sociales et historiques », peut traduire « la position socio-idéologique différenciée de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque »[225]. Le langage constitue ainsi un outil incontournable pour appréhender la création romanesque et les réflexions de l'auteur. En tant qu'écrivain de la nouvelle période postérieure à la Révolution culturelle, Mo Yan élabore son langage littéraire dans le contexte des discussions sur la littérature occidentale et la subjectivité linguistique des années 1980 et l'enrichit dans les débats renouvelés autour du dialecte en littérature dans les années 1990. Par conséquent, sa langue de création est souvent caractérisée par « une forte hybridité : on peut l'observer non seulement dans le mélange de registres du populaire et du littéraire, du régional et du national, mais aussi à travers une présence indéniable de l'étranger, en dépit d'un enracinement local patent »[226]. Le roman, selon Mikhaïl Bakhtine, « orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé » à travers le plurilinguisme (la diversité sociale de langages ou de langues) et la plurivocalité (les voix individuelles et sociales)[227]. Mo Yan est un romancier dont le style linguistique est également lié de manière étroite à l'univers qu'il construit – canton du nord-est de Gaomi – qui est à la fois populaire, national, universel et historique.

Le renouvellement du style linguistique dans l'écriture de Mo Yan se manifeste d'abord dans *Le Radis de cristal*, où un effet d'étrangeté marque une rupture avec la plume fine et mesurée de ses œuvres du début des années 1980, telles que *La Bruine d'une nuit printanière*,

---

[224] Texte original : « Yijing shuyu zhongguo yuyan ji hanzi Xingtai de wenxue yinsu 已经属于中国语言及汉字形态的文学因素». Cf. Chen Sihe 陈思和, « Mo Yan jinnian lai de minjian xushu 莫言近年来的民间叙述 » [La narrations populaire de Mo Yan ces dernières années], *Dangdai wuojia pinglun* [Critiques sur les écrivains contemporains], n°6, 2001, p. 71.

[225] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*..., *op. cit.* p. 121.

[226] Zhang Yinde, « Mo Yan et la littérature mondiale », in *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014*..., *op. cit.* p. 106.

[227] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*..., *op. cit.* p. 89.

et *La musique folklorique*. Ce changement se renforce avec l'ouverture de l'univers du canton du nord-est de Gaomi en 1984. À travers ces récits, les souvenirs du milieu rural sont convoqués, un langage oralisé et vulgaire apparaît comme une sortie d'échappatoire aux émotions de l'auteur. Entre 1986 et 1999, période durant laquelle Mo Yan produit ses œuvres les plus influentes, il cherche à raconter des histoires spectaculaires à travers un langage distinctif, un style particulier forgé par la combinaison de divers éléments linguistiques[228]. Nous découvrons ainsi dans les œuvres de cette période une coexistence de registres variés issus de différentes idéologies et classes sociales, tantôt oralisés, tantôt théâtralisés, tantôt burlesques, tantôt formels. Ces voix s'entrecroisent, s'opposent et se mêlent dans une riche polyphonie[229].

Durant la première décennie du XXIe siècle, la langue de Mo Yan conserve globalement les caractéristiques de l'hybridité et l'effet d'étrangeté dans l'usage des langues, tout en mettant davantage l'accent sur l'intégration du langage populaire. Par exemple, dans *Le Supplice du santal*, il intègre l'opéra local de Gaomi[214] et raconte des histoires légendaires à travers un langage proche du chant. Bien que l'auteur reconnaisse avoir consciemment adopté un style linguistique plus discret et modéré à partir de la création de cette œuvre et que cette tendance se manifeste d'une certaine façon dans *Grenouilles*, la langue des romans de Mo Yan reste toujours profondément enracinée dans le langage populaire[230]. Elle constitue ainsi une excellente source pour observer l'étude des éléments oraux en littérature. Dès lors, il convient de s'interroger sur les implications de cette oralité dans l'écriture de Mo Yan avant d'en examiner les manifestations concrètes.

2.1.1 Le « populaire » (*minjian*) et la parole individuelle

Introduit pour la première fois dans le champ de la littérature chinoise dans les années 1990 par le chercheur Chen Sihe, le concept de « populaire » (*minjian* 民间) a ouvert de nouvelles perspectives d'analyse dans les études consacrées à l'œuvre de Mo Yan. Aujourd'hui, le *minjian* (populaire) demeure l'une des notions les plus récurrentes dans les analyses critiques,

---

[228] Mo Yan, « Wenxue gexinghua chuyi 文学个性化刍议 » [Opinions sur la personnalisation littéraire], in Chen Xiaoming 陈晓明 (éd.), *Mo Yan Yanjiu (2004-2012)*莫言研究 (2004-2012) [Études sur Mo Yan] ..., *op. cit.* p.168-174.

[229] Wang Aisong 王爱松, « Zuyu xiezuo : Mo Yan xiaoshuo chuangzuo de xin qushi 杂语写作：莫言小说创作的新趋势 » [Écriture en langue hybride : nouvelle tendance de la création romanesque de Mo Yan], in *Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究资料 [Les études sur Mo Yan], Yang Yang (dir.), Tianjin, Tianjin renmin, 2005, p. 359-364.

[230] Mo Yan 莫言, « Maoqiang daxi - yu nanfang zhoumo jizhe xiayu duitan 猫腔大戏—与南方周末记者夏榆对谈» [L'opéra de *Maoqiang* - Conversation avec Xia Yu, journaliste de *Weekend du Sud*], in *Suiyu wenxue* 碎语文学 [Propos fragmentaires sur la littérature]..., *op. cit.* pp. 5-14.

ainsi que dans les propos de Mo Yan lui-même[231]. Comme le souligne Cong Xinqiang 丛新强, la dimension *minjian* constitue un axe central des recherches portant sur l'écriture de Mo Yan[232]. Ce concept s'appuie sur la classification proposée par Wang Guangdong (1961-), qui distingue trois catégories du « populaire » : l'espace culturel populaire libre et réaliste, la position des intellectuels en faveur des valeurs populaires, et l'espace culturel populaire doté d'une valeur esthétique. Chen Sihe associe ces trois catégories aux principales lois de la création littéraire : la représentation de la vie réaliste, le rôle intermédiaire joué par l'écrivain et le modèle d'esthétique de l'art[233]. Ainsi, Chen estime que les formes populaires en littérature s'inspirent de la vie réelle du peuple tout en traduisant une certaine essence spirituelle propre au peuple, qui se manifeste à travers l'activité esthétique.

Mo Yan, dans sa pratique esthétique individuelle, s'appuie sur une posture populaire pour tenter de représenter les formes les plus essentielles de la vie matérielle du populaire (*minjian*). La position populaire de Mo Yan se distingue par sa capacité à faire parler le « petit peuple » en tant que sujet narratif, leur permettant de s'exprimer sur le monde à travers leur propre perspective, sans jamais adopter une posture dualiste ou dominante[234]. Dans son œuvre, l'enfant innocent et ignorant, le paysan brusque, ou encore la femme opprimée par le féodalisme racontent les histoires en se fondant sur leur perception sensible du monde : « Chaque personnage pense, structure et décrit la réalité d'une façon spécifique qui ne se réconcilie pas avec la façon dans laquelle elle est pensée, structurée et décrite par un autre personnage »[235]. Cette diversité narrative au sein des « petites gens » reflète davantage la conception qu'a l'auteur de l'« écriture populaire » (*minjian xiezuo* 民间写作) qui consiste à penser, comprendre et s'exprimer comme les individus ordinaires populaires.

Chen met en lumière une autre forme de narration populaire dans les romans de Mo Yan, qui consiste en une alternance entre des récits non populaires portés par des intellectuels ou d'autres personnages venant des classes supérieures, et des récits populaires représentés par

---

231 Zhang Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*..., *op. cit.* p. 47

232 Cong Xinqiang 丛新强, « Mo Yan yanjiu sanshinian pingshu 莫言研究三十年评述 » [Bilan de trente ans de recherche sur Mo Yan], *Mo Yan and International Art & Literature Research center*, Source : http://www.rwsk.qd.sdu.edu.cn/info/1513/2301.htm (consulté le 7 janvier 2025)

233 Chen Sihe, « Mo Yan jinnian xiaoshuo de minjian xushu 莫言近年小说的民间叙述» [Le discours narratif populaire dans les derniers romans de Mo Yan], in *Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究资料 [Documents d'études sur Mo Yan], Yang Yang (sous la dir. de), Tianjin, Tianjin renmin, 2005, pp. 337-364.

234 *Ibidem.*

235 Cité et traduit par Nicoletta Pesaro, « La construction narrative d'un esprit social dans les romans de Mo Yan », in *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014* ..., *op. cit.* p. 420.

des figures issues du peuple. On peut observer dans *La Mélopée de l'ail paradisiaque* et dans *Le Supplice du santal*, une narration mixte où se croisent les trois perspectives différentes, ce qui aboutit à un véritable carnaval narratif qui se réduit enfin au carnaval de la société, pleine de burlesque, de grotesque et de scandale[236]. Loin d'affaiblir la posture populaire de l'auteur, cette approche reflète la richesse et la complexité de la société populaire, tout en renforçant la centralité du récit populaire comme élément principal de son écriture. Comme l'auteur l'affirme lui-même, le populaire (*minjian*) se révèle comme la vie sociétale composée de millions d'états d'être et ne doit pas être réduit à la seule vie rurale et aux récits de petites gens, sous peine de simplifier la compréhension de l'œuvre[237]. Par exemple, il serait inexact de nier que l'histoire qui se déroule dans la ville de l'alcool (*Le pays de l'alcool*) représente également une autre facette de la vie populaire. Il convient de noter que la diversité narrative dans l'œuvre de Mo Yan s'accompagne souvent de variations dans le langage narratif. C'est précisément à travers ces expérimentations linguistiques et formelles, empreintes d'une forte individualité, que se développe progressivement un effet narratif unique et un paysage linguistique caractérisés par le « carnaval populaire »[238] décrit par Bakhtine.

On tend à mettre en lien la création de Mo Yan et les études de Bakhtine sur l'écriture de Rabelais, notamment en ce qui concerne la langue et les cultures populaires. Néanmoins, plutôt que de reprendre les analyses générales sur la culture carnavalesque, nous souhaitons dans le cadre du travail présent mettre l'accent sur les similitudes entre la société populaire présentée à travers des discours populaires chez Rabelais et celle reflétée dans l'œuvre de Mo Yan. Selon les recherches de Bakhtine, le discours populaire dans l'œuvre de Rabelais trouve son origine dans la langue orale non officielle des masses, pratiquée dans les marchés et les places publiques de l'Occident médiéval. Cette langue orale est aussi caractérisée par des phénomènes tels que les insultes, les blasphèmes, les jurons et les malédictions, ainsi que des genres discursifs spécifiques aux espaces publics, comme les cris des marchands de rue, ou les

---

[236] *Ibidem.*

[237] Mo Yan 莫言, *Suiyu wenxue* 碎语文学 [Propos fragmentaires sur la littérature]..., *op. cit.* p. 170.

[238] La théorie du carnaval en littérature est proposée par Mikhaïl Bakhtine dans son étude sur l'œuvre de François Rabelais et la culture populaire. Cette théorie est basée sur les fêtes populaires carnavalesques, caractérisées par une atmosphère de franchise, d'égalité et de liberté, qui renversent temporairement les hiérarchies sociales et remettent en question les oppositions dualistes. Dans ce cadre, la langue carnavalesque renvoie à une langue non officielle, imprégnée d'expressions populaires, vulgaires et de discours burlesques et subversives. Cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Andrée Robel (trad.), Paris, Gallimard, « Tel », 1970. 471 p.

vantardises des charlatans sur les marchés[239]. Les phénomènes langagiers se caractérisant par la vulgarité et la grossièreté sont porteurs d'une charge de sarcasme et d'humour.

De façon comparable, le langage littéraire de Mo Yan se singularise par ce même charme, mais avec des traits profondément enracinés dans les traditions orales de la société rurale chinoise. Ses formes d'expression comprennent l'opéra local, les chansons populaires, le chant narratif, le dialecte, les expressions idiomatiques et grossières. Tout cela crée non seulement une atmosphère rustique, mais aussi une société populaire pleine de vitalité. À l'instar des espaces de fête carnavalesque décrits dans l'œuvre de Rabelais, où les individus se libèrent des vérités et des institutions dominantes et entrent en contact librement sans contraintes des hiérarchies[240], la société populaire sous la plume de Mo Yan apparaît comme un espace où il n'y a pas de perception explicite de la hiérarchie sociale, mais seulement des sentiments fondamentaux, tels que le bien et le mal, le beau et le laid, le bon et le mauvais[241]. De ce point de vue, les deux écrivains, s'écartant audacieusement de la langue officielle, semblent créer un espace où on peut s'exprimer librement et de façon égale, par l'intermédiaire de la combinaison du langage littéraire et des discours populaires.

Les narrations populaires de Mo Yan et la société populaire qu'il présente servent de fondements légitimes pour son choix d'être partisan de la langue populaire. De plus, l'étude de Bakhtine nous apprend que Rabelais a pu écrire dans une telle langue parce qu'il avait passé toute sa jeunesse sur la place du marché à observer et à étudier la langue et la culture. De la même façon, à propos de l'impact profond des vingt premières années de sa vie passées dans son village sur son usage de la langue populaire, Mo Yan a déclaré : « le langage de mes romans doit le plus à la tradition populaire »[242]. Dans ses mots, ladite part populaire peut se résumer aux éléments suivants : le langage oral de la vie quotidienne des individus, y compris les dialectes et expressions régionales ; le langage qu'on utilise pour raconter des histoires de démons, des récits historiques et légendaires, c'est-à-dire une combinaison de la langue quotidienne et de la langue des conteurs, il s'agit des ressources que l'auteur « lit avec les oreilles » (*yong erduo yuedu* 用耳朵阅读) ; le langage de la littérature orale populaire, l'une des sources d'inspiration les plus mentionnés par l'auteur, englobant les récits oraux

239 *Ibidem.* p. 170.
240 *Ibid.*
241 Mo Yan, « Wo de wenxue jingyan : lishi yu yuyan 我的文学经验：历史与语言 » [Mon expérience littéraire : histoire et langue], in *Mo Yan yanjiu* 莫言研究 (2004-2012) [Études sur Mo Yan]..., *op. cit.* p. 197.
242 Texte original : « Wo de xiaoshuo yuyan yinggai shi zuida deyiyu minjian zhe yi bufen 我的小说语言应该最大得益于民间这一部分 ». Cf. *Ibidem.* p. 204.

traditionnels, les expressions idiomatiques, les chansons folkloriques et l'opéra populaire ; et le langage des romans classiques chinois en langue vernaculaire (puisqu'à strictement parler, les romans classiques trouvent aussi leur origine dans la tradition des récits oraux, dont la langue est raffinée par les lettrés).

À cela s'ajoutent les divers sons de la nature, qui constituent aussi l'une des ressources de la langue littéraire de Mo Yan. Cela peut se traduire par la présence d'un grand nombre d'onomatopées dans son œuvre. Certes, la langue des traductions de la littérature occidentale, la langue révolutionnaire et la langue des discours officiels en place publique peuvent se retrouver d'une certaine façon dans l'œuvre de Mo Yan. Il est certain que ces ressources populaires que l'auteur qualifie de très littéraires contribuent à l'oralité remarquable de son œuvre.

L'authenticité, la nature et la vivacité du monde populaire ont toujours fasciné Mo Yan qui tient à encourager les jeunes écrivains à s'immerger dans la culture populaire et à apprendre son langage. Cependant, Zhang Yinde souligne que l'interprétation de l'oralité dans les romans de Mo Yan sous la perspective populaire présente tout de même certaines limites. Le recours à un langage populaire dévoile, selon lui, le caractère rebelle de Mo Yan en tant que sujet créatif. Il constitue d'abord un outil crucial servant à « préserver le « souffle du peuple » (*minjian qixi* 民间气息) ou le « pur style chinois » (*Zhongguo fengge* 中国风格) »[243] et à résister à l'hégémonie culturelle occidentale. Par ailleurs, l'oralité dialectale peut également être considérée comme une critique implicite des politiques linguistiques nationales et de leur tendance à la normalisation[244]. Malgré cela, aux yeux de Zhang Yinde, la quête d'un style individuel et d'une esthétique particulière demeure pourtant la priorité de la création de Mo Yan.

Dans ses textes, la fusion entre un vocabulaire littéraire élégant et des éléments langagiers vulgaires et grossiers brise les frontières entre l'oral et l'écrit, le raffiné et le vulgaire, en allant parfois jusqu'à les réinventer grâce à des usages inattendus ou des arrangements surprenants. Comme l'estime Zhang Yinde, le vernaculaire que Mo Yan utilise dans la littérature rappelle, dans une certaine mesure, la diglossie millénaire de l'avant-Lumières où l'oral et l'écrit coexistent (voir supra le chap.1 section 1). Cette éventuelle renaissance de la littérature en langue vernaculaire se révèle en réalité comme un style soigneusement élaboré, qui engendre

[243] Zhang Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*..., *op. cit.* p. 52.
[244] *Ibidem.*

un effet de défamiliarisation, par un croisement de différents registres. Ainsi, par cet outil linguistique teinté de subjectivité, Mo Yan parvient à répondre à son besoin de libérer sa parole personnelle sans transgresser les normes établies[245]. Que ce soit l'accent mis sur le « populaire » ou la quête d'une esthétique individuelle, la langue romanesque de Mo Yan reste toujours en harmonie avec son style artistique global, dont la richesse est comme son royaume littéraire : ce canton du nord-est de Gaomi, « le plus beau pays du monde », « c'est aussi le plus laid, le plus serein et le plus terre à terre, le plus pur et le plus corrompu, le plus héroïque et le plus lâche, le pays des pires ivrognes et des meilleurs amoureux »[246].

Si l'on considère que l'évolution de la création romanesque de Mo Yan se reflète dans l'exploration, la découverte et la valorisation progressive des formes culturelles populaires qui passent de l'immaturité à la maturité et de l'inconscience à la conscience[247], le changement de son langage créatif peut être perçu comme un processus où le discours populaire apparaît et se renforce progressivement. Par conséquent, « c'est sur ce double socle, culturel et linguistique, que s'assoit le royaume littéraire de Gaomi, sous la bannière du vernaculaire »[248]. En effet, beaucoup de chercheurs ont tendance à établir un lien entre la littérature de Mo Yan et celle de Lu Xun, notamment en ce qui concerne la langue. Ge Hongbing considère Mo Yan comme héritier et innovateur du langage littéraire de Lu Xun, dans le sens où il hérite de l'initiative d'emprunter à différentes sources linguistiques et de les transformer, tout en innovant avec ce qu'on appelle « l'effet de voix populaire » (*minjian fasheng xiaoguo* 民间发声效果)[249]. Cet effet renvoie, d'une part, à la présence des gens de la classe inférieure comme porte-paroles de leur destin, et d'autre part, aux formes linguistiques qui restituent la voix du peuple à travers l'écriture[250]. Ensuite, nous allons examiner à l'aide d'exemples comment la vitalité du langage oral populaire se manifeste dans l'œuvre de Mo Yan.

---

245 *Ibid.*

246 Mo Yan, *Le Clan du sorgo rouge*, Sylvie Gentil et Pascale Guinot (trad.), Paris, Seuil, 2014. p. 1.

247 Chen Sihe , « Mo Yan jinnian xiaoshuo de minjian xushu 莫言近年小说的民间叙述» [Le discours narratif populaire dans les derniers romans de Mo Yan], in *Mo Yan yanjiu ziliao* [Documents d'études sur Mo Yan] …, *op. cit.*

248 Zhang Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*..., *op. cit.* p. 47.

249 Gao Yuanbao 郜元宝, Ge Hongbing 葛红兵, « Yuyan, Shengyin, fangkuai yu xiaoshuo - cong Mo Yan, Jia Pingwa, Yan Lianke, Li Rui shuokaiqu 语言、声音、方块字与小说——从莫言、贾平凹、阎连科、李锐等说开去 » [Langue, voix, caractère et roman - Une discussion à partir de Mo Yan, Jia Pingwa, Yan Lianke, Li Rui etc.] ..., *op. cit.*

250 Ge Hongbing 葛红兵, « Wenzi dui shengyin, yanyu de yiwang he yayi - cong Lu Xun, Mo Yan dui yuyan detaidu shuokaiqu 文字对声音、言语的遗忘和压抑—从鲁迅、莫言对语言的态度说开去 » [L'oubli et la répression de la voix et de la parole par l'écriture - Une réflexion à partir des attitudes de Lu Xun et Mo Yan envers le langage], *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan* [Collection d'études sur la littérature moderne], n°3, 2003, pp. 154-165.

2.1.2 Les principales formes de l'oralité dans son œuvre

Dans le chapitre précédent, nous avons examiné de manière générale la notion d'oralité en littérature. Celle-ci est, d'un côté, liée à la littérature orale, soit les créations orales issues du peuple travailleur, et d'un autre, à la langue utilisée dans le quotidien, que Mo Yan définit comme « une langue de la vie, de l'histoire, parlée par le peuple, une langue métaphorique, matérielle et non vague dont la grammaire n'évolue guère et le lexique est en changement perpétuel »[251]. Dans l'œuvre de Mo Yan, il ne manque pas de traces de cette oralité, passant par les légendes et contes, les chansons folkloriques, l'opéra local, les expressions idiomatiques de la littérature orale, les chants parlés et les dialectes de la langue parlée. Dans cette section, nous allons identifier les principales formes de l'oralité dans son œuvre.

Tout d'abord, Mo Yan se voit lui-même comme un conteur. Il déclare d'ailleurs à plusieurs occasions : « je prends les conteurs pour mes maîtres du métier, j'ai hérité de leur tradition »[252], « je suis un conteur, et la tradition des conteurs exige une force d'élocution et une énergie narrative inépuisable, il faut y mettre tout son cœur »[253]. Le talent de Mo Yan pour l'art de conter provient de plusieurs sources. La première renvoie à son grand-père et d'autres membres de sa famille et de son village qui connaissaient une multitude d'histoires de fantômes et de monstres. Ainsi, le lieu où il a grandi est un véritable réservoir de récits oraux populaires. La seconde source renvoie aux conteurs professionnels des marchés que fréquentait l'auteur à l'époque, il s'imprégnait des techniques des maîtres. Enfin, son inspiration provient des romans classiques, en particulier les romans à épisodes, qui trouvent leur origine dans les contes oraux. Dans les romans, la philosophie ou les idées profondes peuvent s'exprimer à travers un langage quotidien du personnage qui correspond à son identité sociale.

---

[251] Texte original : « Shenghuo de, lishi de yuyan, shi laobaixing koutoushang de yuyan, shi yufashang bianhua huanman, cihuishang bianhua zui fengfu he bianhuaduoduan de, shi biyude, jiwude, bushi kongfan de yuyan. 生活的、历史的语言，是老百姓口头上的语言，是语法上变化缓慢，词汇上变化最丰富和变化多端的，是比喻的，及物的，不是空泛的语言 ». Cf. Mo Yan, « Wo de wenxue jingyan : lishi yu yuyan 我的文学经验：历史与语言 » [Mes expériences littéraires : histoire et langue], in *Mo Yan yanjiu* 莫言研究 (2004-2012) [Études sur Mo Yan]..., *op. cit.* p. 204-205.

[252] Texte original : « Wo ba shuoshuren dangcheng shi wo de zushiye, wo jicheng de shi shuoshuren de chuantong. 我把说书人当成是我的祖师爷，我继承的是说书人的传统 ». Cf. Mo Yan 莫言, « Xiaoshuo yu shehui shenghuo 小说与社会生活» [Le roman et la vie sociale], in *Yong erduo yuedu* 用耳朵阅读 [Lire avec les oreilles], Beijing, zuojia, 2012. p. 144.

[253] Texte original : « Wo shi shuoshuren, shuoshuren de chuantong jiushi bixu yao you yizhong taotaobujue de qishi he xushi de nengliang, yao mai liqi 我是说书人，说书人的传统就是必须要有一种滔滔不绝的气势和叙事的能量，要卖力气 ». Cf. Mo Yan, « Shuobujin de Lu Xun 说不尽的鲁迅 » [Lu Xun : une richesse infinie], in *Mo Yan duihua xinlu* 莫言对话新录 [Nouveau recueil de dialogues de Mo Yan], Beijing, wenhua yishu, 2010, p. 224.

Qu'il s'agisse de récits racontés par des personnes peu instruites ou de légendes orales transmises par des artistes populaires, leur langue est toujours marquée par une exagération, une fluidité et une élocution ininterrompue avec des figures de style tels que le parallélisme, l'hyperbole, la répétition. Mo Yan a réussi à s'approprier cette langue qui est rythmée, divertissante et parfois grossière, ainsi que le style narratif des conteurs, en construisant l'originalité et la vitalité de ses créations littéraires. Les caractéristiques des contes oraux que nous pouvons observer aussi bien dans le langage des personnages que dans la narration se traduisent à plusieurs niveaux, notamment par le début classique du conte oral dans le discours d'un personnage avec des marqueurs de l'oralité (des mots ou des vers de sept caractères). Par exemple :

1) ***Duzhe kanguan**, nimen yexu yao ma…nimen ma de hao ma de miao ma de yizhengjianxue…weishenme jiao zuo yi chi jiudian ne ? **Qing ting wo manman daolai**.* **读者看官，**你们也许要骂…你们骂得好骂得妙骂得一针见血…为什么叫做一尺酒店呢？**请听我慢慢道来。**" (*Le pays de l'alcool,* 2012, p. 121)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait : « **Chers lecteurs**, vous allez peut-être me gronder…Vous avez parfaitement raison de me réprimander…Pourquoi s'appelle-t-elle l'« auberge Yichi » ? **Je vais vous le dire**. »[254]

Dans cet exemple, la formule hybride « *duzhe kanguan* 读者看官» (lecteur spectateur), qui implique l'héritage du conte « *kanguan* 看官 » (appellatif de la tradition de *shuoshu* 说书[255]), est typique du récit oral. La formule canonique de conteur « *qing ting wo manman dao lai* 请听我慢慢道来 » (Écoutez, je vous l'expose pas à pas) fonctionne aussi comme un marqueur phatique. Une autre caractéristique du conte oral est le langage chantant des ballades rythmées (souvent accompagnées d'un jeu rapide de castagnettes) du Shandong pour commencer son récit. Dans l'exemple suivant, « *Dang li ge dang, dang li ge dang, dang li ge dang li ge dang li ge dang* » reproduit la mélodie rythmée des castagnettes :

2) ***Dang li ge dang, dang li ge dang, dang li ge dang li ge dang li ge dang ! Xianyan suiyu bu yao jiang, biao yi biao** Shandong haohan Wu Erlang. **Shuo** Wu Song peng shang le Sun Erlang... **shuo** Wu Song gao... **shuo** Erniang bian zou bian silang...***当哩个当，当哩个当，当哩个当哩个当哩个当！闲言碎语不要讲，表一表**山东好汉武二郎。**说**武松碰上了孙二娘…**说**武松高…**说**二娘边走边思量…" (*Les Treize pas*, 2012, p. 58)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait : « Ding, ding, dong, dingueling, ding, ding, dongueling, c'était l'ouverture. Ce qu'aujourd'hui vous conterons, seront aventures de Wu du

[254] Mo Yan, *Le pays de l'alcool*, Noël et Liliane Dutrait (trad.), Paris, Seuil, 2000, p. 184.

[255] Le *shuoshu* 说书 constitue un art traditionnel du récit oral chinois, répandu à partir de la dynastie des Song. Il s'agit d'une forme de spectacle narratif où un conteur relate ou commente des histoires, en dialecte ou en langue commune, souvent accompagné de gestes, d'intonations expressives et parfois d'instruments de musique.

Shandong. Quand la mère Sun à Shizijia il rencontra, feignant l'ivresse il tomba…Il était grand, dit-on, elle ne l'était pas, dit-on…Et en cheminant réfléchit bien … »[256]

Dans le langage narratif, nous observons également le recours à la rhétorique, notamment au parallélisme et à la répétition, que le conteur utilise fréquemment pour dépeindre les personnages. Dans l'exemple ci-dessous, les phrases soulignées illustrent un parallélisme syntaxique et rythmique : chacune décrit une partie du corps, suivie d'un verbe d'action et d'un complément. Les trois premières propositions présentent un nombre de caractères presque identique, et les deux dernières reprennent la même structure, créant ainsi un équilibre formel et un rythme régulier.

3) *Shangguan Zhaodi tou dai yi duo hong rong hua, shen chuan lan shilin pian jin gua, saotui kuzi lan xiuxie, zuoshou kua zulan, you shou ti bangchui…* 上官招弟头戴一朵红绒花，身穿蓝士林偏襟褂，扫腿裤子蓝绣鞋，左手挎竹篮，右手提棒槌… (*Beaux seins, belles fesses*, 2012, p. 110)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait : « Ma deuxième sœur, Zhaodi, une fleur rouge en velours piquée dans les cheveux, vêtue d'une veste croisée bleue de lettré, d'un pantalon tombant sur les pieds et de chaussures bleues brodées, un panier de bambou dans la gauche, un battoir dans la main droite… » [257]

Le parallélisme se traduit également dans les intitulés des chapitres de *La Dure Loi du karma*, qui résument le contenu de ces chapitres. Cela nous donne l'impression d'écouter un conteur en commençant la lecture. Par exemple :

4) *Diyi jie shou kuxing hanyuan Yanluo dian, zao qiman zhuanshi baiti lv ; Dier jie Ximen Nao xingshan jiu lanlian, Bai Yingchun duoqing fu lv gu.* 第一节 受酷刑/喊冤/阎罗殿 遭欺瞒/转世/白蹄驴；第二节 西门闹/行善/救蓝脸 白迎春/多情/抚驴孤。(*La Dure Loi du karma*, 2006, p. 3)

Traduction française par Chantal Chen-Andro : « Chapitre premier : Après maints supplices, il crie à l'injustice au tribunal des enfers. Une rouerie, et le voilà réincarné en âne aux blancs sabots. ; Chapitre deuxième : Ximen Nao fait une bonne action en sauvant Lan Lian. Bai Yingchun avec tendresse caresse l'ânon orphelin. » [258]

Les phrases séparées par des barres obliques présentent un parallélisme absolu, aussi bien sur le plan formel que syntaxique : les deux premières sont construites selon la même structure (action passive / action / complément) alors que les deux dernières suivent la suivante (sujet / action / complément).

[256] Mo Yan, *Les Treize pas*, Sylvie Gentil (trad.), Paris, Seuil, 1995, p. 72.
[257] Mo Yan, *Beaux seins, belles fesses*, Noël et Liliane Dutrait (trad.), Paris, Seuil, 2004, pp.162-163.
[258] Mo Yan, *La Dure Loi du karma*, Chantal Chen-Andro (trad.), Paris, Seuil, 2009, p. 11 ; 20.

De plus, les chansons folkloriques[259], contribuant également à la création de différentes phases de Mo Yan, font partie intégrante de son style narratif. En rajoutant la vitalité de sa langue, les paroles font émerger les émotions du personnage ou la philosophie de l'auteur et s'harmonisent toujours avec la thématique que l'auteur a l'intention de mettre en avant, comme l'illustrent les exemples suivants :

5) *Lü mazha. Zi xishuai. Hong qingting. Bai laogua. Lan yanzi. Huang liaoling. Lü mazha chi lü caogeng. Hong qingting chi hong chongchong. Zi xishuai chi zi qiaomai…* 绿蚂蚱。紫蟋蟀。红蜻蜓。白老鸹。蓝燕子。黄鹡鸰。绿蚂蚱吃绿草梗。红蜻蜓吃红虫虫。紫蟋蟀吃紫荞麦… (*Déluge*, 2019, p. 53)

Traduction française par Pascale Wei-Guinot et Wei Xiaoping : « Sauterelle verte, grillon noir, libellule rouge, Corneille blanche, hirondelle bleue, bergeronnette dorée. La sauterelle verte mange l'herbe verte, La libellule rouge mange l'asticot rouge, Le grillon noir mange le blé noir, … » [260]

Dans cette chanson, la chaîne alimentaire cyclique des insectes symbolise la haine et la vengeance incessante entre les personnages de l'histoire.

6) *Niang—niang——shang xinan—kuankuan de dalu—changchang de baochuan——liuliu de junma yi zuzu de panchan——niang—niang—ni tian chu anshen, ku chu huaqian*——娘—娘——上西南—宽宽的大路—-长长的宝船——溜溜的骏马一足足的盘缠——娘—娘—你甜处安身，苦处花钱——[261] (*Le Clan du sorgo rouge*, 2012, p. 172)

Traduction française par Sylvie Gentil : il crie : « Mère ! Mère ! Va au sud-ouest ! La voie est large ! Il y est un long navire de joyaux ! De superbes étalons ! Des fonds tu as une souffrance. Mère ! Mère ! Pour reposer où il te plaira, dépense là où il faudra… »[262]

Dans cet exemple, Douguan fait ses adieux à sa mère héroïquement sacrifiée avec cette chanson qui est une incantation funéraire.

7) *Zi wanwan hua'r, cheng lan jiu, niuniu gen zhe nüxu zou. Zou a zou, zou a zou, zou dao heitian luo ritou, cao wo li shui yi xiu. Bao yi bao, lou yi lou, lainian sheng le yi wo xiao huagou.* 紫碗碗花儿，盛蓝酒，妞妞跟着女婿走。走啊走，走啊走，走到黑天落日头，草窝窝里睡一宿。抱一抱，搂一楼，来年生了一窝小花狗。(*Beaux seins, belles fesses*, 2012, p. 595)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait : « Petite campanule, gorgée de liqueur bleue, la mariée suit le gendre, ils cheminent, ils cheminent, ils cheminent jusqu'à la nuit tombée, dans un nid d'herbe la nuit ils ont passé. Ils se sont embrassés, se sont serrés, l'année prochaine au monde viendra un petit chien tacheté. » [263]

---

[259] Chanson folklorique (*minge* 民歌) : une forme de la littérature orale populaire, créée et diffusée oralement au sein du peuple d'un pays ou d'une région, elle fait partie intégrale de sa culture spécifique.
[260] Mo Yan, *Déluge*, dans *Le radis de cristal,* Pascale Wei-Guinot et Wei Xiaoping (trad.), Arles, Philippe Picquier, 1993, p. 142.
[261] Mo Yan, *Le Clan du sorgo rouge*, Sylvie Gentil (trad.), Paris, Seuil, 2014, p. 308.
[262] *Ibidem.*
[263] Mo Yan, *Beaux seins, belles fesses, ...op.cit.* p. 863.

Cette comptine reflète le destin et les espoirs des femmes de cette époque-là, en contraste total avec le sort du protagoniste Shangguan Lushi, ce qui accentue d'autant plus sa tristesse.

L'Opéra régional[264], tout comme l'art de conter, est lié aux romans dans la Chine classique. Les romans classiques chinois recourent souvent à l'opéra populaire afin d'exprimer les émotions des personnages. Les vingt premières années de vie rurale de Mo Yan ont fait de lui non seulement l'héritier des conteurs, mais aussi un amoureux de l'art de l'opéra régional. Comme il le mentionne dans la postface de *Le Supplice du Santal* :

> J'ai écouté tellement d'opéras que je peux en réciter beaucoup par cœur, et si je ne réussis pas à mémoriser certains endroits, j'ajoute moi-même des mots et des phrases au fur et à mesure…La mélodie de l'opéra *Maoqiang* m'a accompagné pendant toute ma jeunesse…j'ai même participé au spectacle sur scène…[265]

Cela peut montrer à quel point Mo Yan éprouve un attachement profond pour les formes d'opéra de son pays natal. *Le Supplice du santal* réalise une véritable théâtralisation de roman, dans lequel l'auteur adapte les mélodies en fonction des personnages, et même transforme le langage narratif en un registre théâtral. Dans ses œuvres ultérieures, il va encore plus loin en adoptant des formes du théâtre moderne, comme dans la dernière partie de *Grenouilles*, qui dépasse le cadre du théâtre populaire traditionnel mais se rattache à l'expression orale. Bien que Mo Yan ait affirmé dans la postface de *Le Supplice du santal* son intention de « revenir à grands pas » (*databu chetui* 大踏步撤退) vers le populaire à l'aide de l'opéra régional, les éléments de l'opéra local étaient en réalité déjà intégrés dans ses œuvres précédentes. C'est notamment le cas des rimes à la fin des phrases (ci-dessous en gras) :

8) *Lian zhe ni dao ma xianshu tongxiao shishu shaonian ying**wu**, gen zhe ni chuangdang jianghu fengcan lusu chijin le shishang qianban **ku***—— 恋着你刀马娴熟通晓诗书少年英**武**，跟着你闯荡江湖风餐露宿吃尽了世上**苦**—— (*Le Radis de cristal*, 1985, p. 24)

   Traduction française par Pascale Wei-Guinot et Wei Xiaoping : « Élégant, étincelant, je t'admire vaillant guerrier. Par monts et par vaux je t'ai suivi. Après avoir épuisé mille et une souffrance, Rassasiés par le vent, Nous dormions à la belle étoile. » [266]

9) *Xiang qi le ni de niang zao qu le na huangquan lu **shang**, pie xia le ni zhong jiemei qiqi huang**huang**; mei niang de haizi jiu xiang na ma er wu **jiang**, ni shisi sui li jiamen qinglou mai**chang**. Zigu xiao pin bu xiao **chan**g, ni bu gai dang le biaozi ying li pai**fang**, nao chu le zhe xue'an yi **chang**!* 想起了你的娘早去了那黄泉路**上**，撇下了你众姐妹凄凄惶**惶**；没娘的孩

[264] L'opéra régional (*difang xi* 地方戏) est un genre d'opéra qui se développe dans une région donnée et présente des caractéristiques locales. En Chine, ces opéras régionaux sont présents dans tout le pays et comptent plus de trois cents genres. Cf. Liang Guoying 梁国楹 et Wang Shoudong 王守栋, *Zhongguo chuantong wenhua jingyao* 中国传统文化精要 [Essentiel de la culture traditionnelle chinoise], Pékin, Renmin, 2011, p. 145.

[265] Mo Yan, « Postface » au *Supplice du santal*, Hangzhou, Zhejiang wenyi, 2017, p. 465.

[266] Mo Yan, *Le Radis de cristal,* Pascale Wei-Guinot et Wei Xiaoping (trad.), Paris, Philippe Picquier, 1993, p. 47.

子就像那马儿无**缰**，你十四岁离家门青楼卖**唱**。自古笑贫不笑**娼**，你不该当了婊子硬立牌**坊**，闹出了这血案**一场**！ (*La Mélopée de l'ail paradisiaque*, 2012, p. 101)

Traduction française par Chantal Chen-Andro : « Repense à ta mère partie trop tôt sur le chemin de la mort. Te laissant toi et tes sœurs dans l'angoisse et la douleur. Un cheval sans bride, tel est l'enfant sans mère. À quatorze ans, pour chanter au lupanar le foyer as quitté de tout temps on s'est moqué des pauvresses non des filles de joie. Tu n'aurais pas dû te faire catin, mais gagner un arc de viduité. Tu n'aurais pas dû cette affaire de meurtre provoquer. »[267]

10) *An ben shi yaotiao yi jiao**niang**——na——jiagei le Sima Ku yingxiong er**lang**——na——* 俺本是窈窕一娇**娘**——哪——嫁给了司马库英雄儿**郎**——哪——…(*Beaux seins, belles fesses*, 2012, p. 110)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait : « Je suis une jeune fille belle et gracieuse – aaaah –, …Après avoir été mariée au héros Sima Ku… »[268]

En outre, en tant qu'élément essentiel de la création orale et de la langue populaire, les expressions idiomatiques condensent la sagesse et l'expérience du peuple à travers des structures concises ou des formulations singulières, se transmettant oralement de génération en génération. Mo Yan, écrivain d'origine paysanne, est imprégné de cette forme linguistique et l'a largement intégrée à son œuvre. En effet, nous pouvons trouver dans ses romans tout au long de son parcours littéraire un témoignage intéressant d'une grande variété d'expressions figées aux formes multiples. Même dans les romans plus récents, tels que *Grenouilles*, dont le style est plus sobre selon l'auteur, il existe tout de même un usage courant des expressions figées.

Dans le cadre de son esthétique carnavalesque, cet usage ne se limite pas à la restitution d'expériences de vie, mais sert aussi à enrichir son style linguistique, en produisant un effet tantôt humoristique tantôt satirique. Mo Yan ne se contente pas d'employer simplement ces expressions dans les discours des personnages, il les accumule, les déforme et les transforme dans le langage narratif jusqu' à créer de nouvelles expressions afin de mieux transmettre les pensées, les émotions et les valeurs de ses personnages ou de lui-même. Du fait que nous allons présenter et analyser de manière précise dans les chapitres 5 et 6 l'emploi d'expressions idiomatiques dans l'œuvre de Mo Yan, nous nous contenterons pour le moment de citer quelques exemples dans lesquels des parémies sont accumulées. Par exemple :

11) *Ben xiang qingchen wan qi, you zhuang shang zhe sigui! Ta xiang: suhua shuo "yuanqin buru jinlin, sanshi xiucheng duimen", suhua shuo, "de rao ren chu qie rao ren", suhua shuo, "yuren fangbian, ziji fangbian", suhua shuo, "liang yan yiju sandong nuan, eyu shang ren liuyue han"* 本想清晨晚起，又撞上这死鬼！她想：俗话说"远亲不如近邻，三世修成对门"，俗话说，

[267] Mo Yan, *La mélopée de l'ail paradisiaque*, Chantal Chen-Andro (trad.), Paris, Seuil, 2005, p. 172.
[268] Mo Yan, *Beaux seins, belles fesses*, ..., *op.cit.* p. 162.

“得饶人处且饶人”，俗话说，“与人方便，自己方便”，俗话说，“良言一句三冬暖，恶语伤人六月寒”…… (*Les Treize pas*, 2012, p. 124)

Traduction française par Sylvie Gentil : « Voilà que ce matin, juste comme elle comptait faire un peu la grasse matinée, il faut qu'un fantôme lui tombe dessus ! Enfin, se dit-elle, comme on dit : « Cousin souvent ne veut pas voisin, trois générations et autant le paillasson. » Et aussi : « Autant que faire se peut, tu pardonneras. » Ou encore : « C'est se faire du bien qu'en faire à son prochain. » Et même : « Une bonne parole : chaleur au cœur de l'hiver ; un mot cruel : froidure au plein de l'été » … »[269]

12) *Ta zai 'Dongfang niaolei zhongxin' da menkou paihuai zhe, youyu zhe, ji ci xiang yingzhe toupi chuang jinau, dan shidaolintou you tuisuo le, shi ma, dazhangfu yiyan jichu, sima nan zhui. Ci chu bu yang ye, bi you yang ye chu. Hao ma bu chi huitou cao. E si bu di tou, dong si ying feng li. Bu zheng mantou zheng kou qi, zanmen ren qiong zhi bu qiong. Rensheng zigu shui wu si, liu qu danxin zhao hanqing.* 他在“东方鸟类中心”大门口徘徊着，犹豫着，几次想硬着头皮闯进去，但事到临头又退缩了，是嘛，大丈夫一言既出，驷马难追。此处不养爷，必有养爷处。好马不吃回头草。饿死不低头，冻死迎风立。不争馒头争口气，咱们人穷志不穷。人生自古谁无死，留取丹心照汗青。 (*Beaux seins, belles fesses*, 2012, p. 514)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait : « Là, il hésita, marcha de long en large et prit plusieurs fois son courage à deux mains pour s'y précipiter, mais chaque fois qu'il fut sur le point de le faire, il recula. Il est vrai que l'homme de cœur ne revient jamais sur sa parole. Si ici, on ne s'occupe pas de moi, leur maître, il y aura toujours un endroit où on le fera. Le bon cheval ne mange pas deux fois la même herbe. On peut mourir de faim, mais on ne baisse pas la tête ; on peut mourir de froid, mais on reste droit dans le vent. On ne se dispute pas pour un petit pain, mais pour son honneur. Si nous sommes indigents, notre volonté ne l'est pas. Les hommes sont mortels, mais les annales doivent en conserver la trace fidèle... » [270]

Comme mentionné plus haut, Mo Yan est toujours en quête d'une langue populaire et défamiliarisée dans sa création, et cette défamiliarisation est réalisée par une exploration profonde des ressources langagières populaires. En vue d'aborder les formes linguistiques populaires, le dialecte, qui peut refléter la position populaire de l'auteur et sa pratique de parole individuelle, se révèle indispensable. En effet, les variétés locales (y compris les éléments dialectaux présents dans les opéras et les ballades) dans son œuvre ne servent pas qu'à la caractérisation linguistique des personnages, mais aussi à faire ressortir le mode de parole et de pensée du peuple. Selon l'auteur : « espérer individualiser le langage des personnages par ce moyen est une erreur, le fait d'intégrer le dialecte dans la langue narrative constitue la véritable contribution au langage romanesque »[271]. Par conséquent, le dialecte dans son œuvre

[269] Mo Yan, *Les Treize pas*, *...op.cit.* p. 130.
[270] Mo Yan, *Beaux seins, belles fesses*, *...op.cit.* p. 742.
[271] Texte original : « Xiwang jieci shixian renwu yuyan de gexinghua, zeshi yige wuqu, ba fangyan rongru xushu yuyan caishi dui xiaoshuo yuyan de zhenzheng gongxian. 希望借此实现人物语言的个性化，则是一个误区，把方言融入叙述语言才是对小说语言的真正贡献. » Cf. Mo Yan, « Hanwei changpian xiaoshuo de zunyan 捍卫长篇小说的尊严 » [Défendre la dignité du roman], in *Mo Yan yanjiu* 莫言研究 (2004-2012) [Études sur Mo Yan] ..., *op. cit.* pp. 183-189.

ne se cantonne pas aux dialogues, mais s'inscrit également dans la langue de la narration. Cette pratique rend le dialecte plus littéraire et artistique dans son texte. Comme l'expose Susanne Langer dans son étude sur les éléments dialectaux dans la poésie :

> Dialect is a valuable literary tool, which may be employed in subtler ways than straightforward writing in its vocabulary; for it shades imperceptibly into colloquial use of words, turns of phrase that reflect quaint thoughts rather than fixed speech habits.[272]

Mo Yan a indiqué que sa langue romanesque était une « langue apprivoisée », c'est-à-dire une langue qui, sans transgresser les règles de la langue standard, conserve la couleur locale de la variété locale du Shandong tout en restant compréhensible pour les lecteurs venus d'autres régions. Autrement dit, il choisit consciemment des termes dialectaux faciles à comprendre mais qui possèdent une forte valeur d'expressivité, tels que *fengkuai* 风快 (kʻuɛ^{21} fəŋ^{213} rapide comme le vent), ou *guaihei* 怪黑 (kuɛ^{21}xei^{55} une obscurité intense) etc.[273] Le recours au dialecte se manifeste ainsi principalement à travers le lexique et nous pouvons trouver dans son œuvre des mots dialectaux, comme *tuannong* 团弄 (t'ua^{53} ləŋ^{21} pétrir un objet pour lui donner une forme sphérique), *caoji* 草鸡 (tθ'ɔ^{55} tɕi^{213} s'avouer vaincu) , qui sont plutôt expressifs. Une analyse plus détaillée sera également menée dans la troisième partie de la thèse.

Une autre manifestation de la posture populaire et du style carnavalesque dans l'écriture de Mo Yan consiste en l'usage abondant d'un langage grossier, « largement répandu dans le langage courant inofficiel, dont ils constituait l'originalité stylistique logique (surtout dans les couches sociales inférieures) »[274]. Reprenons le discours de Bakhtine qui dit que les paroles populaires des places publiques se caractérisent par la vulgarité, se traduisant par des insultes, des malédictions et d'autres formes de langage grossier. De même, le langage populaire chez Mo Yan est imprégné de grossièreté, à travers des invectives dans les dialogues entre personnages, des tics de langage grossiers des personnages ou du narrateur, ou encore des descriptions explicites des organes sexuels et des excréments, ce qui lui a valu d'être qualifié de grossier, voire de dégoûtant sur le plan esthétique[275].

---

[272] Susanne Katherina Knauth Langer, *Feeling and Form: a theory of art developed from philosophy in a new key*, New York, Scribner, « Scribner library », 1953. p. 221.

[273] Mo Yan, *Yong erduo yuedu* 用耳朵阅读 [Lire par les oreilles)]…, *op. cit.* p. 117.

[274] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*..., *op. cit.* p. 375.

[275] Guo Minghua 郭名华, Wang Hui 王辉, « Minjian wenhua yu Mo Yan xiaoshuo 'cubihua' meixue xingtai 民间文化与莫言小说"粗鄙化"美学形态 » [La culture populaire et la forme esthétique de la « vulgarisation » dans les romans de Mo Yan], *Mingzuo xinshang* [Appréciation des chefs-d'œuvres], 2019, pp. 8-12.

Cependant, pour Mo Yan, ce langage fait partie intégrante de la vie réelle et de la construction d'un monde cohérent. Comme il l'écrit à la fin de *Honghuang* 红蝗 (*Sauterelles rouges*) : « il y a du noble et du vulgaire, de la joie et de la souffrance, de la beauté et de la laideur ». Ainsi, le langage grossier, d'un côté, est un moyen de reproduire la laideur du monde, en cohérence avec les injustices sociales, l'inhumanité et les destins opprimés sous la plume de Mo Yan. Dans *Le pays de l'alcool*, le dialogue absurde et burlesque entre la conductrice et Ding Gou'er n'est-il pas une métaphore de l'absurdité de ce qui se passe dans la ville de l'alcool ? Et dans *Le supplice du santal,* les insultes proférées par Ximen Nao, réincarné en âne, contre Hong Taiyue, ne sont-elles pas un épanchement face à l'injustice qu'il a vécue ?

13) *Ni tama de dao huanghe li qu ti shui haishi dao Changjiang li ti shui ? Wo tama de dao yaluzangbu jiang li qu ti lai de shui. Wo tama de hai yiwei ni diao dao he li gei yan si le ne. Wo ni tama de mei yan si hai kan le yi bu luxiangpian. Shi tama de wuda de hai shi chuangshang de.* "你**他妈的**到黄河里去提水还是到长江里提水？""我**他妈的**到雅鲁藏布江里去提来的水。""我他妈的还以为你掉到河里给淹死了呢。""我**你妈的**没淹死还看了一部录像片。""是**他妈的**武打的还是床上的？"…… (*Le pays de l'alcool*, 2012, p. 148)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait : « – Merde alors, tu es allé la chercher dans le fleuve Jaune ou dans le Yangzi ton eau ? – Merde toi-même, je suis allé la puiser dans le Brahmapoutre. – Merde alors, je croyais que tu étais tombé dans le fleuve et que tu t'étais noyé. – Merde toi-même, je m'étais même pas noyé et en plus j'ai vu un film. – Merde alors, un film de cape et d'épée ou un film de plumard ?... » [276]

14) *Wo dui Hong Taiyue shuo : ni zhege qiao niu kuagu de zazhong, zhenzheng de xiasanlan, zai wo xinli ni lian wo kudang li de yi gen diao mao dou buru, dan laozi shiyun buji, luo zai le nimen zhe bang qiong bangzi shou li, tianyi buke wei, laozi furuan le, laozi shi nimen de sunzi le.* 我对洪泰岳说：你这个**敲牛胯骨的杂种**，真正的**下三滥**，在我心里你连我裤裆里的一根**屌毛**都不如，但**老子**时运不济，落在了你们这帮穷棒子手里，天意不可违，**老子**服软了，**老子**是你们的孙子了。(*La Dure loi du karma*, 2012, p. 23)

Traduction française par Chantal Chen-Andro : « Je devais dire ensuite à Hong Taiyue : « Toi, ce bâtard qui mendiait en frappant sur un os de bœuf, tu es vraiment un moins que rien, pour moi tu ne vaux pas un de mes poils de cul, mais je n'ai pas de chance d'être tombé dans les mains de gueux comme vous, je n'ai pas l'intention de lutter contre la volonté du ciel, je reconnais ma défaite, je suis votre inférieur »[277]

D'un autre côté, cette vulgarité superficielle permet de révéler plus efficacement l'essence du monde et la vitalité de la vie. Cette écriture du laid « vise à transgresser les normes du beau en révélant la beauté à partir de la laideur » physique ou naturelle[278]. Par exemple, dans *Le clan*

[276] Mo Yan, *Le Pays de l'alcool*, *...op.cit.* p. 170.
[277] Mo Yan, *La Dure loi du karma*, *...op.cit.* p. 63.
[278] Xu Shuang, « Imaginaire du corps et écriture transgressive chez Mo Yan », in *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014 ...*, *op. cit.* p. 371.

des chiqueurs de paille, les passages consacrés à la description d'excréments sont impressionnants. La thématique de la défécation est exprimée de façon imagée jusqu'à créer une atmosphère lyrique inattendue, de même que les scènes sexuelles dans *Beaux seins, belles fesses* :

15) *Zai chouqixuntian de chengshi li shenghuozhe, wo tongku de tiyanzhe xixilili ru daogua zhu ban de dabian tongku, chengshi li nannannünü dou gangmen yusai, xiang nianjiu shixiu de xiashui guandao, wo xiang sinian banshi dao shang de mati sheng yiyang sinian cuda huachang de gangmen, xiang sinian wuchou de dabian yiyang sinian wo keai de jiaxiang.* "在臭气熏天的城市里生活着，我痛苦地体验着淅淅沥沥如刀刮竹般的大便痛苦，城市里男男女女都肛门淤塞，像年久失修的下水管道，我像思念板石道上的马蹄声一样思念粗大滑畅的肛门，像思念无臭的大便一样思念我可爱的家乡。" (*Le Clan des chiqueurs de paille,* p. 24)

Traduction française par Chantal Chen-Andro : « A vivre dans une ville où les remugles empoisonnent l'atmosphère, j'en suis venu peu à peu à connaître, expérience douloureuse, les souffrances de la défécation ; on pourrait parler d'un couteau raclant du bambou. Les citadins, hommes ou femmes, souffrent tous d'obstruction anale, tout comme s'engorge une canalisation d'eaux usées trop longtemps mal entretenue. Si j'ai la nostalgie d'excréments sans odeur, j'ai aussi celle de mon doux pays natal… » [279]

16) *Niao'er Han de pigu buting de songdongzhe, zai ta de qianbian, Shangguan Laidi gaogao de qiao zhe tunbu, ta de shuangru zai xiongqian xuanchuizhe, huangdangzhe*...鸟儿韩的屁股不停地耸动着，在他的前边，上官来弟高高地翘着臀部，她的双乳在胸前悬垂着，晃荡着… (*Beaux seins, belles fesses*, p. 409)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait : « Les fesses de Han l'Oiseau remuaient sans répit ; devant lui, Shangguan Laidi dressait haut son derrière, ses seins qui pendaient sur sa poitrine se balançaient… »[280]

La description de la sexualité, bien que directe voire crue, révèle en réalité le caractère inné de l'existence à travers le mouvement primitif du corps. Les organes sexuels et la défécation viennent de ce que l'on pourrait appeler les choses issues « du bas corporel » — cette partie inférieure du corps qui engendre et donne naissance à la vie, d'où toute chose croît et prospère[281]. Sur ce point, l'auteur partage une vision similaire : ce qui semble vulgaire et obscène revêt de multiples significations, mêlant le noble et le bas, la mort et la naissance. Il s'agit d'une force vitale, une puissance maternelle[282]. Dans l'écriture de Mo Yan, cette forme langagière vulgaire et polysémique s'avérant très sociale peut permettre au lecteur d'appréhender l'univers spirituel de l'auteur et la société populaire qu'il tient à mettre en scène.

---

[279] Mo Yan, *Le clan des chiqueurs de paille*, *...op.cit.* pp. 42-43.
[280] Mo Yan, *Beaux seins, belles fesses*, *...op.cit.* p. 591.
[281] M. Bakhtine et A. Robel, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*..., *op. cit.*
[282] Mo Yan, *Mo Yan : Jiangyan xinpian* 莫言：讲演新篇 [Mo Yan : un nouveau chapitre de discours], Beijing, Wenhua yishu, 2010, p. 179.

Dans *Le Supplice du santal*, la fusion entre l'opéra populaire et la langue littéraire a attiré l'attention du monde académique sur l'effet de « voix du peuple » dans l'écriture de Mo Yan, ainsi que sur l'importance des ressources langagières populaires dans son expression littéraire. Cependant, les autres phénomènes linguistiques omniprésents dans son œuvre – tels que la présence des variétés locales du Shandong, les expressions figées et les expressions grossières – restent encore peu étudiés en ce qui concerne leur valeur de « voix » populaire dans le texte et leur relation avec le contexte social et la visée littéraire. Or, ce sont effectivement ces formes linguistiques qui véhiculent une richesse d'informations sociales et d'implications culturelles et sont largement utilisées dans la création littéraire. Notre étude s'appuiera sur un corpus principal constitué de certaines œuvres de Mo Yan et analysera en particulier ces formes linguistiques en mettant l'accent sur leur valeur socio-culturelle dans le texte littéraire.

2.2 Notre corpus : deux œuvres de Mo Yan et leurs traductions

2.2.1 L'originalité des œuvres sélectionnées de Mo Yan

Parmi tous les romans de Mo Yan qui peuvent chacun marquer ses différentes périodes de création, nous avons choisi *Beaux seins, belles fesses* que l'on considère comme la plus remarquable des créations de l'auteur[283], et *Grenouilles*, qui constitue, en ce qui concerne l'auteur lui-même, la meilleure réplique à l'argument occidental que les écrivains chinois n'osent pas aborder les thématiques sensibles et aigues de la société. Ces deux romans, ainsi que *Le pays de l'alcool* qui sera le complément du corpus de ce travail de recherche, sont évoqués et appréciés particulièrement dans le discours d'attribution du prix Nobel en 2012, notamment en raison du sujet de la position inégale entre homme et femme. Ce sont aussi des œuvres qui illustrent parfaitement l'union de contes populaires, de l'histoire et du contemporain à travers une approche relevant du réalisme hallucinatoire[284]. Que ce soit la posture populaire de l'écriture, le caractère rebelle de l'auteur ou la parole individuelle, ces deux œuvres les traduisent pleinement, tant sur le plan narratif et thématique que linguistique. En outre, elles interprètent de manière soit carnavalesque soit simple et naturelle ce que l'écrivain met

[283] The Nobel Prize, [en ligne] : https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/prize-presentation/ (consulté le 7 février 2025)
[284] Le Monde avec AFP et Reuters, « Mo Yan, nouveau Nobel de littérature, ou "Celui qui ne parle pas" », [en ligne] : https://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2012/10/11/le-nobel-de-litterature-est-decerne-a-l-ecrivain-chinois-mo-yan_1773860_1772031.html (consulté le 7 février 2025)

constamment en valeur : le destin des êtres humains, leur évolution sentimentale et leur perte de rationalité dans une société en turbulence[285].

Beaux seins, belles fesses a valu à l'auteur le « Prix de littérature Rivière Rouge · Grands écrivains » (*Dajia · Honghe wenxue jiang* 大家·红河文学奖) en 1997. Ce qui a loué le jury, c'est la profondeur de l'histoire et l'expression de la vie dans ce roman. L'histoire se déroule tout de même dans l'espace géographique et historique qui est ancré dans la réalité et riche en symboles : le canton du nord-est de Gaomi, en couvrant l'ensemble du XXe siècle, de la veille du déclenchement de la guerre antijaponaise jusqu'à la nouvelle période de réformes économiques du pays. En outre, dans les éditions révisées, le dernier volume du roman remonte au contexte de la chute de la dynastie Qing au début du XXe siècle, tandis que les autres volumes suivent la chronologie des grands événements historiques, où les destins individuels et les transformations sociales s'entrelacent. Parallèlement, le style du roman évolue en fonction du déroulement de l'histoire et des changements sociaux. Il devient progressivement carnavalesque à partir de la fin des années 1980, avec une tonalité absurde et burlesque de plus en plus marquée[286].

L'ouvrage s'ouvre sur un accouchement sanglant : celui de Shangguan Lushi (son septième accouchement) et d'un âne (le premier accouchement). Au cours de sa vie, Shangguan Lushi a eu huit enfants en sept accouchements, dont deux jumeaux – un garçon et une fille – lors de son dernier accouchement. Toutes les naissances sont conçues à la suite de relations illégitimes avec des hommes autres que son mari. L'histoire se déploie autour de cette famille matriarcale où le féminin domine le masculin, en se concentrant sur la vie de Shangguan Jintong, le seul garçon de la famille, atteint d'une obsession fétichiste des seins, sur les histoires d'amour de ses sœurs, ainsi que sur les épreuves endurées par leur mère, Shangguan Lushi[287].

En tant que seul homme de la famille, Shangguan Jintong développe une dépendance des seins dès l'enfance, qui devient extrême à l'âge adulte et va devenir jusqu'à un trouble mental incurable. Tout son parcours de vie tourne autour de cet élément symbolique, qui est à l'origine de ses souffrances et de ses rares moments de bonheur. L'auteur lui-même reconnaît que ce personnage incarne une immense allégorie sans toutefois en préciser la signification exacte. Il

[285] Mo Yan, « Wo de *Fengru feitun* – zai gelunbiya daxue de yanjiang 我的《丰乳肥臀》— 在哥伦比亚大学的演讲 » [Mon *Beaux seins, belles fesses* – Le discours à l'université de Colombia], in *Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究资料 [Documents d'études sur Mo Yan], Yang Yang (dir.), Tianjin, Tianjin renmin, 2005. p. 54.
[286] Mo Yan, «Yu Wang Yao changtan 与王尧长谈» [Discussions avec Wang Yao], in *Suiyu Wenxue* 碎语文学 [Propos fragmentaires sur la littérature], Beijing, Zuojia, 2012. p. 154.
[287] *Ibidem.*

adhère néanmoins en quelque sorte à certaines interprétations proposées par les lecteurs : l'obsession de Jintong pour les seins symboliserait l'attachement de certains Chinois à la culture féodale du pays[288], ou bien il pourrait être la figure allégorique d'un certain type d'intellectuels chinois contemporains[289]. A partir du deuxième volume du roman, Shangguan Jintong, qui vient de naître, constitue le narrateur : un regard à la fois enfantin et absurde attribue au texte une forte dimension ironique. La narration à la première personne donne à voir de manière complète comment son obsession des seins soutient son monde intérieur et finalement détruit sa vie dans le monde réel.

Du point de vue de Jintong, ses sept grandes sœurs (à part la quatrième et la septième) tombent l'une après l'autre amoureuses, dans le grand courant de l'histoire marqué par les guerres et les famines. Leurs amants sont issus de divers milieux sociaux : un bandit, un fonctionnaire du parti nationaliste, un officier du parti communiste et un soldat américain. Aux yeux de Jintong, ce sont seulement des hommes extérieurs qui viennent profiter des seins de ses sœurs. Confrontées aux tourments de la guerre, de la pauvreté et des mouvements politiques, elles traversent les épreuves et en meurent.

Shangguan Lushi, de son côté, en tant que pilier de toute la famille Shangguan, témoigne des transformations de la société chinoise et même incarne le destin tragique des femmes dans les turbulences de l'histoire. Ses belles fesses et ses beaux seins, selon l'auteur, symbolisent à la fois la reproduction, la maternité et l'allaitement, et cela constitue justement la fondation aussi bien de l'amour maternel que de l'être humain[290]. Ils reflètent également les oppressions et les multiples rôles des femmes dans la société patriarcale. De la procréation avec d'autres hommes que son mari – une transgression paradoxale des normes féodales sous leur oppression – à l'amour excessif qu'elle porte à son fils Jintong – elle le perçoit comme l'avenir de la famille tout en le surprotégeant – jusqu'à élever les enfants de ses filles. Finalement, elle termine sa vie dans la pauvreté, n'ayant pour seule compagnie qu'un Jintong, le « nain mental »[291]. L'auteur ne se contente pas de dépeindre le destin d'une nation, d'une famille, mais s'attache également à celui des individus. Il nous laisse ressentir à la fois l'épanouissement et

---

[288] Mo Yan, « Wo de *Fengru feitun* – zai gelunbiya daxue de yanjiang 我的《丰乳肥臀》— 在哥伦比亚大学的演讲 » [Mon *Beaux seins, belles fesses* – Le discours à l'université de Colombia]..., *op. cit.*

[289] Mo Yan, « Préface » de *Fengru feitun* 丰乳肥臀 (*Beaux seins, belles fesses*), Hangzhou, zhejiang wenyi, 2020.

[290] Mo Yan, « *Fenru feintun jie* 《丰乳肥臀》解 » [Interprétations de *Beaux seins, belles fesses*], in Yang Yang (éd.), *Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究资料 [Documents d'études sur Mo Yan], Tianjin Shi, Tianjin renmin, 2005. p. 48.

[291] Texte original : « jingshen zuru 精神侏儒 ». Cf. Mo Yan, « Préface » de *Fengru feitun* 丰乳肥臀 (*Beaux seins, belles fesses*) ..., *op.cit.*

le déclin des existences individuelles. C'est la raison pour laquelle Mo Yan a décrit cette œuvre comme la « plus lourde » sur le plan émotionnel, tout en affirmant qu'elle est celle qui permet le mieux aux lecteurs de le comprendre en tant qu'écrivain.

Le deuxième roman, *Grenouilles*, que nous avons sélectionné se situe dans la continuité du premier et met en valeur le destin des individus au sein des événements historiques. Il se produit sous une plume plus modérée que les œuvres nées dans les années 1990. Cette œuvre se distingue par une structure épistolaire et les quatre premières parties reposent sur un échange de lettres entre l'écrivain japonais Sugitani et le passionné de littérature Têtard, accompagné d'un récit long dont le narrateur à la première personne est Têtard. La cinquième partie, quant à elle, est composée d'une lettre et d'une pièce de théâtre moderne en neuf actes. Le chercheur Chen Xiaoming souligne que la mise en scène de divers textes amène l'œuvre à échapper à la logique historique et à mettre en lumière l'expérience du « je » et celle de la protagoniste, la tante[292].

Le roman se déploie principalement autour de l'histoire de Wan Xin, la tante du narrateur, gynécologue à l'hôpital de la commune du nord-est de Gaomi. La première partie de sa vie est marquée par un éclat exceptionnel grâce à ses compétences remarquables en obstétrique moderne, elle sauve d'innombrables femmes enceintes et nouveau-nés, au point d'être divinisée comme le bouddha Guanyin qui dispense des enfants. Elle est également un membre loyal et engagé du parti communiste, accomplissant avec ferveur les missions qui lui sont confiées. Sans parler de son histoire d'amour avec un pilote de l'armée de l'air, qui suscite l'admiration de tous. Cependant, au fur et à mesure de la mise en œuvre de la politique du planning familial, le métier et la foi de Wan Xin éprouve des tournants marquants. En tant que gynécologue renommée et membre du parti communiste, elle s'engage dans un affrontement intense avec les femmes, y compris celles de toutes les familles du village, qui ne suivent pas la politique, afin de l'appliquer strictement. Au cours de ce processus, elle met fin de ses propres mains à la vie de milliers de fœtus, ce qui entraîne même la mort de certaines femmes enceintes. Elle passe du statut de femme médecin respectée de tous à celui de démon rejeté avec mépris.

Après sa retraite, la tante entame une réflexion rétrospective sur ses expériences professionnelles ainsi que sur les transformations de la société. À ce moment-là, en tant qu'être

[292] Chen Xiaoming, « Préface », dans *Mo Yan yanjiu* 莫言研究 (2004-2012) [Études sur Mo Yan], Chen Xiaoming (dir.), Beijing, Huaxia, 2013. p. 6.

humain féminin, elle se retrouve confrontée à un dilemme de moral profond. En vue d'expier ses fautes, elle cherche à rendre hommage aux vies qu'elle a tuées en façonnant des figurines d'argile avec son mari. Néanmoins, l'intensité de sa culpabilité finit par la plonger dans un état de trouble, oscillant entre réalité et illusion. Avec l'évolution de son état psychologique, il apparaît dans le texte des scènes magiques et absurdes qui correspondent à la logique narrative de l'œuvre. Force est de constater que ce roman, de manière générale, se distingue du style linguistique débridé et de la narration libre marquant les œuvres précédentes de Mo Yan, y compris *Beaux seins, belles fesses*. Dans cet ouvrage, l'auteur adopte une narration plus posée et introspective, avec une approche davantage tournée vers l'intériorité[293]. Mais l'élément de l'absurde constitue toujours un mode d'expression particulier pour Mo Yan, lui permettant de raconter des histoires, de construire son imagination et d'exprimer ses émotions. Et son écriture reste fidèle à sa quête littéraire en mettant en évidence l'impact du choix historique de la nation sur l'existence des individus.

La chercheuse Guan Xiaoxiao 管笑笑 choisit de percevoir le personnage de la tante comme un intellectuel, en soulignant que la position des intellectuels dans les causes de la révolution est subtile[294]. Il semble que cette perspective interprète bien l'évolution du destin de ce personnage : du complice de l'application du planning familial à la victime lorsque les vagues de l'histoire se retirent. Parallèlement, Têtard, lui aussi intellectuel, passe du statut de victime à celui de complice dans la tragédie des autres. Comme l'indique la remarque formulée par le comité du huitième prix de littérature Mao Dun en 2011 :

> Le roman met en scène la complexité et l'immensité de l'histoire et de la réalité sous des perspectives variées, tout en portant une profonde attention à l'éthique de la vie. La structure polyphonique mêlant correspondance, récit et théâtre permet de créer un vaste espace de dialogue, aussi libre que serein, aussi habile qu'humoristique, dans lequel ressortent les souffrances et les persévérances de la vie, les tolérances et les éclats des âmes.[295]

---

[293] *Ibidem*.

[294] Guan Xiaoxiao 管笑笑, « Fazhan de beiju he wei wancheng de jiushu – *Wa* 发展的悲剧和未完成的救赎—《蛙》» [La tragédie du développement et la rédemption inachevée], in *Mo Yan yanjiu* 莫言研究 (2004-2012) [Études sur Mo Yan]..., *op. cit.*

[295] Texte original : « Xiaoshuo yi duoduan de shijiao chengxian lishi he xianshi de fuza cangmang, biaoda le dui shengming lunli de shenqie sikao. Shuxin, xushu he xiju duowenben de jiegou fangshi jiangou le kuankuo de duihua kongjian, congrong ziyou, jizhi youmo, zai pingshi zhong jinxian shengming de chuangtong he jianren, xinling de yinren he shanguang. 小说以多端的视角呈现历史和现实的复杂苍茫，表达了对生命伦理的深切思考。书信、叙述和戏剧多文本的结构方式建构了宽阔的对话空间，从容自由、机智幽默，在平实中尽显生命的创痛和坚韧、心灵的隐忍和闪光。»
Cf. Source : https://www.chinawriter.com.cn/n1/2019/1011/c405645-31394918.html (consulté le 8 février 2025)

Ces deux œuvres ont été rédigées à quatorze ans d'intervalle, au cours desquels l'auteur n'a cessé d'explorer de nouvelles expériences littéraires. Cette démarche lui a permis d'affiner progressivement sa création, tant sur le plan de la profondeur thématique que du style et de l'usage de la langue. Parallèlement, ces deux romans témoignent d'une certaine continuité dans plusieurs dimensions. Tout d'abord, *Grenouilles*, à l'instar d'œuvres précédentes telles que *Le clan du sorgo rouge*, *Beaux seins, belles fesses* et *Quarante et un coups de canons*, s'inscrit dans la série des romans de légende familiale de Mo Yan. Le corps principal des deux romans choisis repose en grande partie sur un récit sur les membres de la famille, raconté à la première personne : dans *Beaux seins, belles fesses*, c'est principalement la mère et les huit grandes sœurs à travers le regard de Jintong, tandis que dans *Grenouilles*, le récit, raconté par Têtard, est centré sur sa tante.

Évidemment, la stratégie narrative de *Beaux seins, belles fesses* se révèle relativement plus complexe, alternant entre les points de vue à la première et à la troisième personne et intégrant dans quelques chapitres une focalisation interne des personnages. Par exemple, dans le septième chapitre, la scène de l'affrontement entre la guérilla du parti communiste ou Sima Ku et l'armée japonaise est racontée du point de vue de Shangguan Laidi, la plus grande sœur. Cette approche permet ainsi une diversité de styles et de modes discursifs, qui varient en fonction de l'identité des personnages, de leur perception et de leurs émotions, alors que la variété de modes discursifs dans l'œuvre *Grenouilles* se produisent par une alternance entre différents formes textuelles (telles que l'épistolaire, le théâtre).

Ensuite, bien que des figures féminines riches apparaissent aussi dans d'autres œuvres de Mo Yan, seules deux de ses romans placent les femmes au centre du récit. Dans *Beaux seins, belles fesses*, Shangguan Lushi incarne une mère résiliente, marquée par les épreuves, mais dotée d'une force vitale impressionnante, en brossant une grande image de mère que l'auteur désirait dépeindre. En revanche, *Grenouilles* met en scène une femme médecin à la personnalité complexe, à la fois forte et vulnérable, en offrant ainsi une réflexion profonde sur l'éthique de la vie et les contradictions de la nature humaine. Les figures féminines principales sont également accompagnées d'autres femmes marquantes, comme les filles de la famille Shangguan : Shangguan Lüshi, la belle-mère de la mère Shangguan Lushi, et Vieille Jin à un seul sein dans *Beaux seins, belles fesses*, ainsi que Petit Lion et Wang Renmei dans *Grenouilles*. Ces femmes se distinguent par leur caractère fort et déterminé, ainsi que par leur langage expressif, notamment à travers l'usage de mots crus et d'expressions vulgaires. En plus, la construction des personnages met en évidence une opposition nette entre les sexes, illustrant

des différences de statut, d'identité et de caractère. Dans cette dynamique de dualité accentuée, les modes d'expression s'avèrent bien variées, renforçant ainsi l'originalité stylistique de l'œuvre.

Par ailleurs, *Grenouilles* prolonge l'écriture populaire sur l'existence des individus au cours de l'histoire, en situant son récit dans le canton du nord-est de Gaomi. En effet, cette œuvre constitue le dernier roman de Mo Yan à exploiter cet espace géographique comme cadre narratif. La langue de ces deux romans présente ainsi des caractéristiques à la fois temporelles et régionales. Cette similarité, provenant du contexte historique partiellement commun et d'un territoire partagé ainsi que de formes populaires, établit une continuité dans l'expression orale. Cela est rendu par des phénomènes linguistiques récurrents dans les deux textes évoqués précédemment, entre autres l'usage du dialecte, des expressions idiomatiques et des expressions grossières, malgré une différence notable en termes de style linguistique global. Le recours à ces faits linguistiques semble ainsi constituer une constante dans l'évolution créative de la littérature de Mo Yan, dont l'enjeu est imaginable pour son écriture. En fin de compte, la continuité entre ces deux œuvres à ces niveaux, notamment la mise en avant des images féminines et des formes populaires, nous offre un matériau linguistique d'une grande valeur pour notre étude.

Comme mentionné précédemment, quelques passages du roman *Le pays de l'alcool* seront intégrés pour compléter l'analyse de cas, notamment ceux qui illustrent des usages spécifiques du langage oral. Contrairement aux deux autres œuvres qui sont davantage ancrées dans un univers rural, *Le pays de l'alcool* met en scène une autre société populaire, située dans un cadre urbain caractérisée par des scènes de festin et de débauche. Dans ce roman, la narration de l'auteur se déploie souvent en un flot ininterrompu qui se montre très absurde comme en témoignent les exemples cités précédemment. Selon le chercheur Yang Xiaobin, dans l'œuvre, « numerous ungraspable discursive elements that can never fit the objective reality the novel is presumed to represent »[296]. En tant que corpus complémentaire principalement axé sur les phénomènes de langage grossier, *Le pays de l'alcool* enrichira notre analyse de cas d'une perspective littéraire plus complète et pertinente.

[296] Yang Xiaobin, « *The Republic of Wine*: An Extravaganza of Decline », *Positions: Asia critique*, vol.6, n°1, 1998, p. 27.

2.2.2 Les traductions de l'œuvre de Mo Yan et les difficultés posées

Le style singulier de la création de Mo Yan et sa valeur littéraire prennent forme dans la fusion entre les approches de la littérature moderne occidentale et l'esprit de la tradition littéraire chinoise. À partir des années 1990, Mo Yan accorde une attention particulière aux échanges internationaux, dans le but de « trouver des aiguillons inattendus sur sa créativité »[297]. Ces interactions lui ont également permis d'attirer une large audience mondiale[298], contribuant ainsi à l'accélération de la diffusion et de la traduction de son œuvre. Parmi les écrivains chinois contemporains, Mo Yan est l'un des auteurs les plus traduits et ses œuvres sont disponibles dans plus de cinquante langues. Parmi celles-ci, le français, le vietnamien, le japonais, le coréen, l'anglais et l'espagnol sont les langues les plus représentées en termes de volume de traduction[299]. Les traductions en anglais et en français, en raison de leur influence linguistique à l'international, ont considérablement renforcé la notoriété de l'auteur et de ses œuvres sur la scène littéraire mondiale. Le nombre d'exemplaires en anglais conservés dans les bibliothèques du monde entier constitue une preuve significative de cette diffusion : *Le Clan du sorgo rouge* en version anglaise est répertorié dans plus de 600 bibliothèques[300]. En plus, il convient de souligner que les traductions dans certaines langues sont en réalité réalisées à partir de la version anglaise.

En effet, au début du XXIe siècle, avant l'attribution du Prix Nobel, Mo Yan a remporté plusieurs prix internationaux importants qui accélèrent sa visibilité dans le monde entier. Par exemple, en 2000, *Le Pays de l'alcool* dont les traducteurs sont Noël et Liliane Dutrait lui a valu le Prix Laure Bataillon de la meilleure œuvre de fiction traduite en français. Quelques années après, le prix Nonino italien et celui de la Culture asiatique de Fukuoka au Japon lui ont été décernés, ainsi que le prix américain. Newman de littérature en langue chinoise grâce à *La Dure Loi du karma*, et le prix de la Fondation coréenne Manhae[301]. Les succès ne passent jamais à côté de la contribution remarquable des traducteurs, qui est liée, à leur tour, à la liberté totale que l'auteur leur a accordée dès le début. Dans cette perspective, nous souhaitons présenter les trois traducteurs des ouvrages de notre corpus.

---

[297] Zhang Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*..., *op. cit.* p. 35.
[298] *Ibidem.*
[299] Ning Ming 宁明, *Mo Yan zuopin de haiwai chuanbo yanjiu* 莫言作品的海外传播研究 [Études sur la diffusion internationale des œuvres de Mo Yan], Nanchang, Jiangxi jiaoyu, 2020. p. 41.
[300] *Ibidem.*
[301] Xiaomin Giafferri-Huang, « La réception de Mo Yan en France », in *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014*, Zhang Yinde, Xu Shuang et Noël Dutrait (dir.), Paris, Seuil, 2016. p. 30.

Le sinologue américain Howard Goldblatt (1939-) consacre avec enthousiasme sa vie à la recherche sur la littérature chinoise ainsi qu'à la traduction d'œuvres littéraires chinoises contemporaines. En ce qui concerne les romans de Mo Yan, il en a traduit huit au total, n'y figurent pas *Les Treize pas*, *Le Clan des chiqueurs de paille, La forêt rouge* et *Liangxin zuozheng* 良心作证 (*Le témoignage de la conscience*, coécrit avec Yan Lianke 阎连科). Goldblatt a commencé à traduire l'œuvre de Mo Yan par le roman *Le clan du sorgo rouge* qui a eu le plus de succès, en précisant qu'il ne traduisait que des œuvres qui le touchaient personnellement. Les traductions anglaises des deux romans de notre corpus : *Beaux seins, belles fesses* (*Big Breasts and Wide Hips*) et *Grenouilles* (*Frog*) sont sorties respectivement en 2004 et 2014.

À Plusieurs reprises, Howard Goldblatt a exposé ses réflexions sur la traduction littéraire et les principes qui guide sa pratique. Pour Goldblatt, le rôle de traducteur est primordial, en tant que diffuseur et interprète au sein de la chaîne de communication internationale fondée sur la littérature[302]. Il n'hésite pas à persuader l'auteur de réécrire l'intrigue, même à changer lui-même la fin de l'histoire afin de tenir compte des habitudes des lecteurs ciblés et des différences culturelles. Notamment dans la traduction du roman *Beaux seins, belles fesses*, nous avons observé un grand changement de la structure textuelle qui renvoie au déplacement du septième volume de l'original dans le deuxième chapitre, et de nombreuses suppressions (phrases, paragraphes ou même chapitres). Par exemple, le traducteur a supprimé le chapitre trente-neuf en entier de la version originale qui porte sur la narration par le personnage Han L'Oiseau concernant son expérience au Japon. Dans ce cas, le traducteur se voit comme un critique en considérant que cette description détaillée fait perdre la cohérence narrative. Certes, cette approche ne peut pas exclure la volonté de rédacteurs des éditions, d'après lui. En outre, en ce qui concerne la modification de la fin de l'histoire, Goldblatt a conseillé à Mo Yan de réécrire la fin de *La Mélopée de l'ail paradisiaque* après l'avoir traduit car la première fin ne lui plaisait pas, ni plaisait aux éditeurs non plus.

Par rapport à l'infidélité au texte original, Howard Goldblatt a distingué trois situations. La première renvoie à des erreurs de compréhension de la part du traducteur, qui sont souvent subtiles. La seconde concerne des choix conscients du traducteur qui sont plus perceptibles. Enfin la troisième est due à un usage particulier des expressions figées ou de mots spécifiques

[302] À défaut du texte original, nous citons la version traduite en chinois. Cf. Howard Goldblatt, « Wenxue yu fanyijia 文学与翻译家» [Littérature et Traducteur], in *Ge Haowen suibi* 葛浩文随笔 [Essais de Howard Goldblatt], Yan Yixun 闫怡恂 (trad.), Beijing, Xiandai, 2014. p. 15.

de l'auteur. Il s'agit, dans l'occurrence, de la restitution des implications culturelles qui posent le plus de difficultés. C'est là où on se pose la fameuse question de privilégier la forme ou le fond ? Le traducteur se penche plutôt pour le fond de la version originale en déclarant que « so long as I do not err in my translation of a word, a phrase, or something longer, I am duty bound to write in such a way as to faithfully reproduce what the author meant and not necessarily what he wrote »[303]. En considérant le fait que le traducteur est le lecteur le plus proche de l'auteur, il se met toujours à la place du lecteur pour évaluer l'intelligibilité de l'œuvre[304]. C'est aussi la raison pour laquelle ses traductions font souvent l'objet d'étude sur l'infidélité de la traduction.

L'accueil favorable des oeuvres de Mo Yan en France est notable à travers le nombre de traductions et d'éditions différentes des récits de l'auteur (on compte une trentaine de romans et de recueils de nouvelles traduits en français). Les principaux traducteurs sont Sylvie Gentil (1958-2017), l'une des premières traductrices en français de Mo Yan, qui a traduit *Le clan du sorgo rouge*[305] (en collaboration avec Pascale Guinot) et plus tard *Les Treize pas* ; Chantal Chen-Andro, la traductrice des cinq romans de Mo Yan (*La Mélopée de l'ail paradisiaque*, *Le clan des chiqueurs de paille*, *Le Supplice du santal*, *La Dure Loi du karma* et *Grenouilles*) ; et enfin Noël Dutrait (1951-), sinologue et spécialiste de littérature chinoise contemporaine, qui a traduit les autres romans de Mo Yan avec sa femme Liliane Dutrait, celle-ci jouant le rôle de relectrice dans leur travail de traduction). Noël Dutrait est également traducteur d'autres écrivains contemporains, comme A Cheng, Han Shaogong, Su Tong et Gao Xingjian.

Noël Dutrait ne revendique aucune doctrine en traduction. Son chemin de traduction est toujours sur la « ligne de crête extrêmement étroite entre le respect de la langue de départ et le respect de la langue d'arrivée »[306]. Autrement dit, il s'efforce avant tout de respecter le plus possible la langue de départ et de restituer au mieux l'intention de l'auteur. Toutefois, face à « l'intraduisible », il prend en compte la lisibilité pour le lecteur cible et cherche à adapter le texte en français tout en respectant au plus près le style de l'auteur. Pour Noël Dutrait, l'intraduisible se manifeste notamment à travers les jeux de mots, les onomatopées, ou encore

---

[303] Howard Goldblatt, « A Mutually Rewarding Yet Uneasy and Sometimes Fragile Relationship between Author and Translator », in *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2014, p. 34.

[304] *Ibidem.*

[305] Pascale Guinot et Sylvie Gentil ont traduit ensemble le premier volet de l'original intitulé *Le Sorgo rouge* et publié en 1990, alors que les autres volets ont été traduits par Sylvie Gentil toute seule et publiés en 2014.

[306] Noël Dutrait, « Le traducteur, interprète ou coauteur ? », in Annie Bergeret Curien (éd.), *Traduire entre les langues chinoise et française : Un exercice d'interprétation*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « 54 », 2018. p. 189.

les expressions figées, qui sont particulièrement nombreux dans l'œuvre de Mo Yan. Cependant, il considère que chaque cas est unique et nécessite une solution spécifique. Il préconise ainsi une approche flexible et pragmatique tout en trouvant une adaptation pertinente. Selon lui, le traducteur joue des rôles différents dans la pratique de traduction. D'abord, le traducteur est un lecteur actif avant de traduire. Ensuite, il voit le traducteur comme un passeur lors de la traduction, ce qui correspond bien à son principe de traduction (il faut être principalement fidèle), puisque l'auteur ne maîtrise pas la langue d'arrivée. Alors que l'auteur comprend la langue cible, le traducteur « n'est pas loin de devenir une sorte de coauteur »[307].

De son côté, Chantal Chen-Andro est une traductrice spécialisée dans la traduction de poètes et de romanciers chinois contemporains, avec une cinquantaine d'œuvres à son actif. Elle a reconnu que « les difficultés communes à tout traducteur d'un idiome étranger vers sa propre langue se posent parfois de façon plus aiguë lors du passage du chinois au français »[308]. Sa pratique de la traduction, en particulier celle de la poésie, s'inspire beaucoup de la théorie de la « forme-sens » de Henri Meschonnic ainsi que des travaux d'André Spire sur les valeurs affectives du rythme, qui renvoient principalement à l'exploration du sens du rythme lors de la traduction de la poésie. Cette mise en valeur du rythme par la traductrice se manifeste également dans sa traduction de romans, par exemple dans *Le Supplice du santal* de Mo Yan, où elle cherche à restituer la tessiture et la charge émotionnelle des personnages diversifiés.

Autrement dit, elle a tendance à analyser le sens de la forme des discours dialogiques ou narratifs qui sont intimement liés au style du texte, en rendant le rythme avec un choix des termes précis. Si la mise en avant du « rythme » répond en partie à la volonté de respecter la recherche de l'auteur sur l'effet de la voix, la question de « la restitution du rythme du texte » est fondamentale, comme elle l'a souligné lors de l'atelier de *La Fabrique de traducteurs*[309]. Selon elle, percevoir le rythme du texte exige plusieurs lectures avant de démarrer la traduction, une approche convergeant avec celle de Noël Dutrait mais divergeant de celle de Howard Goldblatt. Par conséquent, plutôt que de s'inscrire dans l'opposition entre sourciers ou ciblistes ou de se limiter à la question de l'intraduisiblité, Chantal Chen-Andro

[307] *Ibidem.* p. 191.
[308] Chantal Chen-Andro, « Répéter et traduire une forme-sens », in *La tâche poétique du traducteur*, Paris, Hermann, Cahier Textuel, 2020, p. 230.
[309] Cf. Source : https://www.atlas-citl.org/la-fabrique-des-traducteurs-latelier-francais-chinois-2018-une-communaute-dans-la-fabrique-des-textes/ (consulté le 26 février 2025)

s'attaque aux subtilités de la traduction dans le but de permettre aux lecteurs de ressentir le sens implicite du choix lexical de l'auteur, le sens de la forme discursive et le sens du récit[310].

La traduction des œuvres de Mo Yan représente un véritable défi, non seulement en raison de l'évolution de son style narratif, mais aussi du fait qu'il joue avec la langue. Chaque traducteur fait de son mieux pour présenter ce qu'il pense être la meilleure traduction possible, et ils ont tous leurs propres préoccupations à prendre en compte dans le processus. En tant que traducteurs de Mo Yan, ils sont tous confrontés à de nombreuses difficultés sur le plan linguistique, notamment celle liée aux aspects socio-linguistiques, parmi lesquels figurent les niveaux de registre, les écarts entre l'oral et l'écrit (particulièrement soulignés par Howard Goldblatt[311]), ainsi que les termes et expressions culturels, tels que les noms propres (surtout les noms de personnages), les mots dialectaux, les expressions figées, ou encore les onomatopées. Ce qui est le plus complexe, c'est l'usage des expressions, notamment la répétition. Plus d'un traducteur l'ont souligné, par exemple la traductrice néerlandaise Silvia Marijnissen qui insiste sur l'importance de l'effet produit par cette figure de style[312].

En effet, face à un auteur qui écrit dans une langue parlée, il est essentiel de valoriser les phénomènes linguistiques spécifiques dans la traduction. Alors, comment les traducteurs, en fonction de leurs principes de traduction respectifs, traitent-ils ces particularités linguistiques dans leur pratique de traduction ? Dans cette étude, nous nous intéressons plus particulièrement à la traduction de ces trois phénomènes majeurs – les mots dialectaux, les expressions idiomatiques et les gros mots – qui contribuent à l'oralité dans les récits de Mo Yan et représentent les aspects socioculturels du texte source. Dans les deux chapitres suivants, nous allons définir d'abord les trois formes linguistiques, avant d'examiner leur usage dans la littérature et leurs traductions.

---

[310] *Ibidem.*

[311] « Translating Mo Yan: An Interview with Howard Goldblatt », *Los Angeles Review of Books*, 26 mai 2013, https://lareviewofbooks.org/article/translating-mo-yan-an-interview-with-howard-goldblatt.

[312] Silvia Marijnissen, « Quelques réflexions sur la traduction néerlandaise de *Grenouilles* et du *Supplice du Santal* », in *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014 ...*, *op. cit.* p. 62.

PARTIE II

Cadre théorique et méthodologie

Chapitre 3

Les trois aspects de la langue parlée

Dans la partie précédente, nous avons examiné l'évolution de l'oralité dans la littérature chinoise, ainsi que l'oralité telle qu'elle est représentée dans l'œuvre de Mo Yan, notamment les traces des contes oraux, les chansons folkloriques, l'opéra régional, les expressions idiomatiques de la littérature orale (voir section 2 de ce chapitre), ainsi que les mots et expressions issus des variétés locales et les gros mots employés dans la langue parlée. Parmi ces éléments linguistiques, les trois derniers, expressions idiomatiques, formes diverses des variétés locales et gros mots, apparaissent plus ou moins fréquemment en littérature en tant que témoignages du langage populaire et constituent donc l'objet principal de notre étude. Avant de procéder aux analyses de leur usage dans l'œuvre de Mo Yan et de leurs traductions, nous allons les définir en tant qu'unité linguistique et phénomènes langagiers. Ainsi, dans les pages suivantes, nous proposeront tout d'abord une description linguistique de ces trois phénomènes.

3.1 Dialectes : définitions et histoire des termes (en français et en chinois)

Le terme *dialecte*, emprunté du latin *dialectus,* du grec *dialektos*, désigne aujourd'hui une variété ou forme régionale d'une langue, selon le *Dictionnaire de l'Académie française*[313] tout comme *Le Petit Robert*[314]. Ce dernier précise que cette forme est considérée comme « un système linguistique en soi » et qu'« un système n'ayant pas le statut de langue officielle ou nationale à l'intérieur d'un groupe de parlers » d'un point de vue dialectologique. Ces définitions rejoignent la réflexion du linguiste suisse Ferdinand de Saussure (1857-1913), selon laquelle « il n'y a que des caractères dialectaux naturels, il n'y a pas de dialectes naturels ; ou, ce qui revient au même : il y a autant de dialectes que de lieux »[315]. Par ailleurs, *Le Dictionnaire de linguistique et de Sciences du langage*, comme *Le Petit Larousse illustré*, distingue un autre type de dialecte en plus du *dialecte régional* : le *dialecte social* défini comme « un système de

[313] *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e éd., [en ligne], https://academie.atilf.fr/9/consulter/dialecte?page=1 (consulté le 9 mars 2025)
[314] Alain Rey (dir.), *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2017, p. 730.
[315] Ferdinand De Saussure, *Cours de linguistique générale,* Genève : Arbre d'Or, 2005, p. 216.

signes et de règles syntaxiques utilisé dans un groupe social donné ou par référence à ce groupe »[316]. Dans cette section, nous nous focalisons sur les dialectes régionaux en Chine.

De manière générale, le terme *dialecte* correspond au mot chinois *fangyan* 方言 qui signifie littéralement « parler régional ». Cependant, l'équivalence entre dialecte et *fangyan* fait l'objet de débats, car ces termes ne recouvrent pas exactement les mêmes réalités linguistiques. Comme l'explique Henning Klöter, « the English term implies mutual intelligibility whereas Chine *fangyan* like Cantonese and Shanghainese are to a great extent mutually unintelligible »[317]. Le terme *fangyan* a été employé pour la première fois par Yang Xiong (杨雄, 53 av. J.-C.- 19 ap. J.-C.) dans le titre[318] de son recueil consacré aux mots et expressions propres à différentes régionas.[319] Il s'agit d'une étude comparative des variations lexicales entre les parlers régionaux, ainsi qu'entre ces variétés et la langue commune de l'époque, appelée *tongyu* 通语, « which is thought to have been a standard or common language for use in carrying out imperial business »[320]. Cette langue commune, comme le remet en évidence Jerry Norman (1936-2012) dans son étude, « was based on the old dialects of the states of Qin et Jin which were located at the western end of the Yellow River Plain »[321].

L'apparition des formes des dialectes chinois dans les dictionnaires peut remonter jusqu'au *Er ya* 尔雅, le plus ancien dictionnaire chinois, qui est complié aux derniers siècles avant J. -C. et qui recense cinq mille caractères anciens[322]. En réalité, avant l'établissement de la dynastie Qin, les œuvres majeures telles que *Zuo Zhuan* 左传 (*Commentaire de Zuo*), *Mengzi* 孟子 (*Mencius*) reflètent également, à divers degrés, la variation linguistique de

316 Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi et Jean-Pierre Mével (éd.), *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*..., *op. cit.* p. 143-144.

317 Klöter, Henming, « Language variation in China », 2013. Cf. Source : https://www.oxfordbibliographies.com/abstract/document/obo-9780199920082/obo-9780199920082-0047.xml (consulté le 9 mars 2025)

318 Voici le titre complet du dictionnaire de géosynonymes : *Youxuan shizhe juedaiyu shi bieguo fangyan* 輶轩使者绝代语释别国方言 [Interprétations par les émissaires impériaux en char léger des mots anciens et des langues locales des autres royaumes].

319 Ray Iwata, « Dialect Geography (Geolinguistics) », in *Encyclopedia of Chinese language and linguistics*, R. P. E. Sybesma, Wolfgang Behr, Yueguo Gu, Zev J. Handel, Cheng-Teh James Huang et James Myers (éds.), Leiden; Boston, Brill, 2017. p. 61.

320 Jerry Norman, « Dialect Classification », in *Encyclopedia of Chinese language and linguistics* …, *op. cit.* p. 44.

321 *Ibidem.*

322 Henning Klöter, « Dialect Dictionaries », in *Encyclopedia of Chinese language and linguistics*, R. P. E. Sybesma, Wolfgang Behr, Yueguo Gu, Zev J. Handel, Cheng-Teh James Huang et James Myers (éds.), Vol. II, Leiden; Boston, Brill, 2017. p. 50.

l'époque. Les premières descriptions écrites des variétés du chinois, en revanche, sont attribuées aux missionnaires européens présents en Chine à partir du XVIe siècle[323].

Des études importantes de dialectologie sont ensuite menées par le linguistique Zhao Yuanren 赵元任 (1892-1982), l'un des plus importants linguistes chinois du XXe siècle et auteur de *Yuyan wenti* 语言问题 (*Problèmes linguistiques*). Il propose une définition particulièrement vivante du dialecte chinois :

> Lorsqu'on parle de *fangyan* (dialecte), il s'agit d'une langue de la même ethnie, évoluant progressivement selon des variations géographiques. La distinction entre dialecte et langue repose souvent sur la situation politique plutôt que sur la langue en soi… En Chine, tous les dialectes sont des branches issues d'une même langue. Bien que certaines divergences puissent être très marquées, ils restent néanmoins des variantes d'une même langue.[324]

Les propos de Zhao témoignent justement de l'emploi du terme *dialecte* par les linguistes chinois pour parler des autres langues sinitiques. Alors que les chercheurs européens emploient davantage ce terme « langues sinitiques ou chinoises », qui sont considérées par eux comme des langues sœurs.[325] À ce sujet, Kurpaska explique de manière plus explicite :

> Calling the varieties of Chinese 'dialects' (方言 Fāngyán) rather than languages does have a strong political undertone, as it serves the unity of the Chinese people. If a vast majority of inhabitants speak one language, the country is also unified. [...] The choice between the terms 'dialect' and 'language' is not merely a political question, but can also interfere in the sense of ethnic identity [...][326]

En considérant que la langue standard constitue également une des variétés[327], Zhao distingue entre les dialectes (y compris la langue standard) trois principales différences : la variation phonétique d'un même caractère qui est l'aspect le plus important, la variation lexicale d'un même référent, ainsi que le plan morphosyntaxe (qui est néanmoins quasiment

---

[323] *Ibidem.*

[324] Texte original: « Pingchang shuo fangyan, shi tong yi zu de yuyan, zai dilis hang jianbian chulai de fenzhi, fendao shenme yang chengdu suanshi butong de yuyan, zhege wangwang shou zhengzhi shang de fenzhi de qingxing lai fen, yu yuyan benshen bushi yi hui shi…zai zhongguo, quanguo fangyan doushi tongyuan de yuyan de fenzhi, suiran you shihou fenqi hen lihai, tamen doushi yige yuyan de butong de fangyan. 平常说方言，是同一族的语言，在地理上渐变出来的分支，分到什么样程度算是不同的语言，这个往往受政治上的分支的情形来分，与语言本身不是一回事…在中国，全国方言都是同源的语言的分支，虽然有时候分歧很厉害，它们都是一个语言的不同的方言». Cf. Zhao Yuanren 赵元任, *Yuyan wenti* 语言问题 [Problèmes linguistiques], Beijing, Shangwu yinshuguan, 1980. p. 101.

[325] Giorgio Francesco Arcodia et Bianca Basciano, *Chinese Linguistics: An Introduction*, 1re éd., Oxford University Press, 2021. p. 9.

[326] Maria Kurpaska, *Chinese Language(s): A Look Through the Prism of The Great Dictionary of Modern Chinese Dialects*, Walter de Gruyter, 2010. p. 2-3.

[327] Texte original: « Zai xueshu shang jiang, biaozhunyu yeshi fangyan, putong suowei de fangyan yeshi fangyan, biaozhunyu ye shi fangyan de yizhong 在学术上讲，标准语也是方言，普通所谓的方言也是方言，标准语也是方言的一种». Cf. Zhao Yuanren 赵元任, *Yuyan wenti* 语言问题 [Problèmes linguistiques]…, *op. cit.* p. 101.

partagé entre différents dialectes)[328]. Mais, à l'égard de la grammaire, Matthews Stephen souligne qu'il convient de différencier le registre littéraire du registre oral. Dans cette perspective, nous pouvons rapprocher la réflexion du linguiste Yuan Jiaye (袁家骅 1903-1980) qui résume en introduction de son étude trois dimensions du concept de dialecte. Premièrement, le dialecte est une variété régionale d'une même langue, notamment sur le plan phonétique ; deuxièmement, il s'agit d'une langue parlée qui en général ne se retrouve pas dans l'écrit, et qui est perçue comme peu élégant. Troisièmement, les différents dialectes peuvent présenter des variations en matière de phonétique, de lexique et de grammaire[329].

Selon ce linguiste, « le dialecte est un héritage ou une branche de la langue commune, un dialecte, possédant des caractéristiques linguistiques qui le distinguent des autres dialectes apparentés, est historiquement subordonné à la norme unifiée nationale »[330]. L'évolution du chinois met en lumière la complexité des relations entre ses différentes variétés linguistiques. Depuis l'unification sous la dynastie Qin, le chinois s'est développé selon un double dynamique : d'une part, l'émergence d'une langue commune écrite, et d'autre part, une division dialectale significative.[331] Selon le linguiste Li Rulong 李如龙, l'évolution des dialectes chinois est, comme pour d'autres langues, principalement impactée par des facteurs sociaux tels que les barrières géographiques, l'intégration de différents groupes ethniques, les migrations massives et intermittentes, ainsi que les contacts de langues.[332]

D'après Yuan, la différenciation des grands groupes dialectaux chinois était essentiellement achevée avant le XIVème siècle. Par la suite, l'évolution du chinois se caractérise par une dynamique de continuité, conduisant, au cours de ces six cents ans, à sept groupes dialectaux majeurs, appelés « sept langues sinitiques ou chinoises » par les linguistes européens : le mandarin du nord (*beifanghua* 北方话), le wu (吴), le min (闽), le yue (粤), le kejia (ou hakka 客家), le xiang (湘) et le gan (赣)[333], une classification reposant sur des

---

328 *Ibid.* p. 102.

329 Yuan Jiahua 袁家骅, *Hanyu fangyan gaiyao* 汉语方言概要 [Précis des dialectes chinois], 2e éd, Beijing, Yuwen, 2001. p. 1.

330 Texte original : « Fangyan shi gongtongyu de jicheng huo zhiyi, yige fangyan juyou yiyu qita qinshu fangyan de mouxie yuyan tezheng, zai lishi shiqi wangwang congshuyu minzu de tongyi biaozhun.方言是共同语的继承或支裔，一个方言具有异于其他亲属方言的某些语言特征，在历史时期往往从属于民族的统一标准 ». Cf. *Ibid.* p. 7.

331 Li Rulong 李如龙, *Hanyu fangyanxue* 汉语方言学 [La dialectologie chinoise], Beijing, Gaodeng jiaoyu, 2001. p. 21.

332 Texte original : « *shanchuan zuge* 山川阻隔 , *minzu ronghe* 民族融合, *minjian qianxi* 民间迁徙, *yuyan jiechu* 语言接触 ». Cf. *Ibid.* p. 21-22.

333 Alain Peyraube, « Les langues sinitiques », in *Dictionnaire des langues*..., *op. cit.* p. 979.

caractéristiques linguistiques tout en prenant en compte leur formation historique, leur évolution ainsi que des facteurs géographiques[334]. Parmi eux, le mandarin du nord, perçu comme la base du chinois standard d'aujourd'hui, prend une position dominante, alors que le mandarin du sud conserve, dans une certaine mesure, davantage de traits linguistiques de l'ancien chinois.[335] À cet égard, « historical research has convincingly shown that, from Ming times until the mid-nineteenth century, the Jiang-Huai Mandarin dialect of Nanjing was the basis of the prestige variety »[336]. En plus, le mandarin qui circule sous les dynasties de Ming et Qing ne fait jamais référence à un seul dialecte, mais « a system with a compromise phonology, which was based more or less on the dialects of a specific area in different times »[337].

En s'appuyant sur la classification initiale de sept grands groupes – le mandarin du nord (*beifanghua* 北方话), le wu (吴), le min (闽), le yue (粤), le kejia (ou hakka 客家), le xiang (湘) et le gan (赣), le linguiste Li Rong propose une division plus fine en dix groups dans *Le Language Atlas of China* de 1987, en y ajoutant le jin (晋), le pinghua (平话) et le hui (徽). Le jin « is the only dialect group to be spoken in an area within the Mandarin zone of North China »[338]. Le pinghua, quant à lui, « est parlé dans la région autonome du Guangxi, où il côtoie le cantonnais. Il comprend deux petits groupes le Guinan (aux alentours de la ville Nanning 南宁) et le Guibei (aux alentours de Guilin 桂林), qui ne sont pas « mutuellement intelligibles »[339]. Enfin, le hui est principalement parlé dans le sud de la province de l'Anhui, dans des zones montagneuses. Ce groupe comprend dix dialectes principaux, qui ne sont pas mutuellement intelligibles.[340] Néanmoins, la classification plus récente semble encore loin d'un consensus global. Par exemple, le linguiste Zhou Minglang adhère davantage à la classification en huit groupes dialectaux incluant le hui.[341] Par ailleurs, Chappell regroupe ces dix langues dans quatre ensembles géographiques : langues sinitiques du nord de la Chine (mandarin du nord et

---

334 Yuan Jiahua 袁家骅, *Hanyu fangyan gaiyao* 汉语方言概要 [Précis des dialectes chinois]..., *op. cit.* p. 22.
335 Elisabeth Kaske, *The Politics of Language in Chinese Education, 1895–1919*. Leiden, Brill, 2008, p. 41-42.
336 G.F. Arcodia et B. Basciano, *Chinese Linguistics: An Introduction*..., *op. cit.* p. 27.
337 *Ibidem.*
338 Hilary Chappell Lan Li, « Mandarin and Other Sinitic Languages », in *The Routledge encyclopedia of the Chinese language*, Sin-wai Chan, Florence Li Wing Yee et James W. Minett (éd.), New York, Routledge, 2015. p. 605-628.
339 Alain Peyraube, « Les langues sinitiques », in *Dictionnaire des langues*..., *op. cit.* p. 983.
340 *Ibidem.*
341 Minglang Zhou, « Sociolinguistic research in China », in *The Routledge handbook of sociolinguistics around the world*, Martin J. Ball (éd.), London, Routledge, coll.« Routledge handbooks », 2010, p. 67-80.

jin), langues sinitiques intermédiaires (wu, xiang et gan), langues sinitiques du sud-est (min, yue, kejia), langues sinitiques au statut moins bien établi (hui et pinghua).[342]

En considérant que les différences entre dialectes se manifestent principalement dans la forme orale, dont le lexique constitue un élément clé, Jerry Norman emploie la lexicostatistique pour mesurer la distance lexicale entre les groupes dialectaux et le mandarin de Pékin. Sur cette base, il les divise en trois catégories, par l'ordre décroissant de proximité avec le mandarin : les dialectes mandarins, les autres dialectes et le min.[343] Autrement dit, le min présente moins de similitudes lexicales avec le mandarin de Pékin que les autres dialectes.

Dans l'*Atlas linguistique de la Chine* de 2012, le pinghua (平话) a été élargi et réparti en quatre zones dialectales[344]. En fonction des nouvelles divisions administratives, le groupe *jilu* 冀鲁 a été ajouté, parlé dans les provinces du Hebei, du Shandong et du Shanxi, au mandarin du nord, en plus des groupes nord-est (东北), septentrional ou *beijing* (北京), *jiaoliao* (胶辽), zhongyuan (中原), nord-ouest ou *lanyin* (兰银), *jianghuai* (江淮) et sud-ouest (西南). Selon Alain Peyraube, « le mandarin du nord (*beifanghua*) regroupe des dialectes parlés par [...] 71.5% de la population chinoise (ethnie han), ce qui en fait assurément, et de loin, le groupe linguistique le plus important du monde »[345]. Alors que Chappell et Li proposent un nombre de locuteurs plus restreint, mais toujours significative, d'environ 800 millions de locuteurs.[346]

Dans notre étude, nous nous intéressons au dialecte de Gaomi (et aux éléments appartenant aux autres dialectes du nord) tel est qu'il est présent dans l'œuvre de Mo Yan. Avec l'*Atlas linguistique de la Chine* de 2012, nous pouvons situer le dialecte de Gaomi dans le groupe *jiaoliao* (胶辽), plus précisément dans la zone de Qinglai (青莱), appartenant au mandarin du nord. Voici l'image pour mieux montrer la localisation de ce dialecte :

---

342 Hilary Chappell, « Synchrony and diachrony of Sinitic languages: A brief history of Chinese dialects », in *Sinitic grammar: synchronic and diachronic perspectives*, H. Chappell (dir.), Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 3-28.

343 Jerry Norman, « Dialect Classification », in *Encyclopedia of Chinese language and linguistics*..., *op. cit.*

344 Les variétés locales des quatre zones dialectales comprennent : *Guinan pinghua* 桂南平话 (le pinghua du sud du Guangxi), *Guibei pinghua* 桂北平话 (le pinghua du nord du Guangxi), *Xiangnan tuhua* 湘南土话 (le tuhua du sud du Hunan), *Yuebei tuhua* 粤北土话 (le tuhua du nord du Guangdong). Ces variétés, regroupées sous les appellations pinghua et tuhua, sont principalement localisées dans le centre, le sud-ouest et le nord-est de la région autonome Zhuang du Guangxi, dans le sud-ouest de la province du Hunan, ainsi que dans le nord-ouest de la province du Guangdong. Cf. Xiong Zhenghui 熊正辉 et Zhang Zhenxing 张振兴 (éds.), *Zhongguo yuyan dituji* 中国语言地图集 [Atlas linguistique de la Chine], Beijing, The Commercial Press, 2012. p. 10.

345 Compte tenu de la date de publication de l'article (2011), les données chiffrées qu'il présente peuvent avoir évolué depuis. Cf. Alain Peyraube, « Les langues sinitiques », in *Dictionnaire des langues*..., *op. cit.* p. 979.

346 Hilary Chappell, Lan Li, « Mandarin and Other Sinitic Languages », in *The Routledge encyclopedia of the Chinese language*..., *op. cit.* pp. 605-628.



Image 1 Le dialecte de Gaomi dans la province du Shandong[347]

Les premiers ouvrages décrivant le dialecte de Gaomi remontent à la dynastie Qing, avec l'ouvrage Qiyin Pu 七音谱 (*Registre des sept tons*) de Zhang Xiangjin 张祥晋(1925-1948), qui consigne principalement les sons, les rimes et les tons de cette variété linguistique.[348] L'une des descriptions les plus complètes du dialecte de Gaomi se trouve dans l'ouvrage intitulé *Gaomi fangyan zhi* 高密方言志 (*Annales du dialecte de Gaomi)*, rédigé par les chercheurs Yao Zengjin 姚增锦 (1955-) et Liu Xuelong 刘学龙, et publié en 2010 . Cet ouvrage propose une analyse détaillée du dialecte sous les aspects de la phonétique, du lexique, et de la morphosyntaxe, tout en recensant des sources issues de la tradition orale, telles que des contes, des chants, des ballades, des énigmes et des expressions locales. Comme le soulignent les auteurs dans la postface, cet ouvrage met en avant les mots les plus courants dans l'emploi quotidien des habitants de Gaomi, reflétant ainsi les spécificités linguistiques et culturelles de cette variété.

D'après les auteurs de cet ouvrage, à l'instar de l'évolution des autres dialectes, le lexique du dialecte de Gaomi, pendant ces dernières années, témoigne la disparition de certains mots (devenus désuets avec le développement de la société), l'apparition de nouveaux mots (notamment l'influence des emprunts du standard), l'élargissement du sens de certains termes,

[347] *Zhongguo yuyan dituji* 中国语言地图集 [Atlas linguistique de la Chine]…, *op. cit.* p. 49.
[348] Yao Zengjin 姚增锦, Liu Xuelong 刘学农, *Gaomi fangyan zhi* 高密方言志 [Annales du dialecte de Gaomi], Beijing, Qunzhong, 2010. p. 2.

le rétrécissement du sens d'autres, et enfin le changement sémantique.[349] Le livre recense plus de 6 600 entrées du lexique dialectal de Gaomi (y compris les homographes - ceux qui ont la même orthographe que la langue standard, mais dont le sens est différent), qui sont classées en vingt-quatre catégories thématiques. Les termes dialectaux analysés dans cette étude s'appuieront en partie sur cette classification.

En outre, Mo Yan est né et a grandi dans le village de Dalan, situé dans le bourg de Xiazhuang, au nord-est de la ville de Gaomi, son dialecte est caractérisé par la transition des deux variétés régionales de la péninsule de Jiaodong et de Weifang, notamment sur la phonétique. Il convient de souligner que le dialecte de Gaomi appartient à la famille des dialectes mandarins, ce qui signifie une certaine proximité avec le *putonghua* 普通话. Cette parenté permet ainsi que certains éléments dialectaux présents soient intelligibles pour les locuteurs du mandarin.

3.2 Expressions idiomatiques : définition et classification

La majorité des études sur les expressions idiomatiques s'inscrivent dans le cadre de la parémiologie et de la phraséologie, discipline qui étudie le phénomène du figement dans les langues. Comme le souligne Salah Mejri (1986-), « il est incontestable qu'actuellement le figement est devenu une dimension fondamentale dans la description des langues »[350]. Une multitude de termes sont associés à la notion du figement, parmi lesquels on retrouve fréquemment comme : locution ou expression toute faite, expression figée, séquence figée, unité phraséologique, expression idiomatique, idiotisme, proverbe, qui distinguent des types spécifiques de constructions figées.

La linguiste Isabel González Ray, qui est favorable à l'emploi du terme « unité phraséologique » ou « expression figée » (proposé par Maurice Gross en 1982), affirme que « l'ensemble des expressions figées est composé de structures très variées, ce qui explique qu'elles soient connues sous d'autres appellations dans la langue courante »[351]. Il arrive également que certaines linguistes recourent à plusieurs termes différents dans leur étude.

---

[349] Texte original : « *ciyu de xiaowang* 词语的消亡 ; *ciyu de zaisheng* 词语的再生; *ciyu de kuoda* 词语的扩大 ; *ciyu de suoxiao* 词语的缩小 ; *ciyu de zhuanyi* 词语的转移 ». Cf. *Ibid.* p. 54-55.

[350] Salah Mejri, « Figement absolu ou relatif : la notion de degré de figement », *Linx*, n°53, 2005, p. 183.

[351] Isabel Gonzalez Rey, « La phraséologie du français », Thèse de doctorat, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2002. p. 47.

En reconnaissant que tous les syntagmes de « la parole » ne sont pas libres en combinaison[352], Ferdinand De Saussure, fondateur de la linguistique moderne, a mis en évidence l'existence de « locutions toutes faites », des expressions appartenant à la langue, caractérisées par une structure fixe et des éléments inchangeables. *Le Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* définit le figement comme étant « le processus par lequel un groupe de mots dont les éléments sont libres devient une expression dont les éléments sont indissociables »[353]. À cet égard, le figement « est utilisé pour vraiment trancher entre les syntagmes figés et les syntagmes non figés », mais d'un autre côté, selon Maria Svensson, le figement peut aussi « décrire ce qui est typique pour certains types d'expressions figées »[354].

Ce phénomène linguistique repose avant tout sur la fixation des combinaisons lexicales, mais il se distingue également par d'autres propriétés caractéristiques. Dans son étude consacrée aux expressions figées en français, le grammairien Gaston Gross identifie dix caractéristiques communes aux différents types de structures figées : 1) la polylexicalité ; 2) l'opacité sémantique ; 3) le blocage des propriétés transformationnelles ; 4) la non-actualisation des éléments constituants ; 5) la portée du figement ; 6) le degré du figement ; 7) le blocage des paradigmes synonymiques ; 8) la non-insertion ; 9) le défigement ; 10) l'étymologie[355].

Par ailleurs, Isabel González Rey complète cette liste en y ajoutant d'autres propriétés phraséologiques. Selon la linguiste, plusieurs caractéristiques telles que l'idiomaticité, la figuralité, l'iconicité, l'écart, la répétition, les différents registres, la valeur métaphorique, la remétaphorisation[356], ainsi que les éléments expressifs et les procédés productifs, constituent avant tout des traits définitoires des expressions idiomatiques.[357] Celles-ci, selon Isabel González Ray, constituent un « sous-groupe d'unités phraséologiques » et se distinguent des « parémies et des collocations »[358].

---

[352] Ferdinand De Saussure, *Cours de lingusitique générale*, Genève, Arbre d'Or, 2005. p. 133.
[353] Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi et Jean-Pierre Mével (éd.), *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*..., *op. cit.* p. 202.
[354] Maria Helena Svensson, « Critère de figement : l'indentification des expressions figées en français contemporain », Thèse de doctorat, Institutionen för moderna språk, Umeå Universitet, Umeå, 2004. p. 29.
[355] Gaston Gross, *Les expressions figées en français : noms composés et autres locutions*, Paris : Ophrys, 1996. p. 9-23.
[356] La remétaphorisation signifie qu'avec le temps, des expressions figées peuvent perdre leur concept d'origine et retrouver une portée figurée tout en gardant les mêmes formatifs, grâce à la « capacité polysémique des mots » et à « l'action personnelle du locuteur ». Cf. I. Gonzalez Rey, *La phraséologie du français*..., *op. cit.* p. 61-62.
[357] Les autres propriétés mentionnées par la linguiste sont les suivantes : la fréquence, l'institutionnalisation, l'ambiguïté, la productibilité, la reproduction, la réductibilité, l'arbitrarité, la motivation et la démotivation. Cf. *Ibidem.* pp. 53-63.
[358] *Ibid.* p. 133.

En réalité, la notion d'« expression idiomatique » ne fait pas encore l'objet d'une définition précise et unanime, et la terminologie peut différer selon les approches. Selon *Le Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, une expression idiomatique désigne avant tout, d'un point de vue sémantique, « toute forme grammaticale dont le sens ne peut être déduit de sa structure en morphèmes et qui n'entre pas dans la constitution d'une forme plus large : *Comment vas-tu ? How do you do ?* sont des expressions idiomatiques »[359]. Ces formes sont par ailleurs spécifiques dans chaque langue et il est aussi important de souligner leur « emploi de figures rhétoriques et d'effets de sens »[360]. Cette analyse s'appuie sur les définitions des deux termes « expression » et « idiomatique » proposées dans le *Dictionnaire des Expressions et des Locutions*.[361] Cela rejoint partiellement les trois éléments que souligne Pierre Guiraud (1912-1983) afin de distinguer les expressions idiomatiques du reste de la langue : unité de forme et de sens ; écart de la norme grammaticale et lexicale ; valeurs métaphoriques particulières.[362]

De plus, sur le plan socioculturel, Alain Rey et Sophie Chantreau-Razumiev considèrent que les expressions idiomatiques « présentent un système de particularités expressives, liées aux conditions sociales dans lesquelles la langue est actualisée, c'est-à-dire à des usages. Elles sont fixées, traditionnelles et surtout caractéristiques…d'un état de la société »[363]. Et d'un point de vue pragmatique, Isabel González Ray souligne que les expressions idiomatiques « sont aptes pour la communication surtout orale où l'interaction linguistique demande un échange rapide et agile de la part des interlocuteurs en quête de l'expression la plus capable de rendre leur pensée et la plus adéquate à la situation d'énonciation dans laquelle ils se trouvent »[364].

À partir de ces définitions, il est possible de conclure que les « expressions idiomatiques » sont d'abord figées (syntaxiquement et pragmatiquement) et polylexicales, et ensuite (partiellement ou totalement) non-compositionnelles d'un point de vue sémantique, autrement dit leur sens ne peut être déduit de leurs éléments constitutifs. Elles sont également

---

[359] *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*..., *op. cit.* p. 239.
[360] I. Gonzalez Rey, *La phraséologie du français*..., *op. cit.* p. 134.
[361] Le terme « expression » : « une manière d'exprimer quelque chose, elle implique une rhétorique et une stylistique ; elle suppose le plus souvent le recours à une figure, métaphore, métonyme, etc. C'est ici le sémantisme, avec ses complexités, son jeu entre contenus originels et effets de sens, qui est évoqué, plus que la forme linguistique. Le terme « idiomatique » : expression propre à une langue d'une part et sens particulier d'une expression d'autre part. » Cf. Alain Rey, « Préface », in Alain Rey et Sophie Chantreau-Razumiev, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Le Robert, « Les Usuels », 2015. p. x.
[362] Pierre Guiraud, *Les locutions françaises*, 3e édition., Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1967. pp. 37-68.
[363] A. Rey, « Préface », in Alain Rey et Sophie Chantreau-Razumiev, *Dictionnaire des expressions et locutions*..., *op. cit.* p. x.
[364] I. Gonzalez Rey, *La phraséologie du français*..., *op. cit.* p. 150.

liées à l'usage oral partagé au sein d'une société donnée et portent des implications socioculturelles en véhiculant des concepts ou des mentalités, souvent à travers des figures de style tels que la métaphore, la répétition etc.

Dans le contexte du chinois, les expressions figées ou unités phraséologiques sont unanimement appelées « *shuyu* 熟语 » (litt. Expressions mûres ou familières), qui englobent plusieurs sous-catégories. La phraséologie chinoise est alors « connue sous le terme *shuyuxue* 熟语学 (Étude des *shuyu*) »[365]. Le *shuyu* constitue, selon le linguiste chinois Sun Weizhang 孙维张, une catégorie générique qui sert à désigner l'ensemble des expressions figées partageant des caractéristiques essentielles communes. Toutefois, ces formes figées se distinguent également les unes des autres par certaines différences, ce qui permet encore de les classer indépendamment.[366]

Le linguiste chinois considère que les expressions figées chinoises se caractérisent, d'abord sans aucun doute, par la fixité structurelle (sans exclure des variations diachroniques, dialectales et contextuels), ensuite par la « fusion sémantique » (fusion absolue non analysable et fusion relative analysable)[367], aussi par l'intégrité fonctionnelle[368] et enfin par l'idiomaticité stylistique (les implications socio-culturelles propres à la communauté linguistique). Sur cette base, son Wang Qin 王勤 rajoute deux autres propriétés : la disponibilité pragmatique (les expressions sont prêtes à l'emploi) et la diversité des catégories (des formes de figement).[369] En plus, d'après Wu Zhankun 武占坤, l' « euphonie » (*yuyin de yue'er xing* 语音的悦耳性)[370] est aussi un trait important à mettre en lumière.

Avant que le terme *shuyu* ne se généralise dans le domaine de la lexicologie, on distinguait d'ordinaire les principales catégories de figement en chinois : *chengyu* 成语 (litt. Expression toute faite), *suyu* 俗语 (litt. Expression populaire), *yanyu* 谚语 (litt. Expression proverbiale), *guanyongyu* 惯用语 (litt. Expression habituelle), *xiehouyu* 歇后语 (litt.

---

365 Kevin Henry, « Les chengyu du chinois : caractérisation de phrasèmes hors norme », *Yearbook of Phraseology*, 7-1, 1 octobre 2016, pp. 99-126.

366 Sun Weizhang 孙维张, *Hanyu shuyuxue* 汉语熟语学 [La phraséologie chinoise]..., *op. cit.* p. 5.

367 La « fusion sémantique », selon Sun, signifie que l'expression sémantique du figement repose sur les liens organiques et la synergie entre les lexies, et qu'elle est construite sous l'effet de multiples facteurs. On peut la considérer comme synonyme du sens non-compositionnel.

368 Le figement peut fonctionner dans son ensemble comme unité syntaxique d'une phrase.

369 Wang Qin 王勤, *Hanyu shuyu lun* 汉语熟语论 [Étude sur la phraséologie chinoise], Jinan, Shandong jiaoyu, 2006. p. 18-49.

370 Wu Zhankun 武占坤, *Hanyu shuyu tonglun* 汉语熟语通论 [Introduction générale à la phraséologie chinoise], Baoding, Hebei daxue, 2007. p. 3.

Expression suspendue)[371], *geyan* 格言 (litt. Maxime). Le lexicographe chinois Ma Guofan 马国凡 classe ces expressions figées en deux grandes catégories : d'une part, les *chengyu* (expressions idiomatiques ou idiotismes quadrisyllabiques), et d'autre part, les autres formes de figement, qui regroupe les *yanyu*, les *guanyongyu* et les *xiehouyu*. La chercheuse française Françoise Sabban propose, quant à elle, une classification plus raffinée des *chengyu*, en distinguant les idiotismes quadrisyllabiques parallèles et non-parallèles. Pour les autres formes figées, elle les catégorise, en fonction de la structure syntaxique, en structures syntagmatiques (nominale, verbale et adverbiale) et structures phrastiques.[372]

S'il existe un consensus entre les chercheurs chinois sur la notion englobante du *shuyu*, les critères de classification des sous-catégories divergent. En adoptant principalement un critère formel, complété par des considérations sémantiques et conceptuelles, Cui Xiliang 崔希亮 distingue cinq catégories : 1) les *chengyu* 成语 ; 2) les *guanyongyu* 惯用语 ; 3) les *xiehouyu* 歇后语 ; 4) les *yanyu* 谚语 et 5) les *suyu* 俗语.[373] Il distingue les deux dernières, qui sont souvent confondues l'une avec l'autre, par leur structure : les *yanyu* sont généralement à structure bipartie (deux segments), tandis que les *suyu* relèvent d'une structure monopartie (un segment). Wang Qin partage cette typologie, mais admet que la frontière entre *yanyu* et *suyu* demeure peu nette sous l'angle formel. Il propose donc un critère sémantico-pragmatique : les *yanyu*, porteurs de savoirs et d'expériences, visent la transmission du contenu sémantique, et les *suyu* servent à produire un effet de style.[374]

Le linguiste Wen Duanzheng 温端政 reprend l'analyse de Qu Pu 屈朴 dans *Suyu Gujin* 俗语古今 (*Expressions populaires d'hier et d'aujourd'hui*), où l'auteur considère le *suyu* comme une catégorie générique englobant d'autres sous-catégories.[375] En s'appuyant sur la définition du mot *yu* 语 (expression ou parole) – entendu comme une « unité linguistique

[371] Voir ci-dessous le *xiehouyu* de cette section, où le choix de traduction est expliqué.
[372] Françoise Sabban, « "La fonction crée-t-elle le proverbe ?" Quelques remarques sur les idiotismes du chinois moderne », *Cahiers de Linguistique - Asie Orientale*, 6-1, 1979, pp. 29-47.
[373] Cui Xiliang 崔希亮, *Hanyu shuyu yu Zhongguo renwen shijie* 汉语熟语与中国人文世界 [Les expressions figées et le monde humain chinois], Beijing, Beijing yuyan daxue, 2005, p. 13-23.
[374] Wang Qin 王勤, *Hanyu shuyu lun* 汉语熟语论 [Étude sur la phraséologie chinoise)]..., *op. cit.* p. 418-419.
[375] Wen Duanzheng 温端政, *Suyu yanjiu yu tansuo* 俗语研究与探索 [Étude et exploration des suyu], Shanghai, Shanghai cishu, 2005. p. 10.

narrative à fonctions multiples »[376] –, Wen propose une classification des *suyu*, qui est en partie similaire à celle de Sun[377], selon leur contenu et mode de narration :

Biaoshuyu 表述语 (expression énonciative) – *yanyu* 谚语 ;

Miaoshuyu 描述语 (expression descriptive) – *guanyongyu* 惯用语 ;

Yinshuyu 引述语 (expression interprétative) – *xiehouyu* 歇后语.

En revanche, le *chengyu*, que Sebban le définit comme « un phénomène plutôt hérité de la tradition classique, au sein de la culture académique »[378] et que Wen qualifie d'« élégant » (*ya* 雅), est exclu de cette classification.

À travers ces différentes perspectives, il apparaît que les divergences portent principalement sur la définition des *suyu* 俗语 et leur catégorisation. Certains chercheurs les perçoivent comme un simple hyperonyme désignant les différentes sous-catégories d'expressions figées, tandis que d'autres les considèrent comme une catégorie autonome ou une sous-catégorie spécifique. Néanmoins, l'approche qui fait des *suyu* une catégorie englobante semble plus pertinente, car elle permet de mettre en avant les caractéristiques communes des sous-catégories tout en maintenant une distinction claire entre les sous-catégories et les *chengyu*.

Dans cette étude, nous adoptons la classification de Wen comme cadre d'analyse des expressions figées, incluant les *yanyu*, *guanyongyu* et *xiehouyu*, tout en les distinguant des *chengyu*. L'examen des définitions des *suyu* 俗语 relève une forte convergence avec la notion d' « expression idiomatique » en linguistique française, en particulier dans l'accent mis sur leur oralité et leur ancrage social. Par conséquent, nous choisissons d'employer le terme « expression idiomatique » pour traduire *suyu* dans notre recherche, bien que certains chercheurs francophones emploient aussi « idiotisme »[379]. Afin de mieux cerner les spécificités

---

[376] Texte original : « *Juyou duozhong gongneng de xushu xing yuyan danwei* 具有多种功能的叙述性语言单位 ». Cf. *Ibid.* p. 11.

[377] Sun Weizhang, en s'appuyant sur la fonction d'expression des expressions figées, propose une classification en deux grandes catégories : les expressions descriptives (*miaohui xing* 描绘性, incluant les *chengyu*, les *guanyongyu* et les *xiehouyu*) et les expressions énonciatives (*biaoshu xing* 表述性, les *yanyu* et les maximes). Cf. Sun Weizhang 孙维张, *Hanyu shuyuxue* 汉语熟语学 [La phraséologie chinoise]..., *op. cit.*

[378] F. Sabban, « "La fonction crée-t-elle le proverbe ? » ..., *op. cit.*

[379] Il convient, en l'occurrence, de mentionner brièvement la définition de l'« idiotisme » qui semble en être synonyme, donnée également par le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* : « toute construction qui apparaît propre à une langue donnée et qui ne possède aucun correspondant syntaxique dans une autre langue. » Nous observons la particularité de son « impossibilité de traduction terme à terme d'une langue à l'autre », c'est-à-dire le manque d'équivalent dans une autre langue. Cf. *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage...*, *op. cit.* p. 240.

des trois catégories étudiées, il convient à présent d'en examiner les définitions et caractéristiques.

a) Le *yanyu* 谚语 (proverbe)

Les *yanyu* 谚语 (proverbes) sont « les équivalents des proverbes et dictons dans les langues occidentales »[380]. Vu qu'« il est impossible de faire réellement la distinction entre…un dicton, une maxime, un proverbe, une sentence…etc. »[381], nous privilégions l'usage du terme « proverbe » pour désigner les *yanyu* en chinois. Les proverbes font parties des expressions figées, comme le souligne Jean-Claude Anscombre, ils sont de création orale spontanée et révélateurs de la sagesse populaire.[382] Il convient de noter que, dans les études de phraséologie française, les proverbes sont souvent exclus des expressions idiomatiques en raison de son caractère sentencieux, et relèvent plutôt du champ d'étude de la parémiologie.[383]

Les monographies consacrées aux proverbes chinois ne sont pas moins nombreuses, parmi elles, on peut citer *Yanyu* 谚语 (*Proverbes*) de Wu Zhankun et Ma Guofan[384], *Yanyu* 谚语 (*Proverbes*) de Wen Duanzheng[385], ainsi que *Zhonghua yanyu yanjiu* 中华谚语研究 (*Étude sur les proverbes chinois*) de Wu Zhankun[386], qui explorent divers aspects des proverbes. Comme mentionné précédemment, les proverbes chinois sont d'abord classés parmi les *shuyu* 熟语 en tant que sous-catégorie phraséologique, puis intégré dans la catégorie des *suyu* 俗语 (expressions idiomatiques) en raison de leur oralité.

Selon le *Dictionnaire du chinois moderne*, le proverbe est « une phrase fixe, répandue parmi les gens du peuple, qui exprime avec des mots simples une vérité profonde »[387]. John S. Rohsenow en donne une définition plus précise :

---

380 K. Henry, « Les chengyu du chinois » ..., *op. cit.*

381 F. Sabban, « La fonction crée-t-elle le proverbe ? » *op. cit.*

382 Jean-Claude Anscombre, « Proverbes : si les vulgates m'étaient contées », in *Proverbes & locutions stéréotypées du Maroc. Lexicalisation, modalisation, transparence & figement - Abdenbi Lachkar*, Abdenbi Lachkar, Georges Kleiber et Salam Diab-Duranton (dir.), Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 2019, p. 17-66.

383 *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*..., *op. cit.* p. 344.

384 Wu Zhankun 武占坤, Ma Guofan 马国凡, *Yanyu* 谚语 [Proverbes], Hohhot, Maison d'étidtion populaire de Mongolie intérieure, 1983.

385 Wen Duanzheng 温端政, *Yanyu* 谚语 [Proverbes], Pékin, Presse commerciale de Pékin, 2000.

386 Wu Zhankun 武占坤, *Zhonghua yanyu yanjiu* 中华谚语研究 [Étude sur les proverbes chinois], Baoding, Presse universitaire du Hebei, 2000.

387 Texte original : « Zai minjian liuchuan de guding yuju, yong jiandan tongsu de hua fanyingchu shenke de daoli 在民间流传的固定语句，用简单通俗的话反映出深刻的道理 ». Cf. *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 [Dictionnaire du chinois moderne], *Zhongguo shehui kexueyuan yuyan yanjiusuo bianjishi* 中国社会科学院语

> *Yanyu*, or 'proverbs'... are fundamentally an oral form consisting of complete sentences, which reduce the observations, experiences, and wisdom of ordinary people into short, pithy, colloquial statements and judgements, employing familiar images and tropes phrased in easily memorisable forms.[388]

Il est à noter que bien que certains proverbes soient originaires des textes littéraires, ils peuvent être des proverbes à condition que les locuteurs natifs les considèrent comme des dictons populaires et ne les relient à aucune source littéraire.[389]

La définition du proverbe ne fait l'objet d'aucune controverse majeure parmi les chercheurs chinois. Certains, tels que Wu Zhankun et Wen Duanzheng, soulignent particulièrement dans leurs travaux que le proverbe se caractérise avant tout par son rôle didactique et sa fonction de transmission du savoir. Ainsi, il possède intrinsèquement une dimension éducative et cognitive. Les exemples suivants peuvent illustrer cette caractéristique :

爱而不教，禽犊之爱[390]

Pinyin : *Ai er bu jiao, qin du zhi ai*

Traduction littérale : Aimer sans éduquer, amour des animaux

Sens figuré : Le principe d'amour réside dans une éducation rigoureuse.

熬粥要有米，说话要讲理[391]

Pinyin: *Aozhou yao youmi, shuohua yao jiangli*

Traduction littérale : Faire du porridge nécessite du riz, parler exige du bon sens.

Sen figuré : Il faut faire entendre raison pour être convaincant.

Selon Sun, les proverbes sont également caractérisés par la richesse de leur contenu. L'approche classificatoire proposée par Wen peut en témoigner. Celui-ci divise les proverbes en deux grandes catégories[392] : les proverbes liés à la vie sociale (*shehui yan* 社会谚), qui englobent ceux représentant des connaissances sociales ou des principes moraux ; et les proverbes liés à la nature (*ziran yan* 自然谚), qui concernent la production agricole et de tous les autres secteurs, la météorologie, les coutumes et les savoirs pratiques du quotidien. C'est

---

言研究所词典编辑室 [Bureau de rédaction du dictionnaire, Institut des langues, Académie chinoise des sciences sociales], 7ème édition, Beijing, Shang wu yin shu guan, 2016. p. 1513.

388 John S. Rohsenow, *ABC Dictionary of Chinese Proverbs (Yanyu)*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2003. Xiii.

389 Victoria Bogushevskaya, « Yanyu 谚语 », in *Encyclopedia of Chinese language and linguistics*…, *op. cit*. p. 642.

390 Wen Duanzheng 温端政, *Zhongguo suyu da cidian* 中国俗语大辞典 [Le grand dictionnaire des expressions idiomatiques chinoises], Shanghai, Shanghai cishu, 2011. p. 4.

391 *Ibidem.* p. 7.

392 Wen Duanzheng 温端政, *Suyu yanjiu yu tansuo* 俗语研究与探索 [Étude et exploration des *suyu*]..., *op. cit.* p. 15-22.

souvent avec cette origine sociale que les proverbes révèlent leur lien avec la communauté (*minzuxing* 民族性)[393]. Voyons les éléments spécifiques à travers les deux exemples[394] :

拜师如**投胎**[395]

Pinyin : *Baishi ru toutai*

Traduction littérale : Reconnaître quelqu'un pour un maître, c'est comme se réincarner.

Sens figuré : Il faut être prudent pour choisir un maître.

国有王法，**庙有清规**[396]

Pinyin : *Guo you wangfa, miao you qinggui*

Traduction littérale : L'État a ses lois, les temples ont leurs règlements.

Sen figuré : Il faut respecter les règles où qu'on soit.

Par ailleurs, l'usage des proverbes dans la communication quotidienne met en évidence leur trait discursif (*yanyuxing* 言语性)[397], cela veut dire que les proverbes reflètent à la fois la vision subjective des locuteurs et les valeurs propres à certains groupes sociaux et que dans le discours, ils servent aussi de matériau linguistique préconstruit. Enfin, sur le plan structurel, le linguiste Sun insiste sur la « forme poétisée » de certains proverbes, qui consiste principalement dans les effets de rythme (à travers le recours au parallélisme et à l'assonance). Voici deux exemples l'illustrant :

人无**千日**好，**花**无**百日**红[398]

Pinyin : ***Ren*** *wu* ***qianri*** *hao,* ***hua*** *wu* ***bairi*** *hong.*

Traduction littérale : L'homme ne peut être bien mille jours d'affilée, la fleur ne peut rester rouge cent jours.

Sen figuré : Les relations humaines, tout comme la situation personnelle de chacun, ne peuvent toujours rester au beau fixe.

Dans cet exemple, les pairs *ren* 人– *hua* 花 et *qianri* 千日 – *bairi* 百日 présentent un parallélisme syntaxique.

---

393 Sun Weizhang 孙维张, *Hanyu shuyuxue* 汉语熟语学 [La phraséologie chinoise]..., *op. cit.* p. 292-308.

394 Les mots soulignés le sont par l'auteur du présent travail afin de faire ressortir le parallélisme et le rythme de l'expression.

395 Wen Duanzheng 温端政, *Zhongguo suyu da cidian* 中国俗语大辞典 [Le grand dictionnaire des expressions idiomatiques chinoises], ...*op. cit.* p. 25.

396 *Ibid.* p. 351.

397 Sun Weizhang 孙维张, *Hanyu shuyuxue* 汉语熟语学 [La phraséologie chinoise],...*op. cit.*

398 Wen Duanzheng 温端政, *Zhongguo suyu da cidian* 中国俗语大辞典 [Le grand dictionnaire des expressions idiomatiques chinoises], ...*op. cit.* p. 760.

挨上好邻**家**，吃酒又戴**花**；挨上坏邻**家**，披麻又戴**枷**[399]

Pinyin : *Aishang hao lin**jia**, chijiu you dai**hua** ; aishang huai lin**jia**, pima you dai**jia.***

Traduction littérale : Un bon voisin t'offre du vin et des fleurs ; un mauvais voisin te couvre de lin et de cangue.

Sens figuré : Il est important d'avoir un bon voisin qui apporte du bonheur, alors qu'un mauvais voisin peut apporter du malheur.

Dans cet exemple, la répétition phonétique des mots *jia* 家– *hua* 花 et *jia* 家– *jia* 枷 crée une assonance harmonieuse.

En somme, les proverbes, ancrés dans la tradition populaire, relèvent du registre oral. Leur structure syntaxique est généralement fixe. Sémantiquement, ils sont généralement pourvus d'un double niveau de signification, un sens littéral et un sens figuré. Condensant la sagesse et l'expérience collective du peuple, ils énoncent des vérités générales et donnent des conseils. De plus, ils possèdent souvent une dimension rythmique, basée sur les figures rhétoriques comme le parallélisme et l'assonance.

b) Le *guanyongyu* 惯用语 (Expression usuelle)

Les *guanyongyu* 惯用语 (litt. « S'habituer – utiliser – expression ou parole »), sont des « expressions habituelles ou usuelles », « dont les équivalents les plus proches seraient les locutions verbales idiomatiques »[400]. Ce terme est apparu au début des années 1960, remplaçant l'appellation plus ancienne *xiyngyu* 习用语. Cependant, les premières études systématiques sur cette catégorie d'expressions n'ont vu le jour qu'à partir des années 1980.[401] Dans le présent travail, nous privilégions la traduction « expression usuelle » pour désigner ce type d'unité phraséologique.

Le *Dictionnaire du chinois moderne* le définit comme une forme d'expression figée (*shuyu* 熟语), souvent marquée par une forte oralité. Elle exprime un sens complet, généralement au moyen d'une métaphore. Victoria, à l'instar de Ma Guofan, révèle que les expressions usuelles sont grammaticalement des *cizu* 词组 (« groupe de mots »)[402] qui présentent une structure et un sens figés. En soulignant que la majorité de ces expressions

[399] *Ibid.* p. 1.
[400] K. Henry, « Les chengyu du chinois » ..., *op. cit.*
[401] Victoria Bogushevskaya, « Guanyongyu 惯用语 (Idioms and common sayings) », in *Encyclopedia of Chinese language and linguistics*..., *op. cit.*
[402] *Ibid.* p. 335.

respectent les règles de la grammaire chinoise moderne, Bogushevskaya distingue quatre types d' « expression usuelles » en fonction des relations entre leurs constituants : subordonnatifs, coordonnatifs, sujet-prédicat (SP) et verbe-objet (VO).[403] Alors que Wang Qin précise, sur le plan morphologique, que ce type d'expression est généralement composé de trois syllabes, en suivant une structure composée d'une alternance de morphèmes monosyllabiques et dissyllabiques, comme dans l' exemple suivant :

挖-墙脚 (*wa qiangjiao*)

Traduction littérale : creuser le pied du mur.

Sens figuré : Saper un collectif ou les actions d'autrui, entraînant une perte d'intérêts ou empêchant le bon déroulement des affaires.[404]

Par ailleurs, la majorité des expressions usuelles, tout comme les proverbes, sont d'origine populaire et orale. Selon Wang, leur structure lexicale est souvent sujette à des variations[405], notamment :

Substitution de synonymes verbaux :

拉/扯/拖后腿 (*la/che/tuo houtui*)

Traduction littérale : tirer quelqu'un par la jambe arrière

Sens figuré : entraver quelqu'un ou s'opposer à ses actions[406]

Insertion d'éléments supplémentaires :

挖墙脚 → 挖别人的墙脚 (*wa qiangjiao → wa bieren de qiangjiao*)

Traduction littérale : creuser le pied du mur d'autrui

Sens figuré : Saper un collectif ou les actions d'autrui, entraînant une perte d'intérêts ou empêchant le bon déroulement des affaires

Permutation des constituants :

穿小鞋 → 给谁小鞋穿 (*chuan xiaoxie → gei shui xiaoxie chuan*)

Traduction littérale : faire porter des chaussures trop petites à quelqu'un

---

[403] *Ibid.*

[404] Wen Duanzheng 温端政, *Zhongguo suyu da cidian* 中国俗语大辞典 [Le grand dictionnaire des expressions idiomatiques chinoises]..., *op. cit.* p. 914.

[405] Wang Qin 王勤, *Hanyu shuyu lun* 汉语熟语论 [Étude sur la phraséologie chinoise]..., *op. cit.*

[406] Wen Duanzheng 温端政, *Zhongguo suyu da cidian* 中国俗语大辞典 [Le grand dictionnaire des expressions idiomatiques chinoises]..., *op. cit.* p. 517.

Sens figuré : Nuire délibérément à quelqu'un par des moyens indirects, souvent en coulisse et dans un contexte hiérarchique ou relationnel, afin de le mettre en difficulté[407]

Il est donc important de distinguer les expressions usuelles des autres expressions trisyllabiques. Wang Qin insiste sur la différence en s'appuyant sur le mode d'expression sémantique : les expressions usuelles, en tant qu'expressions descriptives, servent à représenter une action ou un phénomène tout en véhiculant un sens figuré ou métaphorique dans un contexte communicatif. Cependant, d'après *Le Grand dictionnaire des expressions idiomatiques*, certaines unités de ce type dépassent la structure trisyllabique et peuvent atteindre plus de dix caractères. Par exemple :

泥里来水里去[408]

Pinyin : *Ni li lai, shui li qu*

Traduction littérale : aller et venir dans la boue et l'eau

Sens figuré : se démener dans des conditions pénibles

一跤跌入青云里[409]

Pinyin : *Yi jiao die ru qingyun li*

Traduction littérale : Une chute qui propulse dans les nuages

Sens figuré : Tomber sur un coup de chance

喊天天不应，呼地地无门[410]

Pinyin: *Han tiantian bu ying, hu didi wu men*

Traduction littérale : Appeler le ciel sans réponse, invoquer la terre sans issue

Sen figuré : Se retrouver en détresse sans aide

Le phraséologue chinois Wen Duanzheng tient également à souligner que certaines relèvent de la sémantique compositionnelle, comme dans cet exemple : *Ren qiang ming bu qiang* 人强命不强[411] (litt. « L'homme est fort, mais son destin ne l'est pas ») dont le sens peut être déduit de son sens littéral.

En conclusion, les expressions usuelles, généralement issues de l'oralité populaire, sont majoritairement trisyllabiques, mais pouvant aller jusqu'à plus de dix caractères. Celles composées de trois caractères présentent un figement relatif, avec des syntagmes et paradigmes

[407] *Ibid.* 134.
[408] *Ibid.* p. 646.
[409] *Ibid.* p. 1018.
[410] *Ibid.* p. 360.
[411] *Ibid.* p. 753.

modifiables. Elles servent à décrire des choses ou phénomènes de la vie quotidienne dans un style familier et populaire. La plupart de ces expressions sont comprises à travers leur sens métaphorique.

c) Le *xiehouyu* 歇后语 (Expression en suspens)

Le *xiehouyu* 歇后语 (litt. « Expression interrompue après une pause »), est un type d'unité phraséologique propre à la langue chinoise. Son apparition remonterait à la dynastie Tang (vers le milieu du XIIIe siècle). Le terme lui-même a été officiellement introduit dans un article intitulé « *Caiji geyao suo yi jianshou de – xiehouyu* 采集歌谣所宜兼收的——歇后语 » (Les expressions en suspens à inclure dans la collecte des chants populaires), publié dans *Le Bulletin des chants populaires* (*Geyao zhoukan* 歌谣周刊) de l'Université de Pékin dans les années 1920. En fait, l'usage de cette dénomination a été contesté par de nombreux chercheurs. Comme aucune autre appellation plus appropriée et unanime n'a été trouvée, ce terme est maintenu dans les études linguistiques modernes.[412]

Le *xiehouyu* est un type d'expression idiomatique qui se compose de deux propositions, souvent séparées par un long tiret à l'écrit. Selon le *Dictionnaire du chinois modern*[413], il s'agit d'une phrase composée de deux parties, la première partie étant une devinette imagée, suivie d'une seconde partie qui en dévoile le sens caché. La particularité de l'énoncé est que la seconde partie peut être omise dans l'usage oral. Le *xiehouyu* est donc utilisé lorsque « one wants to display wit or humour, often disparagingly when describing a person, a thing, or a situation »[414].

En raison de son appartenance au registre oral et de son fonctionnement similaire à celui du proverbe, la sinologue Françoise Sabban le traduit par « proverbe calembouresque »[415]. Cependant, étant donné les différences structurelles fondamentales entre le *xiehouyu* et le proverbe et d'autres formes non calembouresque du *xiehouyu*, sa classification et traduction ne semblent pas adéquates. Afin de mieux refléter sa spécificité syntaxique, nous retenons ici la

---

412 Wen Duanzheng 温端政, *Suyu yanjiu yu tansuo* 俗语研究与探索 [Étude et exploration sur les suyu].., *op. cit.* p. 48.

413 *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 [Dictionnaire du chinois modern], Zhongguo shehui kexueyuan yuyan yanjiusuo bianjishi 中国社会科学院语言研究所词典编辑室 [Bureau de rédaction du dictionnaire, Institut des langues, Académie chinoise des sciences sociales]..., *op. cit.* p. 1448.

414 Cité par Grace Zhang, « Chinese *xiehouyu* », in *The Routledge encyclopedia of the Chinese language*..., *op. cit.* p. 395-407.

415 F. Sabban, « "La fonction crée-t-elle le proverbe ? » ..., *op. cit.*

traduction « expression en suspens » qui met en évidence son caractère elliptique et qui peut englober les différentes catégories de ce type.

Concernant la définition, le linguiste Wang Qin précise que la première partie de l'expression en suspens repose sur un langage imagé et descriptif, évoquant un événement, un état, un objet ou une scène. Cet élément métaphorique de l'expression puise son inspiration dans des événements réels ou fictifs de la vie sociale, de récits historiques, de mythes et légendes, ou encore de divers objets et phénomènes. La seconde partie adopte un langage plus abstrait et explicatif, en interprétant ou expliquant la première partie. L'association de ces deux propositions, qui expriment sur la même thématique, confère à l'expression un caractère ludique et humoristique.[416] Il s'agit ainsi d'une unité lexicale à dimension artistique, relevant également de la création orale de la littérature populaire.

Le *Dictionnaire du chinois modern* fournit deux exemples : *Waisheng dian denglong – zhaojiu (jiu)*外甥点灯笼——照旧(舅) (litt. « Le neveu allume la lanterne – comme d'habitude (pour son oncle) ») et *Ni pusa guojiang - zishen nan bao* 泥菩萨过江——自身难保 (litt. « Bodhisattva en argile traverse le fleuve – incapable de se sauver lui-même »), illustrant les deux principales catégories des expressions en suspens :

> Soit des jeux de mots fondés sur des mots se ressemblant par le son, différents par le sens (donc un calembour), soit une subjection, qui subordonne et soumet en quelque sorte, à une proposition, le plus souvent interrogative, une autre proposition le plus souvent positive, qui lui sert de réponse, d'explication, ou de conséquence.[417]

Dans la classification, Wang Qin distingue les expressions jouant sur l'homophonie et les expressions au sens métaphorique. Ci-dessous quelques exemples du premier type :

Expressions jouant sur l'homophonie (*xieyin yuyi* 谐音喻意):

窗户眼儿吹喇叭——鸣(名)声在外[418] (homonymie)

Pinyin : *Chuanghu yan'r chui laba – mingsheng zai wai*

Traduction littérale : Souffler dans une trompette par la fenêtre – la musique entendue de l'extérieur

Sens figuré : être connu.

---

[416] Wang Qin 王勤, *Hanyu shuyu lun* 汉语熟语论 [Étude sur la phraséologie chinoise]..., *op. cit.* p. 330-358.

[417] Patrick Doan, « De la difficulté de traduire les feuilletons télévisés chinois », *Impressions d'Extrême-Orient*, n°2, 23 décembre 2011, http://journals.openedition.org/ideo/230.

[418] Wen Duanzheng 温端政, *Zhongguo suyu da cidian* 中国俗语大辞典 [Le grand dictionnaire des expressions idiomatiques chinoises]..., *op. cit*. p. 508.

和尚打伞——无发(法)无天[419] (paronymie)

Pinyin : *Heshang dasan - zufazutian*

Traduction littérale : Le moine tient un parapluie – sans cheveux ni ciel

Sens figuré : se comporter sans foi ni loi.

Parmi les exemples d'**expressions au sens métaphorique (*yuyi* 喻意)** citées par Wang Qin, nous trouvons :

大海捞针——难[420]

Pinyin : *Dahai laozhen – nan*

Traduction littérale : Chercher une aiguille dans la mer – difficile

Sens figuré : Difficile de réaliser des choses ou des idées.

快刀切豆腐——两面光[421]

Pinyin : *Kuaidao qie doufu – liangmian guang*

Traduction littérale : Un couteau bien affûté coupe le tofu – les deux faces sont nettes et lisses.

Sens figuré : Chercher à plaire aux deux côtés ou La situation idéale où les deux parties sont satisfaites.

De son côté, le phraséologue chinois Wen, qui met en évidence la relation d'introduction et d'explication des deux segments du *xiehouyu*, propose une typologie fondée sur les relations entre ces deux propositions. Il distingue ainsi le type énonciatif direct (*zhichen xing* 直陈型), illustré par l'expression *Dahai laozhen – nan* 大海捞针——难 (litt. « Chercher une aiguille dans la mer – difficile ») ; et le type à double sens (*shuangguan xing* 双关型), représenté par *Kuaidao qie doufu – liangmian guang* 快刀切豆腐——两面光(litt. « Un couteau tranchant coupe du tofu – deux côtés ») et les deux expressions citées au-dessus reposant sur un jeu d'homophonie.

Ainsi, le *xiehouyu* (expression en suspens) est une expression idiomatique unique en chinois, fortement ancrée dans la tradition orale. Il est caractérisé par sa structure bipartie, son implicite contextuel et son effet humoristique. Il repose largement sur des figures de style telles que la métaphore, le jeu de mots et la double interprétation, ce qui en fait une forme linguistique

[419] *Ibidem.* p. 383.
[420] *Ibid.* p. 179.
[421] *Ibid.* p. 513.

vivante et dynamique, qui façonne notre façon de penser et d'agir et qui révèle des manières communes de parler et de percevoir le monde.[422]

En guise de conclusion

Les expressions idiomatiques, incluant le *yanyu* (proverbe), le *guanyongyu* (expression usuelle) et le *xiehouyu* (expression en suspens), sont profondément enracinées dans la vie sociale et la pratique langagière quotidienne. Transmises principalement à l'oral, elles véhiculent une sagesse collective tout en reflétant l'expérience sociale et les représentations culturelles. Chacune de ces catégories possède des caractéristiques spécifiques : le *yanyu* se distingue par sa visée pratique et éducative, le *guanyongyu* par son caractère stéréotypé et habituel, tandis que le *xiehouyu* repose sur la métaphore et le jeu de mots pour produire souvent un effet humoristique. Leur valeur littéraire, mise en évidence par les linguistes, découle ainsi non seulement de leur structure syntaxique, de leur duplicité sémantique, mais aussi de leur richesse pragmatique et de leur ancrage marqué dans l'oralité. Leur usage dans les œuvres littéraires est lié, comme l'observe Fernando Dominguez chez Balzac, « sans aucun doute à la recherche de l'oralité, du dialogue direct, sur le vif »[423].

3.3 Notion du « gros mot »

Avant de retenir l'attention du psychologue, du sociologue et même de l'anthropologue, le gros mot, phénomène avant tout linguistique, a été un sujet négligé pendant longtemps par les linguistes. Le terme « gros mot » correspond dans la langue chinoise au mot *zanghua* 脏话 (litt. « Mot sale »), qui est défini par le *Dictionnaire de la langue chinoise moderne* comme *xialiu de hua* 下流的话 (litt. « Mot trivial »).[424] Le *Grand dictionnaire du chinois* complète cette définition en ajoutant un adjectif *weixie de* 猥亵的 qui signifie « obscène » en français. Les deux qualitatifs (*xialiu de* 下流的 et *weixie de* 猥亵的) sont à leur tour interprétés dans *Dictionnaire du chinois moderne* par « bas et sale, décrit une qualité ou un comportement abominable » et « des paroles ou des conduites obscènes »[425]. Leurs équivalents français « obscène » et « trivial » désignent, selon le *Trésor de la langue française*, les éléments

[422] Grace Zhang, « Chinese *xiehouyu* », in *The Routledge the Chinese language...*, *op. cit.*
[423] Fernando Navarro Domínguez, *Analyse du discours et des proverbes chez Balzac*, Paris, L'Harmattan, 2000. p. 179.
[424] *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 [Dictionnaire du chinois moderne]..., *op. cit.* p. 1632.
[425] Texte original : « *xialiu : beibi zochuo, xingrong pingzhi, xingwei jiqi elie ; weixie : yinluan, xialiude (yanyu huo xingwei)*下流：卑鄙龌龊，形容品质、行为及其恶劣；猥亵：淫乱，下流的（言语或行为）». Cf. *Ibidem.* p. 1366, 1413.

offensant la pudeur et que « la société condamne comme étant contraires aux bonnes mœurs, au bon usage, à la bienséance »[426]. Quant à l'obscénité de la langue, le linguiste français Pierre Guiraud précise qu'elle « constitue bien la base des formes les plus basses et les plus dégradées du langage populaire et la source la plus spontanée et la plus riche de nos gros mots »[427].

Alors que le *Dictionnaire de l'Académie française* définit le « gros mot » comme un « mot grossier »[428], tout comme le *Grand Larousse de la langue française* ainsi que le *Trésor de la langue française* qui ajoute également le mot synonyme « trivial » à la définition. Qu'est-ce qu'on entend alors par le mot « grossier » ? D'après le *Dictionnaire de l'Académie française*, il s'agit d'« un acte ou un propos malséant, qui offense la pudeur »[429] et d'un « discours ou propos contraires à la bienséance, à la pudeur »[430] selon le *Littré.* Par conséquent, que ce soit en chinois ou en français, les gros mots, partageant une connotation péjorative et une dimension transgressive, s'inscrivent dans un langage qui reflète les sensibilités et les interdits propre à une société. C'est justement la raison pour laquelle les linguistes parlent de tabous sociaux en abordant ce phénomène langagier. Comme l'affirme Catherine Rouayrenc, « un gros mot est un mot interdit, un mot à travers l'usage duquel se manifestent les tabous d'une société »[431].

a) Tabous linguistiques en chinois

Le mot « tabou » est largement utilisé pour désigner toute forme de restriction relative au fait de dire ou de faire quelque chose considéré comme maudit, sacré, inacceptable ou menaçant la vie.[432] En tant que phénomène socioculturel, les tabous sont souvent « associated with a nation's superstitions, customs, rituals, beliefs, and ethics »[433], et les mots et expressions liés à ces sujets deviennent ainsi des tabous linguistiques. Dans la langue française, cet usage tabou du langage, d'après Nancy Huston et Catherine Rouayenc, concerne d'abord le domaine de la religion qui « interdit d'invoquer le nom de Dieu », incluant ainsi tout juron faisant appel à la divinité. Donc, dans les pays francophones comme anglophones, il existe des jurons comme

---

[426] *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne] : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=267437880 (consulté le 31 mars 2025)
[427] Pierre Guiraud, *Les gros mots*, 1. éd., Paris, Pr. Univ. De France, coll. « Que sais-je ? », n° 1597, 1975. p. 11.
[428] *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e édition, [en ligne] : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2917 (consulté le 31 mars 2025)
[429] *Ibid.*
[430] *Littré*, Dictionnaire de la langue française, [en ligne] : https://www.littre.org/definition/grossier (consulté le 31 mars)
[431] Catherine Rouayrenc, *Les gros mots*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », no 1597, 1998, 3e éd. p. 5.
[432] Tian Guisen, « Taboo », in *Encyclopedia of Chinese language and linguistics*..., *op. cit.* p. 247.
[433] *Ibidem.*

« Nom de Dieu » et « God damn you ». Ils sont ensuite liés au domaine de la sexualité, comprenant tous les termes qui y réfèrent ; enfin à celui des excréments, regroupant l'ensemble des mots qui les évoquent. Les deux derniers domaines constituent justement la partie la plus importante des gros mots[434], comme le souligne Pierre Guiraud.

Selon Huang Hongxu et Tian Guisen, les tabous linguistiques en chinois peuvent être regroupés en quatre catégories[435] : la sainteté (*sanctity*) – incluant l'autorité des aînés dans la famille, notamment à travers la tradition interdisant aux plus jeunes de prendre le prénom de leurs aînés ; la sexualité (*sex*) – concernant les organes et comportements sexuels ; les fonctions corporelles (*bodily functions*) – incluant les excréments, ainsi que les sujets déplaisants (*unpleasant matters*) – englobant les thèmes dangereux et malchanceux, dont la mort est l'exemple le plus représentatif. À cet égard, Chen Yuan 陈原(1918-2004), fondateur de la sociolinguistique chinoise, mentionne également les mots et expressions à caractère tabou, qui sont relatifs à la mort, au corps et aux organes humains, aux phénomènes physiologiques et aux actes sexuels.[436] De là on peut voir que les tabous linguistiques concernant la sexualité et les excréments sont universels, présents aussi bien dans les sociétés occidentales que orientales alors que d'autres domaines se distinguent en fonction des contextes socioculturels.

Par ailleurs, en ce qui concerne les sujets déplaisants, les noms de certains animaux sont également compris dans cette catégorie de tabous linguistiques, comme le mettent en évidence les chercheurs Huang Hongxu et Tian Guisen. Pour certaines communautés linguistiques en Chine, ils peuvent apporter malheur tant qu'on les mentionne directement, par exemple dans la ville de Changsha où les habitants évitent d'évoquer les animaux « tigre, dragon et serpent »[437]. Les tabous liés aux animaux varient selon les régions et ne sont pas aussi répandus que ceux relatifs à la sexualité et aux excréments. Néanmoins, ils peuvent être abordés sous l'angle de « la distinction entre l'homme et l'animal », en lien avec la notion de suprématie humaine et d'infériorité animale dans les représentations culturelles.

---

[434] P. Guiraud, *Les gros mots*..., *op. cit.*

[435] Hongxu Huang et Guisen Tian, « A sociolinguistic view of linguistic taboo in Chinese », *Int'l. J. Soc. Lang.*, 81, 1990, pp. 63-85.

[436] Chen Yuan 陈原, *Shehui yuyanxue* 社会语言学 [La sociolinguistique], Beijing, Shangwu yinshu guan, 2000. p. 352.

[437] Hongxu Huang et Guisen Tian, « A sociolinguistic view of linguistic taboo in Chinese » ..., *op. cit.*

Les chercheurs chinois Lui Fugen 刘福根 (1966-)[438] et Wen Mengjun 文孟君[439] soulignent dans leurs études que les termes injurieux en chinois impliquent souvent une dévalorisation de l'interlocuteur, qui est comparé à un animal, en particulier à ceux considérés comme méprisables par les humains, tels que le chien, le cochon, le loup, l'âne, la poule et la tortue etc. Pour de nombreux locuteurs, ce type d'expression est aussi déplaisant que d'autres formes de tabous linguistiques. À ce titre, ces termes peuvent, dans une certaine mesure, être assimilés à des gros mots. Comme l'affirme Catherine Rouayrenc : « est gros mot ce que les gens considèrent comme tel, c'est-à-dire tout ce qui relève d'un domaine tabou (religion, sexualité, fonction excrémentielle), et/ou passe pour injurieux »[440]. Les connotations taboues associées aux animaux sont souvent modulées par la culture locale, l'habitus des interlocuteurs.

Si ces tabous linguistiques liés aux animaux reposent sur une hiérarchisation entre l'homme et l'animal, une autre catégorie de tabous, fondée sur la hiérarchie générationnelle – la filiation – mérite une attention particulière. Ce type de tabou présente d'ailleurs une certaine similitude avec le tabou lié à la « sainteté » précédemment évoquée, dans la mesure où il met l'accent sur le statut des aînés intangible et le respect absolu envers eux.[441] Dans la société chinoise, le système de filiation occupe une place centrale. Toute transgression des règles qui régissent les rapports intergénérationnels est perçue comme une atteinte grave à l'ordre social.[442] Ainsi, ce tabou s'exprime à la fois dans les relations interpersonnelles et dans le cadre familial. De plus, les valeurs familiales accordent également une importance à la lignée, notamment en ce qui concerne les liens du sang, qui joue un rôle essentiel dans la préservation du statu familial.

b) Classification des gros mots

Les gros mots, généralement perçus comme tabous, peuvent ainsi être classés en plusieurs types référentiels du point de vue lexical. Nous en présenterons ci-après les principaux, accompagnés d'exemples plus ou moins courants :

---

[438] Fugen Liu, *Hanyu lici yanjiu - Hanyu mali xiaoshi* 汉语詈词研究 —— 汉语骂詈小史 [Étude sur les insultes en chinois - Brève histoire], Hangzhou, Zhejiang renmin, 2008. p. 37.
[439] Mengjun Wen, *Mali Yu* 骂詈语 [Les insultes], Beijing, Xinhua, 1998. p. 56.
[440] C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 7.
[441] F. Liu, *Hanyu lici yanjiu - Hanyu mali xiaoshi* 汉语詈词研究——汉语骂詈小史 [Étude sur les insultes en chinois - Brève histoire] ..., *op. cit.* p. 36.
[442] Guo Xi 郭熙, *Zhongguo shehui yuyanxue* 中国社会语言学 [La sociolinguistique en Chine], 3e éd., Pékin, Shangwu yinshuguan, 2013. p. 280.

Les unités lexicales relevant des organes sexuels, souvent considérées comme très vulgaires, peuvent se répartir ainsi : pour les organes génitaux masculins : *diao* 屌(« *bite* »), *jiba* 鸡巴(« *bite* »), *dan* 蛋(« *couilles* »), pour désigner le pénis et les testicules des hommes. Ils sont employés isolément ou dans des locutions telles que *diao yang* 屌样 (litt. « allure de bite », au sens de « mine de minable » désignant un homme lâche ou répugnant), *xia jiba shuo* 瞎鸡巴说 (litt. « la bite aveugle dit », c'est-à-dire « parler de travers »). Parmi les mots associés aux organes génitaux féminins, nous avons essentiellement *bi* 屄 (*con*), souvent atténué à l'écrit par euphémisme sous la forme *bi* 逼 ou par la simple lettre B. Il apparaît dans des composés tels que *mabi/bi* 妈屄/逼 (litt. « mère con », injection proche de « putain »), et *shabi* 傻逼 (litt. « Con imbécile »). D'autres noms d'organes comme *pigu* 屁股 (*cul*), *piyan* 屁眼 (*trou du cul*), *naizi* 奶子 (*nichons*) peuvent aussi être regroupés dans la même catégorie. Il convient de souligner que ces mots liés aux organes sexuels ne se limitent pas à l'expression d'émotions négatives (mépris, colère, agacement ou moquerie). Ils traduisent également des sentiments positifs comme la surprise, la joie voire le compliment, comme en témoigne *niu bi/bi* 牛屄/逼 (litt. « Vache con », désignant le fait d'être fort ou impressionnant).

L'acte sexuel : la catégorie regroupe des verbes obscènes tels que *cao* 肏 (« *niquer* », souvent remplacé à l'écrit par son paronyme *cao* 操), et les synonymes *ri* 日, et *gan* 干. Les tournures avec ces mots peuvent être *Wo cao ni mabi* 我操你妈逼 (litt. « Je baise le con de ta mère », l'équivalent français : « niquer ta mère »), *ri ni daye* 日你大爷 (litt. « baiser ton oncle aîné »), *gan ni mei* 干你妹 (litt. « Niquer ta petite sœur »). Nous en trouvons aussi des variantes simplifiées sans le sujet ou le verbe : *wo cao* 我操 (« je baise »), *cao nima* 操你妈 (« baise ta mère »), *ni made* 你妈的 (« ta mère ») ou *made* 妈的 (« mère ») (interjections équivalentes à « putain » ou « ta mère »). Ces termes liés à l'acte sexuel sont employés soit pour injurier l'autre partie en visant sa parenté, soit pour exprimer diverses émotions négatives ou positives.

Les excréments : cette catégorie englobe des termes qui représentent les déchets biologiques, tels que *shi* 屎 (*merde*), *niao* 尿 (*pisse*), *pi* 屁 (*pet*). Ils entrent dans des constructions courantes telles que *fangpi* 放屁 (« péter », désignant le fait de dire des conneries), *saniao* 撒尿 (« pisser »), *la shi* 拉屎 (« chier »), ou encore *xiang shi yiyang* 像屎一样 (litt. « Comme de la merde »). Certains emplois renvoient directement au référent littéral

(les déjections), tandis que d'autres relèvent d'une valeur injurieuse ou évaluative, servant à déprécier une personne, ses propos ou ses actes.

La mort : catégorie englobant les termes ou locutions liés à la mort ou à des maladies incurables, voire au destin après la mort, tels que *duanming gui* 短命鬼 (litt. « fantôme à courte vie »), *bu de hao si* 不得好死 (litt. « ne pas mériter une bonne mort »), *tian sha de* 天杀的 (litt. « tué par le Ciel »), *sheng ai* 生癌 (« attraper un cancer »), *xia diyu* 下地狱 (« aller en enfer »). Les locutions concernant la mort servent principalement à maudire ou attaquer autrui, traduisant ainsi la haine ou le dégoût, souvent teintés de méchanceté.

Les animaux : catégorie rassemblant des termes tels que *gou zaizi* 狗崽子 (litt. « fils de chien »), *gou zazhong* 狗杂种 (« batârd de chien »), *wugui wangba dan* 乌龟王八蛋[443] (« œuf de tortue » désignant « sale type »), *zhu gou buru* 猪狗不如 (« pire qu'un cochon et un chien »), *gou/lü ri de* 狗/驴日的 (« niqué par un chien/âne »). De plus, le nom *ji* 鸡 (« poule »), homophone du mot *ji* 妓 (« prostituée »), sert à désigner une prostituée de manière métonymique, ou par extension une femmes infidèle. D'où les locutions *zuo ji de* 做鸡的 (« faire la poule ») et par analogie, *zuo ya de* 做鸭的[444] (« faire le canard », désignant le prostitué masculin). Ces mots sont fréquemment employés pour rabaisser et dévaloriser les autres, ou pour exprimer une certaine intimité dans les interactions (c'est notamment le cas de *tu zaizi* 兔崽子 « fils de lapin »). Il convient de souligner que bien que liés au lexique des animaux, certains mots ou certaines expressions portent une charge sémantique à caractère sexuel.

La filiation : cette catégorie regroupe des appellatifs de parenté : *laozi* 老子 (« ton père »), *xiaozi* 小子 (« mon fils »), *sunzi* 孙子 (« mon petit-fils »), *yeye* 爷爷 (« ton grand-père »), *zuzong* 祖宗 (« ton ancêtre »), etc. Il est courant de se prétendre *laozi* 老子, *yeye* 爷爷 ou bien *zuzong* 祖宗, tout en désignant son adversaire par *xiaozi* 小子, *sunzi* 孙子, dans le but de hausser la hiérarchie générationnelle et d'affirmer une position de supériorité. D'ailleurs, les expressions évoquées plus haut relèvent également de la logique de parenté en visant les

---

[443] Selon *Le dictionnaire du chinois moderne*, *wangba* 王八 est un terme familier pour désigner la tortue ou la tortue aquatique. Il sert aussi de ridiculiser un homme qui est trompé par sa femme. Autrefois, il pouvait designer un tenancier de bordel. Texte original : « Wangba shi wugui huo bie de sucheng. Ye yonglai jicheng qizi you waiyu de ren. Jiushi hai zhi kaishe jiyuan de nanzi. 王八是乌龟或鳖的俗称。也用来讥称妻子有外遇的人。旧时还指开设妓院的男子。» Cf. *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 [Dictionnaire du chinois moderne], 7ème édition, Beijing, Shangwu yinshuguan, 2016. p. 1352 .

[444] Les deux expressions sont au moins courantes dans la langue parlée de la région natale de l'auteure du travail.

ascendants de la cible, comme *cao nima* 操你妈 (« baise ta mère »), *ri ni daye* 日你大爷 (« baiser ton oncle aîné »), où l'attaque est effectuée par l'atteinte à la lignée.[445]

Certains termes ou expressions de ces types sont vus comme des gros mots dans quasiment tous les contextes, surtout ceux ou celles associés à la sexualité, à l'excrément et à la mort. Tandis que d'autres, notamment ceux liés aux animaux et à la filiation, sont considérés comme étant grossiers lorsqu'ils sont utilisés en tant que tels. Toutefois, quelle que soit leur catégorie, de nombreux gros mots traduisent des émotions ou sentiments de toutes sortes selon différents contextes.[446]

Ce qui précède constitue une brève présentation à la fois référentielle et sémantique des gros mots en chinois, permettant de mettre en évidence les spécificités de la grossièreté dans le chinois moderne. Comme nous pouvons remarquer à travers les champs lexicaux privilégiés (sexualité, scatologie, mort, animaux, filiation), ces termes appartiennent au registre populaire et vulgaire, et ils sont liés aux domaines tabous, même s'ils peuvent être dépourvus de grossièreté dans certains contextes[447]. Laurence Rosier rajoute à ce propos que dans l'ensemble, « le gros mot est un terme qui relève d'un registre décalé, essentiellement trivial, dans une situation de communication basée sur le bon usage »[448]. Par ailleurs, selon Pierre Guiraud, un gros mot ne se définit pas seulement par son contenu, mais aussi par son usage et ses usagers qui sont en réalité complexes[449], il est donc essentiel d'examiner le contexte de son usage.

c) Classification pragmatique des gros mots

Malgré sa tonalité décalée, le gros mot revêt des valeurs aussi positives que négatives. Il peut en effet assumer avant tout une fonction injurieuse, c'est-à-dire qu'il est employé pour insulter et faire mal à autrui. De ce point de vue, avant d'aborder les autres fonctions que le gros mot peut remplir dans la communication, il est nécessaire de le différencier de l'insulte, de l'injure et du juron, qui « constituent un langage de la valeur négative et péjorative »[450] et qui sont considérés comme des synonymes du gros mot.

---

445 Florence Xiangyun Zhang, « Comprendre et traduire les gros mots métaphoriques de Beauvoir et de Lao She », in *Métaphores et Cultures : en mots et en images*, Véronique Alexandre Journeau, Violaine Anger, Florence Lautel-Ribstein et Laurent Mattiussi (dir.), Paris, L'Harmattan, 2012, p. 61-74.
446 C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 55.
447 P. Guiraud, *Les gros mots*..., *op. cit.*
448 Laurence Rosier, *Petit traité de l'insulte*, Loverval, Labor, 2006. p. 21.
449 P. Guiraud, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 9.
450 *Ibidem.* p. 34.

Selon Pierre Guiraud, l'injure, synonyme de l'insulte, est une parole offensante. Il s'agit d'« une expression verbale spontanée et purement affective de cette volonté de puissance du sujet. Telle est l'hostilité suscitée par la haine et le dégoût qui exigent que l'adversaire dangereux soit mis dans l'impossibilité de nuire et donc d'agir »[451]. En revanche, le juron s'en diffère surtout par sa grossière à connotation religieuse. Catherine Rouayrenc souligne à l'égard de la distinction entre l'injure et le juron que « l'injure implique un destinataire que l'on veut provoquer ou surprendre mais le juron n'est pas formulé à l'adresse d'un destinataire du moins direct »[452]. Sous cet angle, Laurence Rosier (1967-) indique que le juron, en tant qu'expression exclamative, est l'une des formes de l'injure lorsque celle-ci n'est pas directement adressée. L'autre forme d'injure est d'insulter une personne en son absence, comme une sorte de médisance.[453]

L'injure ou l'insulte correspond, en chinois, aux termes *marenhua* 骂人话, *liyu* 詈语, ou *lici* 詈词. À l'instar des linguistes français, le chercheur chinois Hu Shiyun 胡士云 considère que le fait d'humilier ou d'offenser autrui est l'élément primordial de ce que l'on appelle « *marenhua* 骂人话 ». Un autre aspect important est l'usage des propos grossiers ou malveillants. Aussi, il nous est nécessaire de recourir à des mots grossiers pour proférer une injure, et, inversement, des mots grossiers n'étant pas employés pour injurier constituent simplement des mots ordinaires, même si choquant.[454] Le juron en chinois, désigné par le terme *zuzhouyu* 诅咒语, fait généralement référence à des maladies ou à la mort. Comme le juron interjectif en français, le juron en chinois est aussi perçu comme une forme d'insulte explicite à part entière, mais ne se limitant pas à l'usage d'interjection.

La plupart des gros mots peuvent être utilisés à des fins injurieuses, y compris ceux liés au champ lexical de la mort qui fonctionnent également comme des jurons. Ces derniers constituent ainsi une sous-catégorie des injures dont la majorité intègrent des gros mots. Certes, comme le confirment Catherine Rouayrenc et Nancy Huston, certains jurons et injures ne sont pas nécessairement des gros mots et, inversement, certains gros mots ne servent pas à injurier ou provoquer s'ils ne sont pas perçus comme tel par les locuteurs. Ainsi, il convient de reconnaître le caractère générique du terme « gros mot », qui peut être, selon Riham El

---

451 *Ibid.* p. 31-32.
452 C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 110.
453 L. Rosier, *Petit traité de l'insulte*..., *op. cit.* p. 21.
454 Hu Shiyun 胡士云, « Maren hua ji maren hua yanjiu zatan 骂人话及骂人话研究杂谈 » [Les injures et réflexions sur l'étude des insultes], *Yuyan jiaoxue yu yanjiu* [Enseignement et Étude des langues], n°3, 1997, pp. 83-90.

Khamissyun, « un hyperonyme qui couvre les formes les plus variées de la virulence verbale »[455]. Néanmoins, comme nous le remarquons, la violence verbale n'est pas l'unique performance des gros mots en tant qu'acte de langage.

Nous entrons ici dans la complexité des fonctions du gros mot, qui a été mise en évidence par Catherine Rouayrenc dans son étude.[456] Tout d'abord, qu'il fonctionne comme injures ou employé à titre d'interjection, le gros mot peut remplir une fonction référentielle, dans la mesure où il possède « un signifié précis » ou permet d'« exprimer un sentiment défini »[457]. Autrement dit, le locuteur profère un gros mot soit pour indiquer des réalités ou informations, soit pour insulter une personne bien identifiée, soit pour exprimer un sentiment – la frustration, le dépit, la colère même la réjouissance – à propos d'un évènement ou d'une situation. Dans le deuxième cas, Pierre Guiraud le décrit comme « une fonction cathartique » désignant « une fonction de purgation des émotions »[458]. D'ailleurs, nombre de gros mots sont aussi des lexèmes ordinaires, qui désignent un référent déterminé et servent à dénoter des réalités.[459]

Nous pouvons citer à cet égard un exemple tiré de l'essai intitulé « Insultes » (*Manma* 谩骂) de l'écrivain 魯迅 (1881-1936) : « Si vous montrez du doigt une personne et dites : 'C'est une putain !' Si c'est une femme honnête, ce que vous dites est une insulte ; si elle fait réellement ce genre de travail, ce que vous dites n'est alors pas une insulte, mais la vérité »[460]. Dans le second cas de cet exemple, le mot « putain » désigne explicitement la femme visée, renvoyant à son sens littéral, celui de la profession de prostituée. En revanche, dans le premier cas, le mot « putain » ne fait pas allusion à la réalité professionnelle, mais exprime un sentiment de mépris et une volonté de dévalorisation. Il s'agit d'abord d'une fonction référentielle, puisque le référent est la femme indiquée et l'objectif est de mépriser cette femme.

L'emploi du mot « putain » dans ce premier cas fait également référence à la fonction expressive, c'est-à-dire ce gros mot vise à « une expression directe de l'attitude du sujet à

---

[455] Riham El Khamissy, « L'injure en littérature française : un jeu langagier à enjeux spécifiques », *Logosphère. Revue d'études linguistiques et littéraires*, n°6, 2010, p. 21.
[456] C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 124.
[457] *Ibidem.* p. 115.
[458] P. Guiraud, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 25.
[459] Comme le souligne Shân Wareing, la langue assume fréquemment la fonction référentielle dans le sens où elle donne la priorité aux informations précises et non-ambiguës sur ce que le locuteur entend indiquer. Cf. Shân Wareing, « What is language and what does it do? », *Language, Society and Power: An Introduction*, Second edition, New York, Routledge, 2004. p. 8.
[460] Texte original : « *Jiaru zhizhe yige ren, shuodao: zheshi biaozi! Ruguo ta shi liangjia, najiushi manma; tangshi ta shizai shi zuo maixiao shengya de ; jiu bingbushi manma, dao shuole zhenshi.* 假如指着一个人，说道：这是婊子！如果她是良家，那就是漫骂；倘使她实在是做卖笑生涯的，就并不是漫骂，倒是说了真实 ». Cf. Source : http://www.ziyexing.com/luxun/luxun_zw_hbwx/luxun_zw_hbwx_33.htm (consulté le 31 mars 2025)

l'égard de ce dont il parle »[461] par rapport au locuteur. Le terme peut également assumer la « fonction conative »[462] lorsqu'il produit un effet sur le destinataire (ici, la femme indiquée). De plus, nous observons aussi des occurrences où le mot grossier sert d'interjection, qui n'a pas de valeur référentielle directe : « *Made, zhe taimei le* 妈的，这太美了！» (litt. « Putain, c'est trop beau !»). Dans cet énoncé, « *made* 妈的» marque la surprise ou l'enthousiasme du locuteur sans intention d'insulter.

Par ailleurs, afin d'aborder une autre fonction du gros mot, il est significatif de mentionner le fameux essai intitulé « Lun *Tamade* 论'他妈的'» (À propos de *Tamade*) de Lu Xun, consacré au gros mot le plus utilisé par les Chinois : *Tamade* 他妈的 (*Sa mère !*), qu'il nomme « l'injure nationale » chinoise (*guoma* 国骂). Il discute sous différents angles de ce gros mot qui se présente comme un bon exemple pour explorer la complexité fonctionnelle du gros mot. Référons-nous au passage suivant qu'il a donné :

> J'avais vu une fois, dans mon village natal, un paysan et son fils déjeuner ensemble. Le fils montra du doigt un plat en disant : c'est pas mal ça, *made (Mère)* goûte un peu ! Le père lui répondit : je ne mange pas, *made (Mère)* mange, toi ! Ce mot a donc acquis le sens de 'mon chéri' qui est très à la mode aujourd'hui.[463]

Cette locution *tamade* 他妈的(*Sa mère!*), variante simplifiée de *Wo cao ni mabi* 我操你妈逼 (litt. « *Je baise le con de ta mère* »), est privée dans certains contextes de sens injurieux, voire de connotation péjorative. Elle peut parfois exprimer, comme le dit Lu Xun, une affection entre le père et le fils. Cela démontre qu'« un mot primitivement injurieux peut se charger d'une valeur affectueuse »[464].

---

461 Cité par C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 112.

462 Roman Jakobson, « Closing Statement: Linguistics and Poetics », in *Style in Language*, Thomas. A. Sebeok (dir.), Cambridge (MA), MIT Press, 1960, p. 355.

463 Texte original: « Wo ceng zai jiaxiang kanjian xiang nong fuzi yitong wufan, erzi zhi yi wan cai xiang ta fuqin shuo: "Zhe bu huai, ma de ni chang chang kan!" Na fuqin huida dao : "Wo bu chi. Ma de ni chi qu ba! " Zhe jianzhi yijing chunhua wei xianshi xing de "Wo de qin'ai de" de yisile. 我曾在家乡看见乡农父子一同午饭，儿子指一碗菜向他父亲说:"这不坏，妈的你尝尝看！"那父亲回答道:"我不吃。妈的你吃去罢!"这简直已经醇化为现时行的"我的亲爱的"的意思了 ». Cf. Lu Xun 鲁迅, « Lun 'Tamade' 论"他妈的" » [En « *Tamade* »], La Tombe, in *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun], Vol.1, Beijing : Renmin wenxue, 2005, p. 248.

464 C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 113.

De ce point de vue, le gros mot peut remplir la « fonction affective »[465] ou la « fonction communicative »[466] en tant qu'acte de langage, parmi les quatre fonctions de la langue proposée par Shân Wareing. Il s'agit de « social connection »[467] que Ruth Wajnryb met en lumière dans son ouvrage. Cet effet communicatif est différent s'il est produit entre amis ou avec des inconnus. Un autre exemple pouvant l'illustrer : *Hundan, ni zhongyu laile* 混蛋！你终于来了！(Litt. « Salaud, tu es enfin là ! »). Il existe également un autre cas dans l'exemple de Lu Xun, à l'instar de celui cité par Catherine Rouayrenc dans son essai[468], où le gros mot devient un tic de langage du locuteur. Dans ce contexte, il ne remplit plus alors la fonction expressive ou référentielle, mais une fonction démarcative, c'est-à-dire un emploi systématique, souvent inconscient, sans aucune valeur provocatrice.

Enfin, dans son analyse des fonctions des mots tabous, Tian Guisen souligne également que ces termes sont fréquemment employés à des fins stylistiques, qu'elles soient métaphoriques, humoristiques ou esthétiques. Cela renvoie à ce qu'on peut qualifier de fonction stylistique ou « poétique »[469] du langage, c'est-à-dire l'attention est portée sur la manière dont ce qui est dit, qui s'incarne surtout dans les productions écrites, notamment en littérature. Dans ce cadre, le gros mot devient un outil d'expression créative, un vecteur de style, servant à mettre en avant une rupture de registre, à jouer avec les normes linguistiques. Cette dimension stylistique pourrait être présentée dans la section consacrée à l'analyse des gros mots dans les œuvres de Mo Yan.

Pour résumer, comme le décrit Pierre Guiraud, le gros mot se caractérise par une perception sociale de vulgarité, une marque lexicale d'obscénité – avec une prédominance des thématiques sexuelle et scatologique –, et une valeur sémantique associée à la grossièreté.[470]

---

[465] Sur la fonction affective de la langue, nous pouvons citer Shan Wareing qui affirme: "By selecting one as appropriate and not another, you would be exploiting the affective aspect of language and showing yourself to be sensitive to the power or social relationship between you and the person you are addressing". Cf. Linda Thomas, Shan Wareing, Ishtla Singh, [et al.]*, Language, Society and Power: An Introduction,* Second Edition*,* New York: Taylor & Francis e-Library, 2004, p. 264.

[466] Shan Wareing écrit à propos de la fonction communicative: "This is the everyday usage of language as 'social lubrication'. No important information is being exchanged, but you are both indicating that you are willing to talk to one another, are pleased to see one another, and so on". Cf. *Ibidem.*

[467] Ruth Wajnryb, *Language most foul*, Crow's Nest, NSW, Allen & Unwin, 2004. p. 30.

[468] « – Tu es bien gentille de t'occuper de mes affaires... – Gentille mon cul, rétorqua Zazie », « – Elle peut pas dire un mot, cette gosse, sans ajouter mon cul après ». Cf. C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 117.

[469] La fonction poétique du langage, proposée par Roman Jakobson, citée par C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 118.

[470] Selon Pierre Guiraud, la vulgarité, synonyme de la « bassesse », purement sociale, est liée à l'idée « d'une bassesse morale, intellectuelle, spirituelle, esthétique, etc. » et « définit la masse de la population inculte par opposition à une minorité et à une élite aristocratique ». Elle est pourtant relative au cas d'« un jugement sur le comportement et le langage de l'autre ». Cf. P. Guiraud, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 9-10.

Il s’agit avant tout d’un phénomène oral, qui s’inscrit ensuite dans une dynamique socioculturelle. Son emploi ne se limite pas à l’insulte, permettant aussi d’exprimer des sentiments variés, allant de la frustration à l’amusement.

Chapitre 4

Une perspective sociolinguistique sur les trois phénomènes langagiers

Les trois phénomènes, examinés dans le chapitre précédent sur le plan linguistique – à savoir le recours dialectal, les expressions idiomatiques et les gros mots – relèvent de la langue parlée. Chacun occupe une place significative dans les pratiques langagières des locuteurs issus des milieux populaires. Leur usage est plus ou moins influencé par les dynamiques sociales qui les inscrivent. L'objectif de ce chapitre est donc de les repérer et d'en identifier les manifestations concrètes.

Les recherches menées sur l'évolution des dialectes relèvent du domaine de la dialectologie, qui est aujourd'hui envisagée comme une sous-discipline de la sociolinguistique[471]. Les expressions idiomatiques, faisant partie de la création populaire, font en Chine l'objet d'études en « linguistique folklorique » (*minsu yuyanxue* 民俗语言学)[472], discipline s'intéressant aux interactions entre phénomènes linguistiques et pratiques culturelles populaires. Ce lien entre langue et culture rentre également dans les préoccupations de la sociolinguistique, qui, selon Dell Hymes, poursuit en partie les approches ethnographiques[473]. Enfin, le gros mot, « fondamentalement social »[474] en raison de son lien intime avec les tabous sociaux, est souvent étudié par les sociolinguistes dans le cadre plus large portant sur la violence verbale et les transgressions discursives[475].

---

[471] Henri Boyer, *Introduction à la sociolinguistique*, La 8ème édition., Paris, Dunod, 2017. p. 18.

[472] La discipline a été fondée par le chercheur Qu Yanbin 曲彦斌 en 1984. Selon lui, elle est née de ses études sur les expressions idiomatiques, ainsi que de ses connaissances en folklore et en anthropologie. Il s'agit d'un domaine ayant pour objectif d'examiner les phénomènes sociaux liés à la langue, au langage et aux coutumes locales, à travers les théories et les méthodes propres aux études folkloriques. Il se rapproche des perspectives de la « *folk linguistics* » dans le monde anglophone ou de la « linguistique populaire » en français. Cf. Qu Yanbin 曲彦斌, « Minsu yuyan xueshuo de yuanchuang licheng 民俗语言学说的原创历程 » [Parcours original du courant de la linguistique folklorique] : https://www.chinafolklore.org/web/index.php?Page=2&NewsID=18662 (consulté le 11 avril 2025) ; Guy Achard-Bayle et Marie-Anne Paveau, « Présentation. La linguistique « hors du temple » », *Pratiques*, n°139-140, 2008, pp. 3-16.

[473] Dell Hymes, *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, University of Pennsylvania Press, 1974.

[474] Catherine Rouayrenc, *Les gros mots*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », nº 1597, 1998, 3e éd. p. 5.

[475] N. Auger, B. Fracchiolla, C. Moïse et C. Schultz-Romain, « De la violence verbale pour une sociolinguistique des discours et des interactions », Paris, France, EDP Sciences, 2008.

Ces phénomènes, caractérisés par leur oralité et porteurs d'une dimension sociale, sont parmi les aspects les plus marqués par la variation. Nous proposons d'aborder ces formes orales à la fois courantes et spécifiques, par l'intermédiaire du cadre théorique de la linguistique variationniste, en nous appuyant sur les travaux existants qui en ont exploré les implications sociales. Pour ce faire, il convient tout d'abord de circonscrire les principales théories de la linguistique variationniste.

4.1 Représentations sociales de la variation des formes de la langue parlée

4.1.1 Approches théoriques en linguistique variationniste

La linguistique variationniste s'inscrit dans le champ de la sociolinguistique, discipline qui, selon son fondateur américain William Labov (1927-2024), est « tout simplement de la linguistique »[476] et marque un déplacement radical de l'attention de la structure interne de langue (« la linguistique interne »)[477] vers les interactions entre langue et société.[478] Les principaux sous-domaines de la sociolinguistique, en plus de la variation sociolinguistique (au sein d'une communauté linguistique), consistent, d'après Henry Boyer, dans la gestion des langues (politiques linguistiques), la dynamique des situations (diglossie, plurilinguisme), les phénomènes de contacts de langues, les nouvelles formes de pratiques langagières.[479]

La langue est envisagée par les sociolinguistes comme un acte social et un système variable, contrairement aux approches structuralistes, selon lesquelles la langue « renvoie à un objet tendanciellement homogène »[480]. Thierry Bulot exprime de manière à la fois synthétique et explicite, la conception de la langue en tant qu'objet « externe » :

---

[476] William Labov, *Le parler ordinaire : la langue dans les ghettos noirs des Etats-Unis*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1978. p. 258.

[477] Une autre distinction importante opérée par Saussure sépare les notions de linguistique externe et de linguistique interne. Selon Saussure, la linguistique externe a pour objectif de mettre en rapport la langue avec des faits qui lui sont extérieurs. Une telle linguistique s'intéresse par exemple aux rapports entre langue et politique ou encore entre langue et société. La linguistique interne se concentre en revanche sur des phénomènes inhérents au système linguistique, comme les sons qui composent une langue (phonologie) ou encore l'ensemble des règles qui permettent de former des phrases correctes dans une langue (syntaxe). Cf. Sandrine Zufferey et Jacques Moeschler, « Chapitre 5. Une brève histoire de la linguistique contemporaine : de Saussure à Chomsky », in *Initiation à la linguistique française*, Paris, Armand Colin, 2021. p. 87.

[478] *Sociolinguistics: Proceedings of the UCLA Sociolinguistics Conference*, William Brignt (éd.), Le Haye-Paris, Mouton, 1966. p. 11.

[479] Ce à quoi s'ajoute la sociolinguistique scolaire, soulignée dans son ouvrage par Thierry Bulot (1959-2016), l'un des représentants majeurs de la sociolinguistique francophone. Cf. Thierry Bulot et Philippe Blanchet, *Introduction à la sociolinguistique : pour une étude des dynamiques de la langue française dans le monde*, Paris, Ed. Des Archives contemporaines, 2013. p. 6. ; et H. Boyer, *Introduction à la sociolinguistique...*, *op. cit.* pp. 22-27.

[480] *Ibidem.*

> *Langue* renvoie à un objet nécessairement hétérogène, nécessairement produit des usages sociaux, plurinormé, engageant fondamentalement la construction des identités, la socialisation, le rapport au monde, bref un objet complexe qu'il importe bien entendu de décrire mais en lien avec la recherche d'une intelligibilité sociale tant de la description elle-même que des rapports entre les phénomènes langagiers et les phénomènes sociaux.[481]

Ainsi conçue, la langue se présente comme une entité sociale, hétérogène, diverse et évolutive. Elle varie en fonction de l'évolution de la société, de la dynamique identitaire, et des rapports entre l'individu ou les communautés linguistiques et leur environnement social. La variabilité interne aux productions langagières est aujourd'hui reconnue comme « une propriété majeure des langues »[482], largement admise dans le champ des sciences du langage.

C'est à cette variabilité de langue que renvoie le concept de « variation », notion centrale de l'école « variationniste », telle qu'elle a été formulée dès les premiers travaux de William Labov, considéré comme le fondateur de ce courant. Si la sociolinguistique dans son ensemble s'attache à explorer les relations entre langue et société, le variationnisme, quant à lui, met spécifiquement l'accent sur l'articulation entre variation linguistique et stratification sociale. Les enquêtes fondatrices menées par William Labov, démontrent que la variation interne de la langue (ses études se limitent aux variations phonétique et grammaticale) est systématiquement corrélée à l'organisation sociale des locuteurs, et qu'on partage les mêmes normes au sein d'une communauté linguistique, sans avoir nécessairement les mêmes comportements langagiers.[483]

Comme le montrent l'ensemble de ses travaux, l'objet d'étude réside dans la variation « d'une part stylistique car dans la pratique courante, la langue n'est jamais parfaitement identique d'un locuteur à un autre et sociale, car la langue n'est jamais identique d'un groupe social à un autre »[484]. Par conséquent, dans ses travaux nous pouvons observer deux types de variation, « centrés d'un côté sur le fonctionnement du système, de l'autre sur le rôle des producteurs de discours »[485]. À travers ses recherches, les variables linguistiques sont mises en relation avec des variables sociales, à savoir des catégories socio-identitaires caractérisant les

---

[481] T. Bulot et P. Blanchet, *Introduction à la sociolinguistique*..., *op. cit.*
[482] F. Gadet, « Variation » ..., *op. cit.* p. 331.
[483] Les deux premières enquêtes portaient sur des phénomènes de variation phonologique : la première, réalisée sur l'île de Martha's Vineyard, s'intéressait au traitement des deux diphtongue /ay/ et /aw/ comme variables linguistiques selon les attitudes des habitants envers la vie sur l'île, et la seconde analysait la stratification du /r/ auprès des employés dans trois grands magasins de New York, en fonction de leur statut socio-économique. Avec une troisième enquête basée sur la précédente, Labov a tenté de mesurer l'évaluation sociale des variantes déjà identifiées auprès d'un échantillon de 200 témoins. Dans une autre menée à Harlem, il s'agissait d'examiner les causes d'échec scolaire des élèves noirs marqués par les cultures populaires des rues. Cf. William Labov, *Sociolinguistique*, Alain Kihm (trad.), Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1976. p. 53-230.
[484] T. Bulot et P. Blanchet, *Introduction à la sociolinguistique*..., *op. cit.* p. 47.
[485] F. Gadet, « Variation » ..., *op. cit.* p. 331.

locuteurs, ainsi que les contextes d'énonciation. Cette mise en relation constitue l'un des fondements de l'orientation dite « corrélative » qui marque la première phase du variationnisme.[486]

En effet, les travaux de Labov ont permis de formuler des notions importantes pour la sociolinguistique, qui vont désormais au-delà de l'approche corrélative, telles que les notions de communauté linguistique, les questions de normes linguistiques, des attitudes langagières, des représentations linguistiques, de genre, qui font l'objet d'études plus approfondies dans les travaux postérieurs. Cependant, cela n'enlève rien au fait que la « variation » demeure au cœur de la problématisation sociolinguistique.

La notion de « variation », héritée des travaux de William Labov, est par la suite adaptée ou enrichie par d'autres sociolinguistes. L'adaptabilité de ce concept, selon Françoise Gadet, se manifeste dans les thématiques élargies, telles que les situations de contacts de langues dans le cadre de l'immigration, le plurilinguisme, ou encore les dynamiques de minorisation linguistique.[487] Quant à son enrichissement, il renvoie à des prolongements théoriques portant sur les deux dimensions de la variation, la variation interne et celle externe à la langue. Cette variation, selon Henri Boyer, « loin d'être une dérive, un phénomène asystématique, est, pour le sociolinguiste, l'objet d'une approche susceptible d'en décrire la systématicité »[488]. Dans ce travail, nous nous concentrons sur l'approche de variation labovienne, développée par les sociolinguistes français, qui constituera la base théorique de nos analyses.

Donc, du point de vue de la variation linguistique, un même locuteur ne s'exprime pas toujours de manière identique dans la réalisation des pratiques langagières, et deux locuteurs partageant une même langue peuvent en avoir des usages sensiblement différents. Autrement dit, il existe dans une langue de formes distinctes pour un même signifié[489], que ce soit chez un même locuteur ou entre plusieurs locuteurs. Cette variabilité, inhérente à toute langue vivante, se manifeste de manière observable sur les plans phonétique, morphosyntaxique et lexical. Il s'agit alors des variations internes (variables linguistiques), qui, selon le sociolinguiste, sont susceptibles d'être expliquées par des facteurs sociaux. Dans cette perspective, cinq grands types de ce que l'on appelle « variation linguistique » (variation à travers des variables sociales) peuvent ainsi être repérés au sein d'une même communauté.

---

[486] *Ibidem.*
[487] *Ibid.* p. 334.
[488] H. Boyer, *Introduction à la sociolinguistique...*, *op. cit.* p. 33.
[489] Louis-Jean Calvet, *La sociolinguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2009. p. 68.

On distingue d'abord trois types de variation : la variation diastratique, la variation diatopique et la variation diachronique, telles que définies notamment par le linguiste français Louis-Jean Calvet (1942-)[490]. Ces formes de variations correspondent respectivement aux paramètres sociaux, géographique et historique. La variation diastratique, liée aux groupes sociaux, est celle qui a fait l'objet des premières enquêtes de Labov. Celles-ci démontrent l'impact de la stratification sociale des locuteurs sur leur production linguistique, notamment à travers des faits phonétiques et grammaticaux. À cet égard, Henri Boyer mentionne le français populaire, défini comme un usage non « conforme au bien parler », qui révèle typiquement l'enjeu de l'appartenance à un milieu socioculturel du locuteur dans ses pratiques langagières.[491]

La variation diatopique renvoie, quant à elle, au facteur d'espaces et de lieux. Elle se manifeste notamment à travers l'existence des variétés régionales par rapport aux formes standards, ou des variations liées au contact de langues, où l'on observe des écarts dans tous les niveaux, phonétiques, syntaxiques et lexicaux, dus à l'ancrage spatial des usages. Pour la variation diachronique, liée à l'appartenance à une génération d'usager de la langue (classes d'âge), Calvet cite l'exemple de l'argot des jeunes adolescents dans les banlieues parisiennes, en soulignant que les formes argotiques « diffèrent essentiellement de la langue standard par leur lexique »[492]. Ce phénomène relève, bien évidemment, à la fois de la variation diastratique (milieu défavorisé et origine ethnique) et de la variation diatopique (variété de contact de langues).

Deux autres types de variation sont souvent cités (par exemple Thierry Bulot) : la variation diaphasique et la variation diagénique. La variation diaphasique, relative au paramètre interactionnel, prend en compte la situation d'interaction, composée de plusieurs éléments tels que les interlocuteurs (qui), le moment (quand), l'objectif d'interaction (pourquoi) et le sujet abordé (quoi). Ces éléments conditionnent les choix linguistiques des locuteurs, notamment dans le champ lexical, et cela va aboutir à différents styles et registres de langue. Dans cette perspective, Henri Boyer précise que l'acte de communication réside à la fois dans les domaines de l'oral et de l'écriture, tout en ajoutant les éléments comme le lieu et les positions des interlocuteurs dans les circonstances communicatives.[493] D'ailleurs, lorsqu'on parle de la

[490] *Ibidem.* p. 67-70.
[491] H. Boyer, *Introduction à la sociolinguistique...*, *op. cit.* p. 37.
[492] L.-J. Calvet, *La sociolinguistique...*, *op. cit.* p. 68.
[493] H. Boyer, *Introduction à la sociolinguistique...*, *op. cit.* p. 43.

position du locuteur, la question du sexe est souvent abordée, une variable tellement complexe sur les plans social et culturel que certains sociolinguistes préfèrent la traiter séparément.

Il s'agit donc de ce que l'on appelle la « variation diagénique » prenant en compte le facteur du genre qui renvoie aux différences de pratiques langagières observées entre les femmes et les hommes. C'est-à-dire que les hommes et les femmes n'emploient pas toujours les mêmes formes linguistiques dans des contextes comparables. Le sociolinguiste souligne notamment que certaines marques linguistiques, comme l'usage de la grossièreté, se présentent moins dans les productions langagières des femmes. À cet égard, Labov observe également un usage moins fréquent des « formes linguistiques stigmatisées » chez les locutrices, une constatation rapportée par Pascal Singy dans son ouvrage[494]. Comme le souligne Thierry Bulot, cette variation diagénique, souvent envisagée comme relevant de la dimension de diaphasie, font moins consensus que les quatre précédentes.[495]

Dans les études plus récentes, une autre variation qu'il convient de noter, qui vit la même situation et suscite l'intérêt croissant des chercheurs, est la variation diamésique. Pouvant aussi « être rapportée au diaphasique »[496] comme contexte d'interaction, elle renvoie au facteur canal de communication, la principale dichotomie étant oral et écrit. Elle envisage les écarts linguistiques engendrés par le biais des deux médiums de communication et les phénomènes linguistiques propres à l'un ou à l'autre[497]. À ce propos, Françoise Gadet souligne qu'en français, « la morphologie est le seul niveau où le fonctionnement des deux ordres peut diverger fortement »[498]. Des chercheurs comme Françoise Gadet, Cécile Woehrling, portent une attention particulière aux formes émergentes en lien avec les nouvelles technologies dans le cadre de leurs travaux sur les deux ordres de communication, alors que d'autres comme Grégoire Lacaze, s'intéressent à la production oralisée dans les œuvres de fiction du point de vue de la variation diamésique.

Afin d'analyser la variation linguistique interne, la sociolinguiste Janet Holmes (1947-) propose, de son côté, dans son ouvrage *An Introduction to Sociolinguistics*[499], deux approches pour y procéder : l'une centrée sur les usagers (donc la région d'où ils viennent, l'appartenance

---

494 Pascal Singy, *Les femmes et la langue : l'insécurité linguistique en question*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, « Sciences des discours », 1998. p. 12.
495 T. Bulot et P. Blanchet, *Introduction à la sociolinguistique*..., *op. cit.* p. 48.
496 Françoise Gadet, *La variation sociale en français*, Nouvelle édition revue et Augmentée., Paris, Ophrys, « L'Essentiel français », 2024. p. 17.
497 Grégoire Lacaze, « Réflexions autour de la variation diamésique », *E-rea*, vol.19, n°2, 15 juin 2022, http://journals.openedition.org/erea/13428.
498 F. Gadet, *La variation sociale en français*..., *op. cit.*
499 Janet Holmes, *An Introduction to Sociolinguistics*, 3rd ed., Harlow, Pearson Education, 2008. p. 125-269.

au groupe social, le sexe, l'âge, le statut social, l'ethnie et le réseau social) et l'autre sur l'usage (le style, le contexte, le registre). En l'occurrence, l'ensemble des types de variation linguistique externes à la langue peuvent être synthétisés selon le double axe d'analyse : qui parle et dans quelles conditions.

Les travaux portant sur la variation linguistique du chinois s'inscrivent également dans l'application ou le prolongement des approches initiées par l'école variationniste. Chen Yuan 陈原 (1918-2004), considéré comme le fondateur de la sociolinguistique chinoise, présente, dans son ouvrage intitulé *Shehui yuyanxue* 社会语言学 (*La sociolinguistique*), deux dimensions sur l'étude sociolinguistique : d'une part, « les changements de la vie sociale entraînent ceux de la langue (dans tous les aspects) », et d'autre part, *«* la possibilité d'étudier les changements de la vie sociale (dans tous ses aspects) à partir de ceux de la langue »[500].

Ses études se focalisent ainsi sur l'origine du langage, sur le rapport entre pensée et langage, sur le langage et la communication, notamment sur le rapport entre langage et niveau socio-économique, et sur les contacts des langues. En ce qui concerne la problématique de la variation, Chen Yuan s'intéresse aux changements linguistiques du chinois à travers l'évolution de la vie sociale, en développant les trois paramètres fondamentaux (qui parle, pourquoi et comment) proposées par Labov en un ensemble de six variables : qui, où, quand, pourquoi, comment et quoi.[501] Autrement dit, il s'agit d'analyser ce que dit un locuteur, pourquoi, comment, et dans quel contexte social, spatial et temporel.

Dans son analyse des facteurs externes influençant la variation du chinois contemporain[502], le chercheur Cao Qi 曹起 souligne également l'impact de l'évolution globale de la société. Celui-ci inclut notamment les transformations dans les domaines politique, économique et technologique, ainsi que les contacts de langues entre communautés linguistiques et au sein de la même communauté. D'ailleurs, il insiste sur le rôle de la « psychologie pragmatique » (*yuyong xinlixue* 语用心理学), facteur lié à l'évolution sociale et des facteurs relevant du plan

---

[500] Texte original : « Di yi ge lingyu si shehui shenghuo de bianhua jiang yinqi yuyan (zhu yinsu) de bianhua, qizhong baokuo shehui yujing de bianhua dui yuyan yaosu de yingxiang; Di er ge lingyu shi, cong yuyan (zhu yinsu) de bianhua tanjiu shehui (zhu yinsu) de bianhua.第一个领域是社会生活的变化将引起语言（诸因素）的变化，其中包括社会预警的变化对语言要素的影响；第二个领域是，从语言（诸因素）的变化探究社会（诸因素）的变化。» Cf. Chen Yuan 陈原, *Shehui yuyanxu*e 社会语言学 [La sociolinguistique], Beijing : Shangwu yinshuguan, 2000. p. 5.

[501] Texte original: « *shenme ren, shenme difang, shenme shihou, weishenme, zenmeyang, shuoshenme.* 什么人，什么地方，什么时候，为什么，怎么样，说什么。» Cf. *Ibidem.* p. 206.

[502] Cao Qi 曹起, *Xinshiqi hanyu yuyan bianyi yanjiu* 新时期汉语语言变异研究 [Recherche sur la variation linguistique du chinois à la nouvelle époque], Beijing, Zhongguo shehui kexue, 2012. p. 168-186.

fonctionnel de la langue, à savoir l'intention esthétique et les besoins communicationnels du locuteur.

Le linguiste chinois Chen Songcen 陈松岑, voit la variation externe de la langue chinoise selon l'usager[503], ce qui rejoint en cela l'approche proposée par Janet Holmes. Il distingue deux types de variation essentiels : la première concerne la variation interindividuelle, c'est-à-dire les écarts linguistiques observables entres des locuteurs qui possèdent des caractéristiques sociales distinctes ; la seconde relève de la variation intra-individuelle, soit les variations dans la parole d'un même locuteur en fonction de situations de communication.

Quel que soit le contexte linguistique envisagé, les recherches sur les phénomènes de variation reposent plus ou moins sur la construction théorique des variables sociales. Ces variables constituent un cadre d'analyse pour appréhender comment les formes linguistiques sont en relation avec les structures sociales et les dynamiques interactionnelles. Dans cette optique, la théorie de la variation linguistique est susceptible d'offrir un modèle interprétatif pour notre étude, qui porte spécifiquement sur l'usage des faits linguistiques spécifiques dans la communication, à savoir les éléments dialectaux, les expressions idiomatiques et les gros mots.

4.1.2 Usage des trois formes linguistiques : enjeux d'une approche variationniste

Les dialectes, entendus comme variétés régionales dépourvues de statut officiel conféré à la langue nationale, sont des ressources majeures pour connaître l'histoire locale, l'évolution de la communauté linguistique, ainsi que les coutumes, la culture et plusieurs aspects de la vie locale d'une région. Les expressions idiomatiques, quant à elles, « ce qu'elles suggèrent [...] peut varier selon les époques, selon les connaissances et les références de ceux qui les emploient »[504]. En ce qui concerne les gros mots, ils relèvent souvent de champs lexicaux tabous au sein d'une société, et participent ainsi à la manifestation d'interdits sociaux, tout en véhiculant des implications culturelles et sociales.

Comme mentionné en introduction de ce chapitre, les recherches portant sur ces trois phénomènes linguistiques s'inscrivent, pour la plupart, dans le champ de la sociolinguistique. Afin d'en comprendre les usages en situation de communication ainsi que les formes de

[503] Chen Songcen 陈松岑, *Yuyan bianyi yanjiu* 语言变异研究 [Étude de la variation linguistique], Guangzhou, Guangdong jiaoyu, 1999. p. 55-57.
[504] A. Rey, « Préface », in Alain Rey et Sophie Chantreau-Razumiev, *Dictionnaire des expressions et locutions*..., *op. cit.* p. xviii.

variation qu'ils connaissent, il est essentiel de les envisager dans leur rapport avec les facteurs sociaux qui les sous-tendent, c'est-à-dire à travers une approche sociolinguistique, et plus spécifiquement dans le cadre théorique de la variation linguistique.

a) Les éléments dialectaux

Les études portant sur les dialectes demeurent inscrites dans le domaine de la dialectologie, qui prend progressivement en compte les problématiques sociolinguistiques. Dans le cadre de la variation linguistique, le dialecte apparaît comme un phénomène emblématique, dont l'évolution et les usages sont liés à des variables sociales. Tout d'abord, comme le souligne Henri Boyer, « certains mots, certaines prononciations (certains accents), certaines expressions...permettent d'associer tel locuteur à telle ou telle zone géographique (ou / et à tel ou tel type d'espace de vie sociale) »[505]. Autrement dit, selon le lieu, des distinctions peuvent être observées aux niveaux lexical, phonétique et morphosyntaxique, comme le montrent les études mentionnées précédemment. Ainsi, la diversité géographique des usages d'une langue renvoie à la variation dialectale[506].

L'usage des dialectes dans la communication peut également être relatif à d'autres paramètres sociaux. En prenant l'exemple du dialecte de Marseille avec l'expression *fatiguer la salade*, en contraste avec l'usage parisien *remuer la salade*, le linguiste Louis-Jean Calvet souligne que cette énonciation dialectale peut constituer « un double mouvement » : d'une part, signaler son origine pour défier l'autre partie considérée comme socialement dominante ; d'autre part, affirmer une appartenance géographique ou sociale partagée avec certains auditeurs.

Il nous semble qu'il s'agit également d'un cas de la variation diastratique, dans lequel l'usage dialectal est influencé par la situation de communication et l'identité sociale des interlocuteurs. Calvet évoque par ailleurs l'usage des formes linguistiques anciennes qui est relatif à la variation historique (diachronique). De même dans l'usage des dialectes, il existe des formes, que selon les dynamiques sociales la nouvelle génération n'utilise plus ou rarement, alors que les locuteurs plus âgés emploient toujours.

Les recherches sociolinguistiques sur les dialectes chinois s'attachent principalement aux dynamiques de contact entre les différentes variétés, aux rapports entre les variétés régionales

[505] H. Boyer, *Introduction à la sociolinguistique...*, *op. cit.* p. 33.
[506] *Ibidem.*

et la langue standard, aux variations observées dans certains dialectes considérés comme prestigieux, ainsi qu'aux liens entre dialectes et cultures locales.[507] Selon Zhou Minglang, la dialectologie chinoise envisagée sous un angle sociolinguistique se structure autour de deux orientations principales[508] : d'une part, l'étude des relations entre les différentes variétés linguistiques dans les zones urbaines ; et d'autre part, l'analyse des corrélations entre variation linguistique et variables sociales dans les dialectes chinois.

Le chercheur chinois Liang Deman 梁德曼 a mené une étude dans la ville de Dukou (aujourd'hui Panzhihua, dans la province du Sichuan).[509] Elle porte sur les situations de contact linguistique entre le putonghua, le dialecte d'origine des immigrants, et le dialecte local au sein d'une communauté marquée par une immigration rapide. Cette étude démontre particulièrement que les contacts de langue donnent lieu à l'émergence d'une lingua franca, tout en induisant des changements phonologiques, lexicaux et syntaxiques dans l'ensemble des variétés en présence.

Par ailleurs, les travaux de Lin Tao 林焘[510] et de Cao Zhiyun 曹志耘[511] démontrent que la variation phonétique au sein des dialectes possède « multiple sociolinguistic functions »[512], notamment en lien avec l'âge et le genre des locuteurs, et que le facteur géographique et socio-économique est majeur pour la formation et la mort des dialectes. En plus, une étude plus récente, menée par Zhao Hui, portant sur la variation du mandarin de Pékin chez les étudiants natifs de la ville, met également en avant le rôle des facteurs sociaux, tels que sexe, classe sociale, perspectives de carrière et aspirations futures, dans les phénomènes de variation interne.[513]

Les études mentionnées plus haut illustrent bien comment la variation interne – qu'elle soit phonologique, lexicale et syntaxique – des dialectes est conditionnée par des facteurs tels

---

[507] Zhou Minglang, « Sociolinguistic research in China »..., *op. cit.*
[508] *Ibid.*
[509] Liang Deman 梁德曼, « Sichuansheng Dukoushi fangyan de xianzhuang he weilai 四川省渡口市方言的现状和未来 » [Situation actuelle et futur du dialecte de la ville Dukou du Sichuan], *Fangyan* [Dialectes], n°4, 1985, pp. 291-296.
[510] Lin Tao 林焘, « Putonghua li de "v"普通话里的 v » [Le "v" dans le mandarin], *Hanyu xuexi* [Apprentissage du chinois], n°6, 1982, pp. 1-5.
[511] Voir les études de Cao Zhiyun 曹志耘, « Beijing hua yuyin li de xingbie chayi 北京话语音里的性别差异 » [Différences de genre dans la phonétique du dialecte Pékinois], *Hanyu xuexi* (Apprentissage du chinois), n°6, 1986, pp. 31. ; « Lun fangyan dao de xingcheng he xiaowang – yi Wu Hui yu qu wei li 论方言岛的形成和消亡——以吴徽语区为例 » [La formation et la mort de l'île dialectale – à l'exemple des zones dialectales de Wu et Hui], *Yuyan yanjiu* [Études linguistiques], n°4, 2005, pp. 28-35.
[512] Zhou Minglang, « Sociolinguistic research in China »..., *op. cit.* p. 70.
[513] Hui Zhao, « Language Variation and Social Identity in Beijing », Thesis, Queen Mary University of London, 2017.

que la localisation géographique, les situations de contact linguistique ainsi que les caractéristiques sociales des locuteurs. Ces facteurs correspondent à plusieurs dimensions de variation : diatopique, diachronique, diastratique et diaphasique.

b) Les expressions idiomatiques

La valeur sociale des expressions figées françaises est bien définie par Alain Rey et Sophie Chantreau-Razumiev dans la préface de leur dictionnaire :

> Le monde des locutions a ses lois : il met en œuvre des transferts sémantiques réguliers, du concret à l'abstrait, du physique au psychique et abonde en jugements sociaux...on y trouve les traces des coutumes et des attitudes du passé, du droit, de la féodalité, de l'Église, de la chasse et des jeux, de la guerre et de l'agriculture, de la musique et des techniques, en un curieux conservatoire partiel de la civilisation, depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours, sauvegardant des réalités archaïques.[514]

Autrement dit, elles apparaissent comme de véritables témoins historiques et culturels, conservant dans leur forme figée des représentations collectives, des structures sociales anciennes et des modes de pensée propres à une époque donnée. Néanmoins, « le figement est intimement lié à la variation » :

> Il s'agit en premier lieu de la variation morpho-syntaxique, mais aussi de la variation diachronique (apparition et disparition des unités complexes, dans le développement historique de la langue), de la variation sociolectale, voire idiolectale (à travers les données phraséologiques qui caractérisent les discours d'un groupe ou d'un individu).[515]

Dans son étude sur les proverbes, Jean-Claude Anscombre constate que le caractère inchangé des expressions figées est en réalité relatif. S'il existe effectivement des formes stables, « la plupart (des proverbes) sont modifiés au fil des ans et des siècles »[516]. Cela se manifeste dans les dimensions du lexique, de la syntaxique et de la sémantique. De même le phraséologue chinois Sun Weizhang met en évidence les variations des expressions figées en chinois dans le processus de communication, lesquelles se traduisent principalement par des modifications partielles de leur forme ou de leurs constituants, par une évolution de leur contenu sémantique (notamment par extension de sens), ainsi que par des transformations dans leurs relations structurelles et fonctions pragmatiques.[517]

---

[514] A. Rey et S. Chantreau-Razumiev, dans la préface de *Dictionnaire des expressions et locutions*..., *op. cit.*
[515] Pierre Fiala, « Figements et phraséologie », in *Courants sociolinguistiques: séminaire de lexicologie politique de l'Université de Paris III (1986-1987)*, Gabrielle Drigeard, Pierre Fiala et Maurice Tournier (éds.), ENS Editions, 1989. p. 137.
[516] J. Anscombre, « Proverbes : si les vulgates m'étaient contées » ..., *op. cit.* p. 39.
[517] Sun Weizhang 孙维张, *Hanyu shuyu xue* 汉语熟语学 [La phraséologie chinoise]..., *op. cit.*

Ces variations internes manifestent des phénomènes externes. En analysant les caractéristiques des proverbes, Jean-Claude Anscombre, à l'instar de la chercheuse Wang Haijing 王海静, identifie trois aspects : l'espace, le temps et le registre qui démentissent la prétendue fixité des expressions. Il mentionne des proverbes agricoles, dont les contenus varient d'une région à l'autre au niveau du programme de travail et des prescriptions. Le chercheur souligne également les « traits archaïsants » des proverbes, dans le sens où certaines unités lexicales sont aujourd'hui désuètes ou voient leur sens évoluer et où la structure syntaxique subit des changements en surface ou ne correspond plus à l'état de la langue, où l'opacité sémantique tend à disparaître.[518] À propos du registre, l'origine populaire des expressions idiomatiques se traduit sous forme de la vulgarité, voire même de la grossièreté. Cependant, selon Anscombre, leur usage dans le contexte littéraire peut parfois en neutraliser la connotation vulgaire ou grossière initiale.[519]

À cet égard, le linguiste Wu Zhankun aborde dans son étude l'évolution des expressions figées en chinois et les facteurs qui motivent ces changements. Il les regroupe en plusieurs catégories : le contexte socioculturel, les besoins liés à la pratique langagière, les mutations dans la pensée et la cognition humaines, les changements historiques du matériau linguistique, ainsi que le renforcement des normes linguistiques.[520] Parmi ces catégories, il insiste tout particulièrement sur le contexte socioculturel, qui exerce, selon lui, une influence profonde sur l'évolution des expressions figées. D'après Wu, la culture impacte l'évolution des expressions de deux manières : « d'une part, elle constitue le contenu des expressions, d'autre part, elle façonne le contexte social dans lequel elles prennent forme »[521].

En réalité, ces facteurs externes correspondent aux quatre variables sociales de la variation linguistique : le temps, l'espace, la situation d'interaction et le groupe social. Par ailleurs, Wu souligne également que les variations internes observées au sein des différentes sous-catégories d'expressions idiomatiques présentent des caractéristiques distinctes. Par exemple, les *xiehouyu* (expressions en suspens) tendent à être relativement stables en termes de leur forme et de leur signification.

---

[518] J. Anscombre, « Proverbes : si les vulgates m'étaient contées » ..., *op. cit.* p. 38-39.

[519] Pour le justifier, Anscombre a pris un exemple qui l'illustre bien : de *Chacun son métier, les vaches seront bien gardées* à *Que chacun fasse donc le métier qu'il sait faire.* Cf. *Ibid.* p. 37.

[520] Wu Zhankun 武占坤, *Han yu shu yu tong lun* 汉语熟语通论 [Introduction générale à la phraséologie chinoise]..., *op. cit.* p. 306.

[521] Texte original : « Wenhua dui shuyu de yingxiang bu waihu liangge fangmian : yi shi chongdang shuyu biaoda de neirong ; er shi shuyu xingshi de shehui beijing. 文化对熟语的影响不外乎两个方面：一是充当熟语表达的内容，二是熟语形成的社会背景. » Cf. *Ibidem.* p. 151.

À partir des travaux évoqués plus haut, nous proposons dans les lignes suivantes une mise en relation entre les variations externes et les variations internes des différentes sous-catégories des expressions idiomatiques chinoises. En effet, chaque période historique engendre ses propres expressions figées, révélant ainsi l'influence directe du contexte social sur la formation et l'évolution des expressions. Par exemple, dans une société traditionnelle marquée par la suprématie masculine, on trouvait l'expression « *Qudao de xifu maidao de ma, ren ren qi lai ren ren da* 娶到的媳妇买到的马,任人骑来任人打 » (litt. Une femme épousée est comme un cheval acheté, on la monte et la bat à volonté). Aujourd'hui, ce genre de formulations est largement rejeté par la société contemporaine. Néanmoins, leur usage peut subsister, quoique de manière marginale, dans certaines régions reculées ou parmi des personnes âgées. De plus, nous avons l'autre expression « *shengmi zhu cheng shufan* 生米煮成熟饭 » (litt. Le riz cru est cuit), qui signifiait que le mariage entre un homme et une femme était un fait accompli et qui s'est aujourd'hui élargi pour désigner plus généralement une situation irréversible. Il s'agit d'une variation sémantique liée aux transformations des contextes historiques.

Les expressions figées présentent des spécificités liées aux langues régionales ou aux cultures locales, et ce phénomène est particulièrement perceptible dans les proverbes agricoles, qui reflète une adaptation aux réalités géographiques et agricoles locales. Par exemple, dans le nord de la Chine, on dit : « *Yinpo maizi yangpo gu* 阴坡麦子阳坡谷 » (litt. Le blé pousse sur les pentes ombragées, le millet sur les pentes ensoleillés), tandis que dans le sud, on entend : « *Cai jiao hua, dao jiao bao* 菜浇花，稻浇苞 » (litt. Pour arroser les légumes, il faut viser le cœur, pour arroser le riz, il faut viser les épis)[522]. Il y a également des expressions incluant des termes dialectaux, qui varient selon les régions. Prenons comme exemple une expression : « *Mei da dao huzi, re chu yiding sao* 没打到狐子，惹出一腚臊 » (litt. Ne pas avoir attrapé le renard mais se retrouver avec les fesses qui puent), dans laquelle les mots « *huzi* 狐子 » (renard) et « *ding* 腚 » (fesses) sont typiques du dialecte du nord.[523]

Les expressions idiomatiques sont souvent associées au langage des classes populaires et vulgaires. Certaines expressions contiennent même du lexique obscène, leur conférant une forte coloration grossière. Par exemple, l'expression « *Qizhe bozi lashi* 骑着脖子拉屎 » (litt. Chier en étant juché sur le cou)[524], sert à désigner une situation d'abus ou d'oppression extrême ; ou

[522] Généralement, on cultive le blé dans le nord alors qu'on cultive le riz dans le sud. Cf. *Ibid.* p. 193.
[523] *Ibid.* p. 181.
[524] Wen Duanzheng 温端政, *Zhongguo suyu da cidian* 中国俗语大辞典 [Le grand dictionnaire des expressions idiomatiques chinoises]..., *op. cit.* p. 690.

encore « *Piyan li zai cong – dao suan* 屁眼里栽葱——倒蒜(算) » (litt. Planter des oignons dans l'anus – compter à l'envers)[525] qui évoque le fait de retourner la situation pour escroquer l'autre. L'emploi de telles expressions indexe un marquage du registre populaire.

Dans différents contextes d'énonciation, l'usage des expressions idiomatiques peut faire l'objet de variations ponctuelles ou stylistiques. Les locuteurs, en fonction de leurs besoins communicatifs (liés au sujet, aux circonstances ou aux interlocuteurs), peuvent adapter les éléments lexicaux d'une expression ou en modifier temporairement la structure afin de l'intégrer dans une phrase ou d'atténuer son caractère vulgaire. Par ailleurs, le sens de l'expression est aussi contraint du contexte dans lequel elle est employée. Cet aspect, à l'instar des autres phénomènes de variations, sera approfondie dans la troisième partie de notre étude.

c) Les gros mots

Dans le domaine des études linguistiques chinoises, les gros mots sont généralement abordés dans le cadre des recherches sur le lexique du chinoise moderne, sur les injures ou encore sur les tabous linguistiques. Les perspectives adoptées varient selon les auteurs. L'étude de Liu Fugen, qui se concentre sur le développement historique des injures en chinois, en retraçant leur évolution. De son côté, Wen Mengjun propose une approche plus globale, en examinant les injures sous différents aspects linguistiques. Tous deux consacrent une partie de leurs recherches à l'analyse de la dimension historique et culturelle de ces lexèmes, ainsi qu'à leur lien avec la vie sociale (cet aspect a également été abordé dans notre section consacrée à aux tabous linguistiques).

Notamment, l'analyse que Liu propose de l'usage des injures dans les romans *Jin Ping Mei* et *Le Rêve dans le pavillon rouge*, vise à connaître la dynamique de l'emploi des injures sous les dynasties Ming et Qing. Cette analyse s'effectue à partir de plusieurs aspects : le genre, le statut social, la situation d'énonciation et le caractère des personnages. Il apparaît clairement que l'auteur adopte une approche s'inscrivant dans le champ de la variation linguistique, en mettant l'accent sur les dimensions sociales. Comme l'affirme Beers Fägersten en introduction de son ouvrage, « a sociolinguistic approach to swearing seeks to reveal the social variables which are conducive to or inhibit such language use »[526].

---

[525] *Ibidem.* p. 675.
[526] Kristy Beers Fägersten, *Who's Swearing Now? The Social Aspects of Conversational Swearing*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012. p. 15.

Parmi les travaux concernant les gros mots en français, il est pertinent de s'intéresser aux recherches consacrées à la violence verbale, menées par l'équipe de recherche de Nathalie Auger et de Moïse Claudine dans le cadre sociolinguistique. Ces recherches se basent sur l'analyse du discours et l'observation des interactions verbales. La question des gros mots y est abordée comme l'« un des faits de langue spécifiques »[527], susceptible de déclencher des formes de violence verbale. La réalisation de cette dernière dépend de divers facteurs : « les différents contextes et territoires, les intentions et enjeux de chacun (des interlocuteurs), les émotions, la prise en compte ou pas des normes de politesse, normes culturelles et sociales »[528]. Ainsi, en tant que manifestation discursive de la violence verbale, les gros mots relèvent sans aucun doute d'une problématique sociale.

Par ailleurs, nous pouvons aussi mentionner les travaux de Kristy Beers Fägersten, professeure de linguistique anglaise à l'université Södertörn, qui s'intéresse à l'étude des « gros mots » en anglais. Ses recherches, effectuées à partir d'une approche sociolinguistique, nous révèlent que :

> Speaker-listener variables emerge as the most reliable predictors of swear word usage. The more variables the speaker and listener(s) have in common, such as age, sex, race, and social status, and the closer they are in social distance, the more likely swearing is to occur.[529]

Ainsi, Beers Fägersten met en lumière le rôle central de la construction identitaire et sociale dans l'usage de ces formes langagières. De ce fait, le contexte d'énonciation ainsi que les identités sociales des locuteurs, qui renvoient respectivement à la variation diaphasique et à la variation diastratique, apparaissent comme des facteurs essentiels dans l'analyse des gros mots. Cette perspective rejoint l'observation de Catherine Rouayrenc, selon laquelle « la notion de *gros mot* est [...] susceptible de variation, variation selon les sociétés, le groupe social, variation dans le temps »[530].

En effet, ce fait de langue peut connaître tous les axes de variations. En Chine continentale, les gros mots se retrouvent dans de nombreuses variétés régionales. Certains d'entre eux peuvent revêtir des significations différentes selon les aires géographiques. Prenons le cas du mot « *diao* 屌 » (pénis), qui, dans certains dialectes du sud, peut avoir une connotation positive, traduisant la « compétence » ou la « puissance », un usage qui contraste avec son sens vulgaire

---

[527] Fracchiolla, B., Moïse, C., Romain, C., & Auger, N., « Violences verbales. Analyses, enjeux et perspectives. Introduction. » *Violences verbales. Analyses, enjeux et perspectives*., 2013, p. 12.
[528] *Ibidem.*
[529] K.B. Fägersten, *Who's Swearing Now? op. cit.* p. 167.
[530] C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 5.

et négative dans d'autres régions. De même, l'expression « *Ni daye de* 你大爷的 » (Ton oncle !), une insulte très courante dans la région du nord où on appelle le frère aîné du père « *daye* 大爷 » (« litt. Grand-oncle »). Ces exemples illustrent que les gros mots peuvent varier sur les plans sémantique et lexical en fonction des contextes géographiques.

Les différences de classes d'âge se reflètent dans l'usage de certains termes, notamment ceux liés au champ lexical de l'animalité, tels que « *tu zaizi* 兔崽子 » (*fils de lapin*), « *Gou zaizi* 狗崽子 » (*fils de chien*), qui sont prononcés plutôt par des locuteurs plus âgés. De plus, avec l'élévation du niveau d'éducation, on observe des différences entre les jurons utilisés par les jeunes et ceux employés par les personnages âgés : les jeunes générations tendent à recourir à des euphémismes ou à des termes de substitution pour éviter des expressions jugées trop obscènes. Les tabous varient selon les époques et les cultures. Par exemple, dans des régions comme le Henan ou le Shandong, on trouve l'expression à connotation sexuelle « *Niang lai ge jiao* 娘来个脚 » (litt. Les pieds de ta mère)[531]. À l'époque où la pratique du bandage des pieds féminins était répandue[532], les pieds des femmes étaient un symbole de pudeur et de tabou. Dans ce contexte, cette expression contenant le mot interdit « pied » est considérée comme grossière. De surcroît, nous avons également « *laozi* 老子 » (Ton père), « *rini zuzong* 日你祖宗 » (Baise tes ancêtres) qui semblent particulièrement révélateurs d'une société où l'on accorde de l'importance à la filiation et au culte des ancêtres.[533]

L'usage des gros mots varie en fonction des caractéristiques sociales des locuteurs. Selon Pierre Guiraud, ces formes langagières sont historiquement associées aux classes populaires, situées au bas de l'échelle sociale.[534] Leur emploi tend à refléter l'appartenance à un réseau ou à une classe sociale spécifique. En effet, ces formes linguistiques apparaissent plus fréquemment chez les individus disposant d'un faible niveau de scolarisation, ou résidant dans des zones rurales ou périphériques. L'incidence des gros mots dans l'interaction verbale varie également selon les groupes sociaux ou ethniques. Pour les catégories les plus défavorisées, le langage grossier constitue un marqueur intra-communautaire. Comme l'a montré l'enquête menée par Beers Fägersten, les gros mots sont davantage utilisés au sein des communautés afro-américaines que chez les Blancs, les Hispaniques ou les Asiatiques américains. « For the

[531] Guo Xi 郭熙, *Zhongguo shehui yuyanxue* 中国社会语言学 [La sociolinguistique en Chine], ...*op. cit.* p. 279.
[532] Cela commence approximativement sous les Song du Nord, et atteigne son apogée sous les Ming et les Qing.
[533] Guo Xi 郭熙, *Zhongguo shehui yuyanxue* 中国社会语言学 [La sociolinguistique en Chine], ...*op. cit.*
[534] Pierre Guiraud, *Les gros mots*, 1. éd., Paris, Pr. Univ. de France, « Que sais-je? », n° 1597, 1975. p. 10.

African Americans, swearing is characteristic of in-group language use, an expression of an already established group solidarity. »[535]

La fonction des gros mots – qu'elle soit injurieuse ou non – dépend fortement du contexte d'énonciation. Divers facteurs interactionnels, en particulier la relation entre les interlocuteurs, influencent directement l'effet produit par les gros mots. Comme nous l'avons vu dans la section précédente (voir *classification pragmatique des gros mots*), l'insulte nationale chinoise « *tama de* 他妈的 » (Sa mère) peut exprimer des émotions distinctes selon les situations. Les variations morphosyntaxiques sont conditionnées par le besoin communicationnel du locuteur. Par exemple, des formes brèves comme « *ma de* 妈的 » (Mère !) ou « *wocao* 我操 » (Je baise) sont plus utilisées dans des contextes de colère ou d'excitation, tandis que « *Wo cao ni ma* 我操你妈 » (Je baise ta mère) constitue souvent une véritable insulte, dont l'objectif est clairement d'attaquer verbalement l'interlocuteur.

Les différences de genre se manifestent aussi dans l'usage des gros mots, révélant souvent les inégalités de statut social entre les femmes et les hommes. Nombre de gros mots chinois sont construites à partir des verbes désignant l'acte sexuel, tels que *cao* 操, *gao* 搞, *ri* 日 ou *gan* 干, suivis de noms se référant à des femmes, comme *nima* 你妈 (*ta mère*), *nimei* 你妹 (*ta sœur*). Ces structures renvoient à une sexualisation, ciblant spécifiquement la figure féminine pour atteindre symboliquement l'interlocuteur et renforçant l'idée d'une domination masculine. Ce schéma est observable également dans d'autres langues, à travers des expressions équivalentes telles que « nique ta mère » en français, « you motherfucker » en anglais.

Cependant, avec l'évolution de la société et des mentalités, nous observons l'apparition d'expressions grossières s'adressant à des hommes, telles que « *cao/ri ni daye* 操/日你大爷 » (foutre ton oncle). Elles sont plus utilisées par les femmes que celles relatives à des figures féminines. Ce déplacement est révélateur d'une évolution vers une égalité relative dans la représentation sociale des sexes.

Enfin, il convient de souligner que les gros mots sont, avant tout, transmis par l'oral, leur apparition à l'écrit est souvent atténuée par des procédés d'euphémisation. En réalité, l'usage des gros mots, comme d'autres faits linguistiques, n'est que rarement réductible à une seule

[535] Kristy Beers Fägersten, *Who's Swearing Now? The Social Aspects of Conversational Swearing*…, *op. cit.* p. 53.

variable sociale et résulte souvent de l'interaction de multiples facteurs. Comme le souligne à juste titre Beers Fägersten, « swear word usage is not a function of one sociolinguistic variable to the exclusion of all others. On the contrary: the data suggest that swearing is a function of a myriad of variables, any one of which may play the role of primary – but unlikely the sole – motivating force »[536].

Après cet aperçu sur les trois phénomènes choisis dans le cadre de notre analyse, mené dans une perspective de la variation linguistique, nous allons présenter dans les parties suivantes notre méthodologie d'analyses et expliquer comment ces formes linguistiques seront examinées en contexte discursif au sein de notre corpus.

4.2 Méthodologie d'analyse

Si l'usage de la langue est intimement lié aux facteurs sociaux, ne devrions-nous pas, dans la pratique de traduction, accorder une attention particulière à la dimension sociale, afin de surmonter les obstacles linguistiques et de réaliser les objectifs de communication ? À cet égard, Maurice Pergnier, l'un des premiers représentants de l'approche sociolinguistique en traductologie, apporte un éclairage pertinent : « De par sa nature, qui en fait un lieu obligé de contact et de carrefour – non seulement des langues, mais des sociétés –, la traduction se trouve, plus que toute autre activité langagière, concernée par l'ensemble de cette problématique »[537]. En effet, tout comme la linguistique a déplacé son centre d'intérêt des seules structures internes de la langue vers ses relations externes avec la société, les recherches en traduction, sous l'influence de la sociolinguistique, ont progressivement étendu leur champ d'analyse. Elles ne se limitent plus à l'étude des signes et des formes linguistiques, mais intègrent également les dimensions sociales inhérentes dans l'activité traductive.

Les trois types de phénomènes langagiers sur lesquels se concentre cette étude – l'élément dialectal, l'expressions idiomatique et le gros mot – sont souvent marginalisés dans la pratique traductive, en raison de leur caractère linguistique non standard et de leur forte connotation socioculturelle. Ces difficultés deviennent d'autant plus délicates que les formes apparaissent dans des textes écrits, notamment dans les œuvres littéraires et artistiques. Dans ce contexte, une question centrale se pose : les caractéristiques de variation sociale propres à ces formes

[536] K.B. Fägersten, *Who's Swearing Now? op. cit.*
[537] La « problématique » ici évoquée par Maurice Pergnier désigne l'ensemble des questions qui relèvent du rapport entre la langue et la société. Cf. Maurice Pergnier, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Nouvelle éd. Revue et Augmentée., Paris, les Belles lettres, « Traductologiques », n° 9, 2017. p. 227.

langagières, telles qu'abordées dans la section précédente, peuvent-elles constituer un cadre théorique pertinent pour leur traitement traductif ? Cette section se propose ainsi, dans un premier temps, d'examiner les apports de la sociolinguistique dans le champ des études traductologiques, avant de s'attacher à analyser ces phénomènes langagiers dans les textes littéraires et à leur traduction.

4.2.1 Approche sociolinguistique de la traduction

Depuis les années 1970, les études en traduction ont progressivement délaissé leur focalisation sur les structures de la langue pour adopter une perspective sociologique plus large. Ce changement de paradigme a conduit à une redéfinition de la traduction, qui n'est plus conçue comme une simple opération de transcodage entre deux systèmes linguistiques, mais comme un phénomène social. Elle s'inscrit alors dans des pratiques sociales et des contextes discursifs spécifiques. Comme l'explique Maurice Pergnier au sujet de l'acte de parole :

> Nous ne sommes jamais en présence du langage dans sa généralité ni même d'une langue, dans son abstraction, mais en face d'actes de parole, c'est-à-dire d'« événements » linguistiques, toujours singuliers et toujours caractérisés par les circonstances particulières de leur émission (...) il s'agit toujours de quelqu'un de particulier, défini dans le temps et l'espace (avec sa propre voix, sa propre expérience, ses idiosyncrasies linguistiques) qui dit « quelque chose » (de particulier et d'unique) sur un sujet particulier, à quelqu'un de particulier, dans des circonstances qui ne se reproduiront jamais deux fois de manière strictement identique.[538]

Autrement dit, ce qui est échangé dans une interaction langagière ne se limite pas aux systèmes linguistiques, mais concerne aussi des informations langagières et des significations sociales et contextuelles. En tant qu'acte de communication, la traduction doit également être envisagée comme une « communication interculturelle »[539], et comprise dans son ancrage socio-culturel spécifique.

Maurice Pergnier s'oppose à l'approche structuraliste, qui réside dans la comparaison abstraite entre les structures systématiques de deux langues. Selon lui, cette démarche, détachée de tout contexte d'énonciation, conduit inévitablement à une impasse, voire à la conclusion erronée que la traduction serait impossible. Il affirme ainsi : « On traduit des messages, c'est-à-dire le « vouloir-dire » de quelqu'un, non le « vouloir-dire » d'une langue »[540]. Jean Peeters reprend cette idée en soulignant que « l'analyse linguistique est insuffisante pour caractériser

[538] *Ibidem.* p. 35.
[539] Michel Ballard, « Nida, Eugene A. 1996. The Sociolinguistics of Interlingual Communication », *Target. International Journal of Translation Studies*, vol.11, n°1, 1999, p. 192.
[540] M. Pergnier, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*..., *op. cit.* p. 47.

ce qui fonde le traduire, à savoir l'échange interlocutif »[541]. Dans ce cadre qui conçoit la traduction comme un acte de parole, Maurice Pergnier identifie quatre paramètres fondamentaux de la situation d'émission – l'émetteur, l'objet, le destinataire et le vecteur – qui conditionnent la transmission du message.[542]

Prolongeant cette approche, Jean Peeters mobilise *la théorie de la médiation* de l'anthropologue Jean Gagnepain (1923-2006) pour continuer la compréhension de la traduction en tant qu'échange verbal, structuré selon deux dimensions complémentaires : la conversation et la communication. En tant que conversation, la traduction suppose une adéquation interlocutive : il s'agit d'adapter son discours en fonction du registre, du récit, et dans un moment précis de l'histoire de l'interlocuteur (soit une situation historique, sociale, culturelle déterminée). En tant que communication, la traduction est envisagée comme production d'un savoir partagé dans un cadre social (genre, famille – littéraire, universitaire ou éditorial...). Au demeurant, la traduction s'inscrit dans ce que Peeters appelle « la dialectique de Personne »[543], qui renvoie à l'ensemble du processus de socialisation.

Selon Jean Peeters, dans la traduction, afin d'établir l'intercompréhension, le traducteur doit d'abord comprendre l'expérience sociolinguistique de la langue source, et ensuite transformer l'étranger linguistique du texte original afin de le rendre compatible avec la langue d'arrivée. Comme le rappelle le sociologue Dominique Wolton, « une langue n'est pas seulement un ensemble de mots, c'est aussi et surtout une manière de penser, de rêver, d'imaginer, de voir le monde. On ne fait pas les mêmes associations d'idées, les mêmes constructions mentales, les mêmes raisonnements d'une langue à l'autre »[544].

Dans une autre étude de la même époque, Jean-Marc Gouanvic propose de dépasser l'approche centrée sur les obstacles linguistiques et les différences culturelles, pour interroger les rapports entre la traduction et les faits sociaux.[545] En s'appuyant sur la théorie du *champ scientifique*[546] du sociologue Pierre Bourdieu, il analyse le phénomène de la traduction des romans de science-fiction américains dans l'espace culturel français des années 1950. Selon

---

[541] Jean Peeters, *La médiation de l'étranger : une sociolinguistique de la traduction*, Artois Presses Université, 1999. p. 127.
[542] Nous reviendrons plus en détail sur ce point dans la suite de ce travail.
[543] *Ibidem.* p. 134.
[544] Dominique Wolton, *L'Autre mondialisation*, Paris, Flammarion, 2003, p. 101.
[545] Jean-Marc Gouanvic, *Sociologie de la traduction*, Artois Presses Université, 1999.
[546] Le *champ scientifique* est un système de relations objectives entre diverses forces ayant acquis des positions différentes à la suite de luttes, il s'agit d'un lieu de compétition pour le monopole de l'autorité scientifique et de la capacité scientifique. Cf. Pierre Bourdieu, « Le champ scientifique », *Actes de la recherche*, vol.2, n°3, juin 1976, p. 88-104.

lui, le passage de ces œuvres traduites d'une position marginale au début du XXe siècle en France, à une reconnaissance large dans les années 1950, s'explique non seulement par une forte demande de réforme sociale au sein de la société française, mais aussi par la forte légitimité culturelle et sociale et le pouvoir symbolique de la société américaine à cette époque. Également, l'auteur souligne que le capital social détenu par le traducteur au sein de la société cible peut influencer, dans une certaine mesure, le résultat de la traduction.

Dans une étude plus récente[547], Jean-Marc Gouanvic accorde son attention à la pratique traductive elle-même. Dans ce travail portant sur la traduction de romans réalistes américains dans le champ littéraire français des années 1920-1960, l'auteur mobilise à nouveau les notions sociologiques de Pierre Bourdieu dans l'analyse des mécanismes sociaux dans le processus de traduction. Selon lui, « quatre éléments interviennent dans une traduction : le texte source, le texte cible, le traducteur en tant que subjectivité, ainsi que le traducteur en tant qu'historicité »[548], leurs relations pouvant être décrites à travers les logiques de *champ*, d'*habitus* et d'*illusio*[549].

Par ailleurs, Gouanvic s'intéresse également à la dimension textuelle de la traduction, en mobilisant les notions de « signifiance »[550], empruntée à Henri Meschonnic, et d'« éthique de la traduction »[551], développée par Antoine Berman. Il considère que l'éthique de la traduction repose sur une construction d'homologie entre la signifiance du texte source et celle du texte cible, tout en soulignant l'influence déterminante de l'*habitus* du traducteur dans ce processus. L'auteur accorde une importance particulière à la « signifiance » du texte source, en estimant qu'elle peut permettre au lecteur de mieux s'impliquer dans l'*illusio* du texte traduit et du genre auquel il appartient.

---

[547] Jean-Marc Gouanvic, *Pratique sociale de la traduction : le roman réaliste américain dans le champ littéraire français, 1920-1960*, Arras, Artois Presses Université, « Traductologie », 2007.

[548] Bibiane Freche et Séverine Olivier, « Compte rendu de Gouanvic (Jean-Marc), Pratique sociale de la traduction. Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960) », *COnTEXTES*, 12 avril 2008, http://journals.openedition.org/contextes/1033.

[549] Selon l'auteur, le *champ* désigne un espace social autonome, structuré par des relations de pouvoir et de compétition. L'*habitus* renvoie à un système de dispositions durables, incorporées par les individus à travers leur éducation, leur expérience, leur trajectoire sociale. Il guide les perceptions, les pratiques et les choix. L'*illusio*, c'est le fait d'être pris au jeu, de croire que le jeu en vaut la peine. Cf. Jean-Marc Gouanvic, *Pratique sociale de la traduction : le roman réaliste américain dans le champ littéraire français, 1920-1960 ..., op.cit.*

[550] La notion de « signifiance » désigne que la traduction ne consiste pas seulement à transposer des significations, mais à restituer le rythme, l'oralité, la prosodie, soit tout ce qui constitue la poétique du langage, qui produit du sens du texte source. Cf. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, 1999.

[551] L'éthique de la traduction selon Antoine Berman est de préserver la stratégie discursive, le rythme, le style, les aspérités du texte source, et d'« ouvrir le texte étranger dans sa langue à son étrangeté même ». Cf. Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

Les études précédemment évoquées mettent en évidence que la traduction constitue un acte communicationnel dynamique, inscrit dans une pratique sociale. Issus de perspectives variées en sociologie et en sociolinguistique, ces travaux soulignent la dimension sociale de la traduction, à la fois en tant qu'activité inscrite dans un réseau de relations, de normes et de pouvoirs et dans le sens de la pratique traductive, c'est-à-dire l'ensemble des opérations concrètes réalisées par le traducteur et conditionnées par des facteurs sociaux. Certains chercheurs insistent aussi sur la subjectivité et sur l'identité sociale du traducteur, envisagé comme médiateur ou acteur de la communication. Cette approche permet de dépasser le paradigme fondé sur des oppositions binaires (ex. traduction cibliste ou sourcière, équivalence formelle ou sémantique, etc.), au profit de choix pragmatiques, orientés par le contexte et les conditions sociales qui régissent l'échange communicatif.

La présente étude se concentre spécifiquement sur l'impact des conditions sociales sur les opérations concrètes de traduction. Dans cette optique, il est significatif de rappeler la théorie des « paramètres du message », développée par Maurice Pergnier, qui considère le transfert du message comme tâche centrale du processus traductif. Selon Pergnier, les quatre paramètres fondamentaux affectant le processus de transmettre le message sont les suivants : « l'*émetteur* – la (les) personne(s) qui énonce(nt) ; l'*objet* – ce dont il est question dans le message ; le *destinataire* – la ou les personnes auxquelles le message s'adresse ; enfin le *vecteur* – les conditions spatiales et temporelles dans lesquelles le message est énoncé »[552]. Le processus de transfert du message consiste ainsi en une transmission de l'objet par l'émetteur au destinataire, par l'intermédiaire du vecteur donné. Ces quatre paramètres, indissociables, exercent des influences réciproques, c'est-à-dire toute modification de l'un d'eux peut affecter l'environnement de transmission de messages et le contenu des messages.

Dans le processus de traduction, le traducteur, en tant que médiateur de la communication, ne se réduit nullement à un simple transmetteur d'informations. Il assume un double rôle, à la fois récepteur et producteur du message, au sein d'une communication. Comme le souligne Maurice Pergnier, dans le circuit de la communication, le traducteur agit d'abord comme récepteur, en saisissant les informations que l'auteur de départ cherche à transmettre à travers la langue source, ce qui est déjà conditionné par un contexte spatio-temporel déterminé ; ensuite, le traducteur devient émetteur à son tour et réencode les informations dans la langue cible, en tenant compte du cadre sociolinguistique propre au public destinataire. Ce double

[552] M. Pergnier, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*..., *op. cit.* p. 67.

processus se trouve représenté de manière schématique dans le modèle élaboré par Pergnier, lequel illustre les différentes phases constitutives de la traduction :

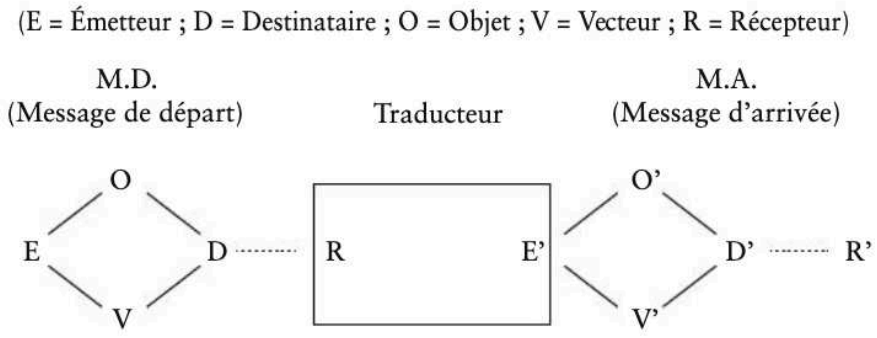

Figure 1 La traduction dans le circuit de la communication[553]

Il en ressort que l'activité de traduction se décompose en deux phases à la fois fondamentales et complexes. La première consiste en un décodage et une analyse de l'information, autrement dit la compréhension et la réception du texte source par le traducteur ; la seconde relève de l'encodage et de la transmission, à savoir la reformulation du contenu compris sous une forme linguistique appropriée à la langue cible. Ces deux étapes sont étroitement influencées par les quatre paramètres du processus communicationnel – l'émetteur, l'objet, le vecteur, le destinataire.

À cet égard, l'interprétation du mécanisme traductif du théoricien et praticien Wolfram Wilss le rejoint étroitement. Selon Wilss, il est indispensable de concevoir la traduction comme un processus en deux étapes élaborées :

> First the analysis of environmentally determined textual input, and second the manipulation of this input within the framework of complex, feedback-controlled processing mechanisms with the aim of building up, usually in a multiple-stage action, the TT output in accordance with the environmental specifications of the TT reader(ship)[554].

Wilss insiste sur le fait que la prise de décision en traduction doit être considérée comme une activité cognitive soumise à l'influence de multiples variables environnementales. Il entend par là, d'ailleurs, un ensemble des facteurs étroitement liés à la mission de traduction du traducteur : « task specifications, the needs of the client, and the person of the translator and his or her decision-making capabilities »[555].

---

[553] *Ibidem.* p. 76.
[554] Wolfram Wilss, *Knowledge and Skills in Translator Behavior*, Amsterdam – Philadelphie, John Benjamins Publishing, 1996. p. 123.
[555] *Ibidem.* p. 184.

Cela implique qu'il est possible de catégoriser et de mettre en correspondance les variables en fonction des différentes étapes du processus traductif. Lors de la phase de réception et de compréhension du texte source, le traducteur est confronté à une série de facteurs liés à la situation d'émission du discours original : le contexte géographique, socio-historique, le statut social du locuteur, le contexte d'interaction, le genre du texte, le registre discursif. En revanche, au cours de la phase d'encodage et de transmission de l'information, les variables environnementales relèvent davantage du contexte d'acceptation dans la langue cible. Elles incluent, entre autres, la subjectivité du traducteur, les attentes éditoriales, les contraintes institutionnelles.

Dans le cadre de notre étude, nous nous concentrerons principalement sur la première phase du processus traductif : celle de la réception et du décodage du texte original. Nous nous inspirons des réflexions traductologiques fondées sur la sociolinguistique et notamment le modèle de transmission du message proposé par Maurice Pergnier, qui ouvrent la voie à une intégration théorique de la variation linguistique dans la traduction.

Comme exposé dans le chapitre précédent, nous avons identifié six dimensions majeures de variation dans l'usage linguistique : diatopique, diachronique, diastratique, diaphasique, diagénique et diamésique. En mettant en lumière les déterminations sociales dans la production langagière, ces variations peuvent être envisagées à la fois comme un complément pertinent et un prolongement conceptuel aux paramètres du message définis par Pergnier. Dans les pages qui suivent, nous nous attacherons à élaborer une méthode d'analyse de ces formes langagières dans les textes littéraires, en articulant l'approche variationniste et le schéma de la communication de Pergnier. Nous présenterons également de manière détaillée les étapes successives de l'analyse, en vue de poser les fondements méthodologiques de notre travail.

4.2.2 Démarches analytiques : formes orales en littérature et leurs traductions

L'entrelacement de registres et de formes linguistiques différents dans les œuvres littéraires illustre « la diversité des langages » que Mikhaïl Bakhtine qualifie d'« essentiellement socio-linguistique »[556]. En tant que genre ancré dans le social, le roman se distingue par sa capacité à représenter et à mettre en scène l'interaction entre les usages langagiers et les réalités sociales. Autrement dit, le roman ne se limite pas à construire des personnages ou à structurer une narration au moyen du langage. Il reflète également, à travers

[556] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », n° 120, 2006. p. 146.

ses choix stylistiques et linguistiques, la configuration sociale et culturelle dans laquelle il s'inscrit.

Dans le roman, les formes de langage réel – s'écartant des normes de la langue écrite standard et remplissant des fonctions narratives et expressives – doivent être appréhendées à la lumière des facteurs sociolinguistiques. En particulier, les trois formes orales étudiées dans ce travail – les éléments dialectaux, les expressions idiomatiques et les gros mots – présentent une forte valeur de variation sociale, en véhiculant des marques identitaires, socioculturelles et des charges émotionnelles et expressives.

Si, comme le souligne Maurice Pergnier, « l'importance relative des quatre paramètres (...) est susceptible de varier considérablement selon les types de messages »[557], cette variabilité se révèle d'autant plus complexes dans les textes littéraires que la communication y opère sur plusieurs niveaux distincts. En effet, cela est au cœur de la théorie du polylinguisme romanesque développée par Mikhail Bakhtine, qui affirme :

> Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être bivocal. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée – de l'auteur.[558]

Ainsi, le roman constitue ce que Bakhtine qualifie d'un espace dialogique pluriel, où coexistent et interagissent une multiplicité de voix. Cette polyphonie se manifeste sous des formes variées, que l'on peut identifier deux pôles de communication principaux : d'une part, la communication implicite entre l'auteur ou le narrateur et le lecteur, d'autre part, le dialogue explicite entre les personnages.

Dès lors, la structure communicative du texte littéraire ne peut pas être perçu selon un schéma linéaire ou undirectionnel. Elle implique une stratification de deux niveaux de communication superposés – l'un entre l'auteur et le lecteur, l'autre entre les personnages –, chacun régi par des variables sociales spécifiques qui orientent les usages langagiers. Du côté de l'usage, les variations diaphasique et diamésique s'y articulent. Du côté de l'usager, l'auteur comme les personnages sont soumis aux mêmes paramètres : variations diatopique, diachronique, diastratique et diagénique. Ce dispositif peut être représenté comme suit :

---

[557] M. Pergnier, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*..., *op. cit.* p. 72.
[558] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*... *op.cit*. p. 144.

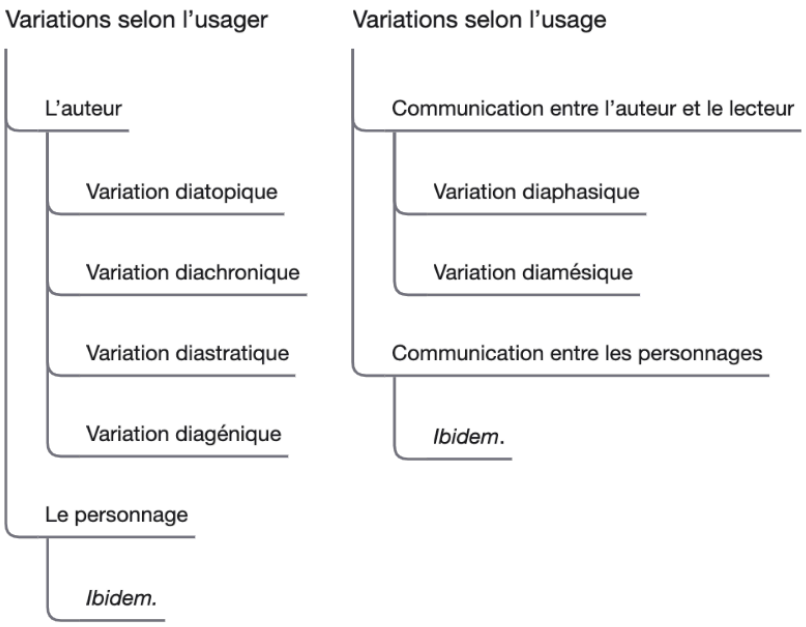

Figure 2 Approche variationniste de l'énonciation littéraire[559]

Dans cette perspective, le traducteur se voit contraint de prendre en compte, pour chaque niveau d'interaction, l'impact de ces facteurs sociolinguistiques afin de restituer fidèlement la dynamique langagière propre au texte. Dans la première phase de l'activité traductive, le traducteur, en tant que lecteur du texte source, établit une première relation de communication avec l'auteur, sans encore occuper la position d'émetteur du message. Étant donné qu'il sera chargé de la tâche d'encodage, le traducteur joue également le rôle du récepteur du message lors de la lecture, tout en s'apercevant des facteurs qui ont des répercussions sur le style, le choix linguistique de l'auteur. Ce dernier, en tant qu'émetteur initial du message, est situé dans un contexte social, historique et culturel spécifique. Des variables telles que son origine sociale, son inscription dans un espace-temps particulier, ses appartenances idéologiques ou encore ses choix esthétiques influencent l'ensemble de sa stylistique langagière et des formes linguistiques qu'il mobilise dans l'œuvre.

Ensuite, lorsqu'ils interviennent en tant que narrateurs ou interlocuteurs, les personnages du roman introduisent une complexité dans l'acte de communication. Cette complexité ne réside pas seulement dans les caractéristiques sociales propres à chaque personnage, mais aussi dans les relations sociales qui structurent leurs interactions. Les dialogues dans le roman mettent souvent en scène des locuteurs issus de milieux sociaux variés, ce qui confère à ces échanges une dimension sociolinguistique. Comme l'affirme Bakhtine, « les paroles

[559] Schéma inspiré du modèle variationniste de la sociolinguistique (Janet Holmes, 2008) adapté à l'analyse de l'énonciation littéraire.

particulières des personnages prétendent toujours à une certaine signifiance, à une certaine diffusion sociales »[560]. Ainsi, le traducteur se trouve confronté à la nécessité de prendre en compte un ensemble de variables sociales, telles que la variation diatopique, diachronique, diastratique et diagénique. À cela s'ajoutent des variables situationnelles propres au contexte d'énonciation : intentions pragmatiques, rapports de pouvoir entre interlocuteurs etc. Il convient par ailleurs de rappeler que les dialogues entre personnages impliquent parfois la voix de l'auteur.

Le cadre analytique de cette étude, dont l'objet d'analyse porte sur les formes orales intégrées dans les textes littéraires écrits, repose, par conséquent, sur deux axes complémentaires : le premier est d'adopter le point de vue de l'un des deux principaux acteurs de l'acte langagier, soit l'auteur, afin d'examiner les variables sociales qui influencent le style oral et le choix des formes linguistiques spécifiques dans la construction de la communication narrative ; le second axe consiste à analyser l'autre acteur, les personnages, afin d'analyser comment leurs pratiques langagières – notamment les formes orales utilisées dans les dialogues et la narration – sont façonnées par les variables sociales. Par l'articulation de ces axes d'analyse, ce travail de recherche vise à démontrer la pertinence de la théorie de la variation linguistique dans le champ de la traduction, en particulier en ce qui concerne le traitement des phénomènes linguistiques socialement marqués. Il s'agit également de montrer comment cette approche peut orienter les traducteurs dans l'élaboration de stratégies initiales.

Dans les chapitres qui suivent, nous poursuivons cette méthode d'analyse en proposant une étude de l'oralité dans les romans de Mo Yan ainsi que dans leurs traductions. Comme mentionné dans le chapitre II, l'usage particulièrement dense des marques d'oralité dans l'œuvre de Mo Yan s'explique à la fois par l'attachement profond de l'auteur au monde et au langage populaires, et par la recherche d'une voix singulière. À la lumière des réflexions sociolinguistiques développées précédemment, les formes orales telles que les éléments dialectaux, les expressions idiomatiques et les gros mots apparaissent comme à la fois des phénomènes linguistiques et sociaux. Or, lorsqu'elles sont intégrées dans un texte littéraire, ces formes acquièrent, dans une certaine mesure, une valeur esthétique dans le sens où leur emploi est souvent lié à l'intention esthétique et à l'expression littéraire.

Ainsi, dans une optique d'analyse principalement qualitative, le cinquième chapitre sera consacré à l'étude des caractéristiques de l'usage des formes orales présents dans les deux

[560] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman... op.cit*. p. 153.

romans de Mo Yan, à savoir *Grenouilles* et *Beaux seins belles fesses*. Dans un premier temps, une classification des différentes formes recensées dans les deux œuvres sera envisagée selon leur caractéristiques linguistiques spécifiques (lexicales, sémantiques ou pragmatiques). Cette étape inclura également une analyse de la manière dont l'auteur intègre ces formes linguistiques dans ses textes, une distinction de leur emploi dans le langage narratif et dans les dialogues des personnages. Cette analyse linguistique descriptive sera ensuite suivie d'une analyse sociolinguistique à l'échelle macro-textuelle. Il s'agira d'examiner les facteurs externes qui contribuent à façonner le style oral de Mo Yan, et qui motivent le recours à ces formes langagières dans ses œuvres, sans toutefois entrer encore dans l'étude de cas précis.

Ensuite, nous procéderons à une analyse textuelle à l'échelle micro-textuelle. Pour ce faire, nous avons sélectionné des exemples tirés des deux romans, en nous appuyant sur les tableaux (voir les annexes) répertoriant les occurrences de chaque fait linguistique. Ces tableaux comportent trois colonnes : les occurrences en chinois, et leurs traductions en français et en anglais. Sur la base d'exemples concrets, nous examinerons les variables sociales qui influencent l'emploi des formes orales en suivant la méthode d'analyse élaborée plus haut, dans le but d'identifier les fonctions qu'elles remplissent dans les discours spécifiques, ainsi que les effets qu'elles produisent sur le plan littéraire et stylistique, notamment de dégager les facteurs de variation clés auxquels le traducteur doit être attentif lors de la phase de compréhension du texte original. Avant d'entamer cette analyse détaillée, il sera pourtant nécessaire de proposer un aperçu des recherches existantes sur la traduction du dialecte, des expressions idiomatiques et des gros mots, en identifiant les principales difficultés que posent ces formes aux traducteurs dans la pratique traductive.

Du fait que les trois catégories de formes orales présentent chacune des fonctions pragmatiques et des mécanismes d'expressions qui leur sont propres dans les textes littéraires, il sera pertinent de les classifier en fonction de leurs caractéristiques textuelles et fonctions spécifiques. Il convient de souligner que comme il n'est pas possible d'analyser toutes les occurrences de chaque phénomène, nous sélectionnons, pour chaque classification, quelques exemples emblématiques pour l'analyse. Plus précisément, l'analyse des éléments dialectaux reposera sur leur répartition dans la structure narrative, en distinguant leur emploi dans les passages narratifs et dans les discours directs des personnages. Quant aux expressions idiomatiques, elles seront classées selon le degré de variation formelle : d'une part, les expressions fidèles à leur forme canonique ; d'autre part, celles qui ont été modifiées, reformulées ou recréées de manière inventive. En ce qui concerne les gros mots, c'est leur

fonction pragmatique qui guidera la classification, en distinguant les expressions à visée explicitement injurieuse des usages non injurieux.

Enfin, cette analyse micro-textuelle sera accompagnée d'une analyse contrastive des traductions, fondée sur une comparaison en termes de stratégies adoptées et de l'effet restitué. Il s'agira d'évaluer dans quelle mesure les choix traductifs tiennent en compte des facteurs sociolinguistiques identifiés, et dans quelle mesure ils parviennent à restituer la spécificité fonctionnelle de ces formes orales étudiées.

PARTIE III

Analyse socio-linguistique et traductologique : éléments dialectaux et expressions idiomatiques

Introduction

Écrivain rattaché à plusieurs mouvements littéraires, tels que la « quête des racines », la « littérature du terroir », le roman d'avant-gardiste et expérimental, ainsi que le réalisme magique, Mo Yan se livre à décrire dans ses œuvres la vie en milieu rural en montrant la lutte des classes défavorisées contre la misère et les difficultés de l'époque. Nous y découvrons le destin des êtres humains et ce qui leur arrive et ressentons toujours « la mutation du sentiment humain et la perte du rationnel dans une société turbulente »[561], dont les écrivains doivent s'occuper selon Mo Yan. Avec son attention particulière portée sur la vie en milieu rural, il a l'ambition *«* de mettre le 'Canton du nord-est de Gaomi' sur la carte de la littérature mondiale »[562]. Il ne s'agit pas d'un vrai toponyme, mais d'un monde fantasmé se référant à sa région natale de Gaomi 高密 dans la province du Shandong 山东. Cela constitue son royaume littéraire que l'auteur considère lui-même comme une miniature de la Chine. La plupart de ses œuvres se déroulent dans le « canton du nord-est de Gaomi », mais dans différents contextes historiques. C'est le cas des deux ouvrages choisis pour notre étude : *Fengrufeitun* 丰乳肥臀 (*Beaux seins belles fesses*) publié en 1995 et *Wa* 蛙 (*Grenouilles*) publié en 2009.

Si la région natale de l'auteur est choisie comme cadre principal de ses romans, c'est parce que les objets, les personnes ainsi que les histoires lui étant profondément familiers permettent, selon l'auteur lui-même, de faciliter son écriture et surtout d'exploiter la langue avec plus de souplesse et de naturel.[563] En effet, ayant abandonné l'école à un âge précoce, Mo Yan développe très tôt une affinité avec les contes populaires et les récits oraux, ce qui le rend particulièrement sensible au parler des gens du peuple – source d'une langue vivante, expressive et enracinée dans le quotidien. Son recours à la langue populaire (*minjian yuyan* 民间语言) dans ses œuvres apparaît ainsi comme un choix à la fois identitaire et esthétique, en cohérence avec son idéal littéraire : « écrire en tant que peuple et fils de la terre »[564].

---

[561] Texte original : « Zai dongdang de shehui zhong renlei ganqing de bianyi he renlei lixing de mishi. 在动荡的社会中人类感情的变异和人类理性的迷失。» Cf. Yang Shousen 杨守森 et He Lihua 贺立华, *Mo Yan yanjiu sanshinian(zhong)* 莫言研究三十年（中）[Trente ans d'études sur Mo Yan - Deuxième partie], Jinan, Shandong daxue, 2013. p. 19.

[562] Texte original : « Wo sheng fachu yige xiongxin – ba "gaomi dongbeixiang" anfang zai shijie wenxue de bantushang." 我生发出一个雄心——把"高密东北乡"安放在世界文学的版图上。 » Cf. Source : http://sd.people.com.cn/n2/2020/0818/c166194-34233693.html (Consulté le 11 octobre 2022)

[563] Mo Yan 莫言, *Suiyu wenxue* 碎语文学]Propos fragmentaires sur la littérature] ..., *op.cit.* p. 248.

[564] Zhao Kuiying 赵奎英, « Guifanpianli yu Mo Yan xiaoshuo yuyan fengge de shengcheng» «规范偏离与莫言小说语言风格的生成» [La déviation normative et la formation du style langagier des romans de Mo Yan], *Shandong shifan daxue xuebao* (Journal de l'Université normale du Shandong), vol.58, n°6, 2013, p. 11.

De ce fait, l'œuvre de Mo Yan se caractérise par une hybridation des registres de langue, allant du registre soutenu au registre populaire. La fusion entre la langue écrite standardisée et la langue populaire témoigne à la fois de l'autonomie du sujet créateur et de la construction d'un style discursif singulier, ancré dans une oralité vivante, que l'on qualifie souvent de *carnavalesque*. Ce caractère de « carnaval linguistique » peut se traduire plus concrètement par une « déviation » des normes de la langue littéraire, d'un point de vue de la stylistique[565], et par une forte présence de formes langagières orales, d'un point de vue linguistique : mots et expressions dialectaux, expressions figées (*suyu* 俗语), et gros mots, qui relèvent du parler populaire « chargé de culture locale et d'oralité dialectale »[566]. Ce sont justement ces formes orales, situées au croisement de la langue et du social, qui constituent le cœur de nos analyses.

Néanmoins, cet aspect, à savoir le rôle et la complexité des formes orales dans l'œuvre de Mo Yan, demeure relativement marginal dans les études consacrées à l'écrivain. Elles se focalisent davantage sur les dimensions stylistiques et esthétiques de l'écriture, ou les grandes thématiques récurrentes qui traversent et caractérisent son œuvre, comme la guerre, la politique, l'héroïsme du peuple, l'historicité ou la modernité (voir chapitre II).[567] Même dans les rares travaux sur le plan linguistique, c'est principalement l'usage du dialecte et le recours à l'opéra local qui attirent l'attention, au détriment d'autres formes orales tout aussi significatives et fréquentes comme les expressions idiomatiques, ou encore les gros mots. En parallèle, le mélange subtil de registres et la diversité de formes linguistiques, qui marquent la narration romanesque de Mo Yan, « une narration baroque et foisonnante de détails, faisant appel à tous les sens »[568], représentent un enjeu majeur pour la traduction.

Plus la stratification linguistique d'un texte romanesque est complexe et plus la diversité des formes langagières est marquée, plus les voix sociales et individuelles qu'il véhicule sont nuancées. Cette diversité contribue non seulement à accentuer la dimension sociétale de

---

[565] Selon Zhao Kuiying, on retrouve dans l'œuvre de Mo Yan les huit types de déviations, identifiées par le linguiste anglais Geoffrey Neil Leech dans la poésie : déviations lexicale, phonétique, grammaticale, sémantique, dialectale, temporelle, de registre et d'écriture. Cf. *Ibidem*.

[566] *Ibidem*. p. 59.

[567] Voir les monographies principales en français et en chinois : *Mo Yan, le lieu de la fiction* de Zhang Yinde ; *Au croisement du local et de l'universel : Actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014* sous la direction de Zhang Yinde, Xu Shuang et Noël Dutrait ; *Mo Yan yanjiu sanshinian* 莫言研究三十年 [Trente ans d'études sur Mo Yan] de Yang Shousen 杨守森 et He Lihua 贺立华 ; *Mo Yan yanjiu* 莫言研究（2004-2012）[Études sur Mo Yan] de Chen Xiaoming 陈晓明 ; et *Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究资料 [Documents d'études sur Mo Yan)] de Yang Yang 杨杨.

[568] Silvia Marijnissen, « Quelques réflexions sur la traduction néerlandaise de *Grenouilles* et du *Supplice du Santal* », in *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014 ..., op. cit.* p. 57.

l'œuvre et à enrichir la construction des personnages, mais elle confère aussi aux formes non standard une valeur littéraire. Toutefois, c'est cette complexité qui complique de manière significative le travail du traducteur. Dans les études[569] consacrées à la traduction des œuvres de Mo Yan, les éléments dialectaux, les expressions figées ou encore les gros mots sont généralement abordés de façon secondaire, dans un cadre plus large sur les stratégies traductives des termes à forte charge culturelle.

Or, les formes orales socialement marquées proviennent de pratiques langagières quotidiennes. Leur représentation dans un texte littéraire ne saurait être réduite à un simple système de signes ou à des simples marqueurs culturels, elles doivent être envisagées comme des actes de communication dynamiques, inscrits dans des rapports sociaux complexes, que ce soit entre l'auteur et le lecteur, ou entre les personnages. Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, il est indispensable que le traducteur, avant la prise de décision traductive, procède à une analyse approfondie du rôle que jouent ces formes dans les interactions discursives où elles s'insèrent.

Pour ce faire, le premier chapitre de cette partie sera dédié à une analyse systématique des caractéristiques linguistiques liées l'usage de trois formes orales dans les romans de Mo Yan – *Beaux seins, belles fesses* et *Grenouilles* – à savoir les éléments dialectaux, les expressions idiomatiques et les gros mots. Cette analyse descriptive, incluant des données quantitatives, sera suivie une étude globale de l'usage de ces formes à travers la perspective de la variation linguistique.

[569] Voir les travaux suivants : Han Juan 韩娟, *Mo Yan xiaoshuo fangyan cihui yingyi yanjiu* 莫言小说方言词汇英译研究 [L'étude sur la traduction du lexique dialectal dans les romans de Mo Yan], Chengdu: Dianzi keji daxue, 2017. ; Li Nan 李楠 *Haiwai fanyijia zenyang suzao Mo Yan* 海外翻译家怎样塑造莫言 [Comme les traducteurs étrangers façonnent-ils Mo Yan ?], Beijing : Zuojia, 2021. ; La première partie du livre : Mo Yan, *au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence*, Zhang Yinde, Xu Shuang, Noël Dutrait (sous la dir. de), octobre 2013-septembre 2014, Paris : Seuil, 2016.

Chapitre 5

L'usage des formes linguistiques dans les œuvres de Mo Yan

Mo Yan a déclaré : « prêtant attention aux souffrances du peuple et reflétant la vie des classes défavorisées, ce genre de littérature constitue une réflexion et une critique de la vie sociale impétueuse et fracassante »[570]. Dans la pratique littéraire de l'écrivain, la voix du peuple et le langage populaire, porteurs d'expériences vécues et de souvenirs sentimentaux, constituent les ressources linguistiques essentielles à sa réflexion. C'est à travers l'entrelacement de cette langue « authentique » avec la langue littéraire que s'exprime la pluralité des voix de diverses couches sociales, et que le lecteur appréhende la réalité sociale tout en dialoguant avec l'auteur et les personnages, situés dans des contextes historiques variés.

Dès lors, comment (c'est-à-dire sous quelle forme) s'opère l'intégration du langage réel dans l'œuvre ? Et de quelle manière les formes orales participent-elles à la construction de l'univers littéraire de Mo Yan ? Quel lien établit entre l'usage et la variation de ces formes linguistiques et la communauté linguistique à laquelle appartiennent les locuteurs, à savoir l'auteur, le narrateur et les personnages ? Ce chapitre propose d'explorer ces interrogations à travers deux axes. La première section vise à examiner les procédés de l'emploi de ces formes de la langue parlée – les mots et expressions dialectaux, les expressions idiomatiques et les gros mots – dans les deux romans choisis, alors que la seconde section a pour objectif de répondre à la dernière question dans une perspective de variation linguistique.

5.1 Les caractéristiques de ces formes dans les œuvres

5.1.1 Les éléments dialectaux

L'un des signes les plus distinctifs du « souffle du peuple » (*minjian qixi* 民间气息) dans l'univers littéraire du « canton du nord-est de Gaomi », est constitué par le recours aux éléments dialectaux. De nombreux écrivains contemporains fournissent un effort conscient pour utiliser

[570] Texte original : « Guanzhu minsheng jiku, fanying xiaceng renmin shenghuo de wenxue, shi dui fuzao xuanhua de shehui shenghuo de fansi he piping 关注民生疾苦、反映下层人民生活的文学，是对浮躁喧哗的社会生活的反思和批评。» Cf. Mo Yan 莫言, *Yong erduo yuedu* 用耳朵阅读 [Lire par oreilles], Beijing : Zuojia, 2012. p. 145.

les dialectes dans leurs œuvres littéraires afin de mieux représenter le contexte de l'époque, leur appartenance identitaire, ainsi que de souligner les caractéristiques de leurs personnages. L'emploi des dialectes dans la « nouvelle littérature » est toujours un sujet délicat et controversé. Certains écrivains hésitent souvent entre leur dialecte natal, qui pourrait exprimer les sentiments possibles de l'auteur sur la vie sociale, mais risquer d'entraver la compréhension des lecteurs, et la langue standard, qui pourrait restreindre une expression naturelle des émotions des écrivains dont la langue est profondément influencée par les variétés locales. De ce fait, la particularité du dialecte limite corrélativement son universalité d'emploi dans l'œuvre littéraire, posant une tension entre expressivité et intelligibilité. Certains mots dialectaux relativement simples à comprendre et à transcrire, c'est le cas de nombreux mots et expressions des dialectes du nord, proches du chinois standard, figurent souvent dans les œuvres littéraires, surtout de la « littérature du terroir »[169]. Quant aux mots dialectaux plus difficiles à comprendre, les écrivains ont tendance à recourir à des méthodes particulières pour les faire apparaître dans leurs œuvres.

Le dialecte du Gaomi dans l'œuvre de Mo Yan fait partie des dialectes du nord, et la plupart de son vocabulaire peut être facilement compris par les lecteurs venant de régions distinctes, mais locuteurs de chinois standard. Ainsi, leur emploi s'avère simple. Autrement, lorsque l'auteur a recours à des mots dialectaux spécifiques de sa région et éloignés du standard, il s'applique à équilibrer l'écart entre la langue standard et le dialecte avec différentes approches. Par exemple, il emploie directement des mots ou des tournures dialectales lorsque cela est approprié (cette approche est prédominante) ; ou bien il nous les explique dans le corps du récit afin qu'ils deviennent partie intégrante du récit, lorsqu'il s'agit de mots liés aux coutumes ou produits locaux. Nous pouvons citer des exemples pour éclairer ce dernier procédé :

1) **Texte original :** *Mai shao she, yi zhong Gaomi dongbeixiang techan de huo hongse ju du di xiao she, zai maimang shang si dian huo youyi.* **麦梢蛇**，一种高密东北乡特产的火红色剧毒的小蛇，在麦芒上似电火游弋。(*Beaux seins, belles fesses,* p. 59) (Traduction française par Noël Liliane et Dutrait : **Les serpents des épis** – un petit reptile extrêmement venimeux de couleur rouge feu, une spécialité du canton du nord-Est de Gaomi – se déplaçaient comme l'éclair sur les barbes des épis. (Chapitre 10 p. 88)

2) **Texte original :** *Qu gan Gaomi dongbei xiang qimiao de "xue ji" ——xueshang de ji shi, xue zhong de jiaoyi, xue de jisi he qingdian.* 去赶高密东北乡奇妙的"**雪集**"——雪上的集市、雪中的交易、雪的祭 祀和庆典。(*Ibid.* p. 301) (Traduction française : pour se rendre à l'étrange « marché de la neige » du canton du nord-Est de Gaomi, lieu d'un marché sur la neige, d'une foire dans la neige, de sacrifices et de cérémonies de la neige. (Chapitre 28 p. 439).

Les deux phrases comportent à la fois un terme dialectal et ses explications qui intègrent dans le récit. Quand une intonation dialectale ne peut être transcrite directement, l'auteur met explicitement en relief son trait dialectal dans la narration en employant des expressions, telles que « *yong didi daodao de Gaomi dongbeixiang qiangdiao* 用地地道道的高密东北乡腔调 »[571] (traduction de Noël Liliane et Dutrait : « dire avec le plus pur accent du canton du nord-est de Gaomi »).

De plus, comme dans d'autres œuvres, l'utilisation du dialecte dans les deux romans que nous avons sélectionnés se manifeste principalement sur le plan lexique et moins sur le plan syntaxique (voir Annexe 1et 2). Le lexique dialectal sur lequel nous nous focalisons dans notre étude se retrouve principalement dans les dialogues des personnages, mais aussi dans les parties narratives. Il couvre toutes les catégories grammaticales, son contenue sémantique est aussi riche (nous y reviendrons en détail plus loin). Une partie de ces termes dialectaux possède des équivalents en langue standard, c'est-à-dire des mots désignant la même réalité, mais nommés différemment en dialecte et en langue standard. Citons par exemple « *ritou* 日头 » (soleil) – « *taiyang* 太阳 » en mandarin standard, « *shangwu* 晌午 » (midi) – « *zhongwu* 中午 », ou encore ces nombreux substantifs des dialectes du Nord, en structures comme « nom + zi 子 » ou « nom + er 儿 ». D'autres termes dialectaux, en revanche, ne peuvent être rendus par un seul synonyme standard, ou présentent une différence sémantique par rapport à leur usage standard, comme « *tayao* 塌腰 », qui signifie en dialecte « s'effondrer » ou « échouer ». Dans ce cas, il est nécessaire de considérer le contexte.

Le recours aux éléments dialectaux est fait intentionnellement ou inconsciemment par l'auteur, qui est influencé par l'habitude des pratiques langagières locale depuis longtemps[572]. Comme la plupart de ses romans ont pour arrière-plan le canton du nord-est de Gaomi, le recours au vocabulaire dialectal est principalement impacté par le dialecte local de Gaomi, mais pas exclusivement par celui-ci. L'auteur a quitté sa ville natale à l'âge de vingt ans pour travailler successivement dans les banlieues de Longkou (龙口), dans la province du Shandong, de Baoding (保定), dans la province du Hebei, et de Yanqing (延庆), dans la banlieue de Pékin. Ces parcours de vie nous amènent à retrouver, en plus des mots dialectaux spécifiques de

[571] Mo Yan, *Fengru feitun* 丰乳肥臀, Hangzhou, Zhejiang wenyi, 2020, p. 78.
[572] Rong Liyu 荣立宇 et Cui Kai 崔凯, « Fangyan · Wenxue · Fanyi 方言·文学·翻译 » [Dialecte · Littérature · Traduction], *Xihua daxue xuebao* [Journal de l'Université de Xihua], vol.38, n°2, 2019, pp. 13-18.

Gaomi, des mots du dialecte du Shandong et des mots du dialecte du Nord dans son œuvre. À cet égard, la chercheuse Shi Wenli 时文丽 a fait un terrain de recherche dans la région de Gaomi au niveau des termes dialectaux présents dans l'œuvre de Mo Yan, en distinguant ces trois dialectes.

D'ailleurs, un grand nombre de termes des dialectes du Shandong et du Nord sont partagés dans la région de Gaomi[573]. Parmi ceux-ci, nous pouvons retrouver les plus courants comme « *kang* 炕 » (lit chauffé en briques, typique du Nord de la Chine), « *ding* 腚 » (fesses) ou encore « *an* 俺 » (je). Il existe des termes dialectaux qui sont attestés dans différentes annales du dialecte régionales, selon la consultation les monographies de Gaomi et du Shandong. L'*Annales du dialecte de Gaomi* (*Gaomi fangyan zhi* 高密方言志) inclut également des termes très fréquents dans les romans de Mo Yan et typiques des dialectes du Nord, tels que ceux formés avec les suffixes – zi 子 ou – er 儿. Contrairement aux dialectes du Nord et du Shandong, qui sont géographiquement plus répandus, le dialecte de Gaomi, qui correspond à la partie orientale du Shandong, contient certains mots qui ne sont pas répandus dans les autres régions du Shandong et du nord de la Chine. Par exemple, le nom d'un aliment « *Qiabing* 扦饼 », qui est un type de galette propre à Gaomi. Il nous semble donc pas pertinent, dans le cadre de notre recherche, de distinguer précisément l'origine géographique de chaque terme dialectal. Ce qui nous intéresse, c'est plutôt de comprendre pour quelles raisons et dans quelles circonstances l'auteur recourt aux éléments dialectaux.

Ensuite, sur la base des recherches du dialectologue chinois Li Rulong, nous allons procéder à une classification des mots dialectaux relevés dans les romans selon divers critères. Premièrement, en termes de partie du discours, la proportion de vocabulaire dialectal pour chaque partie du discours est indiquée dans le diagramme ci-dessous :

Catégorie grammaticale / Titre	Nom	Verbe	Adjectif	Autres (adverbes, onomatopées, particules, pronoms)
Grenouilles	209	25	13	6
Beaux seins, belles fesses	460	20	17	11

[573] Les dialectes auxquels l'auteur a eu recours relèvent du mandarin du Nord (cf. section 1 du chapitre 3). Ils présentent un certain chevauchement au niveau du lexique et de la sémantique. Cette observation est confirmée par les monographies dialectales de Gaomi et du Shandong que nous avons consultées. Ainsi, les exemples de lexique dialectal cités dans ce travail sont identifiés par rapport à la langue standard, sans distinction des dialectaux régionaux précis. Lorsque cela est nécessaire, nous soulignons dans les analyses des exemples concrets.

Tableau 1 Les mots dialectaux dans les deux romans par catégorie grammaticale

Comme ce tableau le montre, les substantifs dialectaux sont les plus fréquents dans ces deux romans, et les quantités des trois autres catégories sont à peu près similaires. De plus, à l'exception des verbes ou des adjectifs liés aux actions et aux comportements, les autres sont principalement des noms. Ceux qui sont liés aux objets spécifiques à la région locale dans ces deux romans représentent environ la moitié du vocabulaire dialectal total, et qu'ils apparaissent souvent dans le texte narratif. Qu'il s'agisse de la description de l'environnement, de l'intrigue ou du personnage, ces mots rendent le « canton du nord-est de Gaomi » créé par l'auteur plus naturel et concret pour les lecteurs. En revanche, les verbes et les adjectifs qui sont moins nombreux se trouvent plutôt dans les descriptions et les dialogues des personnages, permettant de rendre le caractère des personnages et leurs conditions de vie plus authentiques. Ainsi, la répartition des mots en champs lexicaux est la deuxième dimension prise en compte dans notre analyse.

Dans l'ouvrage intitulé *Annales du dialecte de Gaomi*, l'auteur Yao Zengjin classe minutieusement le lexique dialectal de Gaomi en 24 catégories, selon leur champ lexical. Selon cette classification, la chercheuse Han Juan regroupe en 16 catégories[574] les mots dialectaux présents dans les romans de Mo Yan. De son côté, Li Nan s'intéresse à la traduction des éléments culturels et artistiques dans l'œuvre de Mo Yan, en répartissant les mots dialectaux selon la dimension culturelle en mots de la culture linguistique, matérielle, sociale, écologique et clanique. En tenant compte de ces approches mentionnées, nous classons les termes dialectaux présents dans ces deux romans selon les champs lexicaux limités : écologie naturelle, vie matérielle (ustensiles, outils agricoles), relation sociale (appellations), actions, qualités et états humains et autres. Leur répartition respective est illustrée dans le tableau ci-dessous :

Champs lexicaux / Titre	Écologie naturelle	Vie matérielle	Relations sociales	Actions, qualités et états	Autres
Grenouilles	5	13	115	53	6
Beaux seins, belles fesses	36	170	204	44	40

Tableau 2 Les mots dialectaux dans les deux romans par catégorie thématiques

[574] Les seize catégories : Astronomie et géographie, conditions climatiques, travaux et outils agricoles, plantes, animaux, habitation, objets du quotidien, qualités morales, liens de parenté, corps humain, maladies et soins médicaux, alimentation, vie quotidienne, mariages et funérailles, relation sociale, langage, commerce, culture et éducation, mentalité.

Comme le tableau le montre, la catégorie de relations sociales constitue la plus grande proportion du lexique dialectal dans les deux romans. La prépondérance des termes liés à la catégorie est due à l'abondance d'appellations dialectales, souvent utilisées dans les dialogues des personnages ou leurs monologues intérieurs. Les termes dialectaux appartenant aux catégories vie matérielle et actions, qualités et états humains sont, quant à eux, davantage employés dans les descriptions narratives de l'environnement de vie et des personnages. Selon les données de ces catégories, nous percevons un lien avec l'usage dialectal et l'écriture de Mo Yan centrée sur l'humain et les conditions de vie du peuple.

Les caractéristiques et les modalités d'utilisation du dialecte révèlent à la fois une démarche consciente de construction stylistique et une expression émotionnelle plus spontanée chez Mo Yan. Cela montre également que l'intégration et la transformation du dialecte dans un contexte littéraire sont révélateurs d'un lien profond entre langue, culture et société, mais aussi d'un besoin pour l'expression artistique. Dans le chapitre suivant nous analysons spécifiquement l'impact des facteurs sociaux sur l'emploi du dialecte dans le contexte littéraire.

5.1.2 Les expressions idiomatiques

La présence des expressions idiomatiques (*suyu* 俗语) dans les romans de Mo Yan constitue une autre manifestation de son attachement au langage populaire et participe à la construction de son univers littéraire, celui du « canton du nord-est de Gaomi » qu'il considère comme son propre « populaire » (*minjian* 民间)[575]. Néanmoins, l'emploi des expressions figées dans les œuvres littéraires est parfois perçu comme un manque d'élégance et de créativité, comme une « expression banale de la pensée » et notamment une « impression de déjà vu, de déjà dit »[576]. Cette critique peut trouver un écho très ancien dans l'essai d'Antoine Albalat (1856-1935), écrivain français et théoricien du style : « Il y a un style tout fait, un style banal, à l'usage de tout le monde, un style cliché dont les expressions neutres et usées servent à chacun […] C'est avec ce style-là qu'il ne faut pas écrire […] La marque du véritable écrivain, c'est le mot propre et la création de l'expression […] »[577]. C'était un sujet assez controversé particulièrement à l'époque, en Chine tout comme en France.

---

[575] Le *minjian* 民间 que Mo Yan indique ici est selon lui relatif aux expériences de vie personnelles. Cf. Mo Yan, « Wo de wenxue jingyan: lishi yu yuyan 我的文学经验：历史与语言 » [Mon expérience littéraire : histoire et langue], *Mingzuo Xinshang* [Appréciation des chefs-d'œuvres], 2011, pp. 99-109.

[576] Antonella Capra, « Traduttore traditore : de la possibilité de traduire les expressions figées en littérature », *Textes et contextes*, n°5, 1 décembre 2010, http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=237.

[577] Antoine Albalat, *L'art d'écrire : enseigné en vingt leçons*, Paris : Colin, 1899. p. 61.

Tandis que Lu Xun, partisan d'écrire en langue populaire, estime que la langue venant des masses est plus « puissante et fraiche »[578]. Selon ceux qui partagent cette idée, les expressions figées, définies comme « néologies sémantiques »[579] par G. Gréciano (1940-2020), sont porteuses de valeurs culturelles, sociales et même affectives, et possèdent ainsi la fonction d'enrichir le besoin de l'expression du locuteur[580] ainsi que de s'exprimer laconiquement, humoristiquement ou satiriquement grâce à leur prosodie caractéristique et à la « dualité sémantique »[581] qu'elle présente – sens littéral et figuré. Par conséquent, tout cela permet à un grand nombre d'écrivains de constater les effets des expressions sur l'esthétique du texte littéraire et sa littérarité. En effet, les expressions figées « ne sont pas que l'apanage de la littérature de second ordre [...] la littérature de tout genre fait un usage régulier et important de ces clichés linguistiques »[582].

L'emploi des expressions idiomatiques dans les œuvres littéraires chinoises a longtemps été lié, notamment sous les dynasties Ming et Qing, à l'émergence d'un grand nombre de romans écrits en langue vernaculaire qui étaient accessibles à chaque milieu social. La relation entre les expressions figées et la littérature devient plus étroite et leur usage ne se limite alors plus à une fonction de communication familière, mais devient un outil expressif et narratif au service de la fiction. Les chefs d'œuvre emblématiques de cette époque en témoignent de manière convaincante. Les grands classiques du roman chinois – *La Pérégrinations vers l'Ouest* (*Xiyou ji* 西游记)[72], *Au bord de l'eau* (*Shuihuzhuan* 水浒传)[25], *Les Trois Royaumes* (*Sanguo yanyi* 三国演义)[71] et *Le Rêve du pavillon rouge* (*Hongloumeng* 红楼梦)[136] – regorgent d'expressions idiomatiques issus du langage populaire.

Par ailleurs, certains personnages et intrigues dans ces œuvres sont si profondément enracinés dans l'imaginaire collectif qu'ils ont même donné naissance à de nouveaux dictons populaires, encore largement utilisés dans la langue courante aujourd'hui. Nous pouvons citer par exemple : *Sange choupijiang*, *Dingge Zhu Geliang* 三个臭皮匠，顶个诸葛亮[583] (litt.

---

[578] Lu Xun, « Menwai wen tan 门外文谈» [Remarques d'un profane sur l'écriture], in *Essais dans un pavillon de semi-concession*, *Œuvres choisies*, vol. 4, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1986, p. 95.
[579] Gertrude Greciano, *Signification et dénotation en allemand : la sémantique des expressions idiomatiques*, Centre d'analyse syntaxique, Université de Metz, Faculté des lettres et sciences humaines, 1983, p. 214.
[580] A. Capra, « Traduttore traditore » ..., *op. cit.*
[581] Mejri Salah, « Binarisme, dualité et séquences figées », dans G. Kleiber (éd.), *Les formes du sens : Études de linguistique française, médiévale et générale offertes à Robert Martin à l'occasion de ses 60 ans*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1997, p. 252.
[582] A. Capra, « Traduttore traditore » ..., *op. cit.*
[583] Nous n'avons pas trouvé l'origine exacte de cette expression (issue du milieu populaire), cependant, elle est liée au personnage très sage, Zhu Geliang, de l'œuvre *Les Trois Royaumes*. En mettant en évidence la sagesse et la force des masses, elle indique que si les trois personnes aux talents médiocres peuvent faire efforts communs

« Trois artisans sont aussi bons que Zhu Geliang », c'est-à-dire l'intelligence collective peut égaler celle d'un génie); *Shuo Cao Cao, Cao Cao dao* 说曹操，曹操到[584] (litt. « Quand on parle de Cao Cao, le voilà qui arrive », son équivalent en français : quand on parle du loup, on en voit la queue) ; et *Zhu Ba Jie bei xifu —— feili bu taohao* 猪八戒背媳妇——费力不讨好[585] (litt. « Zhu Bajie portant sa femme —— laborieux mais ingrat », cela veut dire un travail laborieux qui ne rapporte ni gratitude ni résultat positif). Construits selon les propriétés des expressions idiomatiques, ces exemples illustrent l'origine littéraire de certaines tournures et renforcent l'effet d'oralité des œuvres en vernaculaire.

Des écrivains majeurs de la modernité chinoise tels que Lu Xun, Lao She, Mao Dun, Zhao Shuli sont, dans leurs œuvres, friands de l'emploi de la langue parlée et des expressions populaires afin d'enrichir leur langage littéraire, de le rendre plus dynamique ainsi que de mettre en évidence les connotations culturelles de leur œuvre. Mo Yan s'inscrit dans cette démarche et accorde une importance toute particulière aux expressions idiomatiques dans ses œuvre, qu'il prenne ou pas « le canton du nord-est de Gaomi » comme arrière-plan de l'histoire. En tant qu'écrivain né et élevé à la campagne, après plus de dix ans de « lecture par les oreilles », Mo Yan connaît bien les idiomes populaires de la création orale, liés aux phénomènes naturels ou sociaux dans la vie quotidienne, qu'il emploie avec aisance comme son dialecte.

D'autre part, sa longue expérience de la création littéraire et son contact constant avec la langue lui permettent de penser à écrire avec une langue authentique qui se doit d'être « une langue vraiment rustique mais pleine de vitalité »[586], et la nature folklorique et orale des expressions idiomatiques créés et transmises par le peuple en fait évidemment une partie intégrante de la langue littéraire à laquelle l'auteur aspire. D'un point de vue de la thématique des œuvres, Mo Yan cherche à explorer les émotions et l'âme humaines, leur méchanceté et

pour mettre à profit la sagesse collective, ils peuvent proposer de meilleures stratégies que le plus sage, Zhu Geliang.

[584] Cette expression provient de l'œuvre *Les Trois Royaumes*, désigne que l'apparition inattendue de quelqu'un cité devant le locuteur est souvent une surprise pour lui. L'équivalent de l'expression française : Quand on parle du loup, on en voit la queue.

[585] L'expression est liée à l'œuvre *La Pérégrinations vers l'Ouest*, et désigne quelqu'un qui travaille dur et pourtant se rend ridicule et n'obtient rien, tout comme le cochon Zhu Bajie 猪八戒 dans ce roman.

[586] Texte original : « Shiyong yizhong zhenzheng tu de diaozha, dan henyou shengmingli de yuyan. 使用一种真正土的掉渣，但很有生命力的语言。 » Cf. Mo Yan 莫言, *Suiyu wenxue* 碎语文学 [Propos fragmentaires sur la littérature]..., *op. cit.* p. 299.

bonté, leur puissance et faiblesse par l'intermédiaire des formes matérielles de la vie[587], telles que l'alimentation de base, la procréation, la sexualité, la violence et la mort. Les expressions idiomatiques provenant de la vie quotidienne résument parfaitement tous les aspects de la vie humaine, ce qui permet de refléter l'essence de la vie de manière intuitive et authentique.

Les expressions idiomatiques dans les œuvres de Mo Yan se présentent également sous des types diversifiés (pour leur classification, cf. chapitre 3). Dans notre étude, nous nous concentrerons exclusivement sur les expressions idiomatiques « liées à la culture populaire », nous ne prendrons donc pas en compte les *chengyu*, « phénomène engendré de la tradition classique, au sein de la culture académique »[588]. Pour rappel, d'après Wen Duanzheng 温端政 (1931-2020), les expressions idiomatiques (*suyu* 俗语) peuvent être classées, sous l'angle du contenu et du mode narratifs, en trois grandes catégories : les proverbes (*yanyu*) – expressions énonciatives résumant les expériences de la vie sociale ; les expressions en suspens (*xiehouyu*) – expressions constituées de deux propositions, la deuxième étant explicative de la première; ainsi que les expressions usuelles (*guanyongyu*) – expressions descriptives servant à qualifier des personnes ou des choses à travers des images concrètes.[589] Cette méthode de classification proposée par Wen Duanzheng permet d'identifier les caractéristiques linguistiques et stylistiques spécifiques des expressions idiomatiques.

Afin de mieux interpréter l'usage des expressions dans l'œuvre de Mo Yan, nous adoptons la méthode de classification, proposée par Wen, pour recenser et classer les expressions idiomatiques présentes dans les deux romans. Il en ressort que, dans les deux corpus, les proverbes représentent plus de la moitié des occurrences (*Grenouilles* : 32, soit 68.1% ; *Beaux seins, belles fesses* : 45, soit 55.6%), viennent ensuite les expressions usuelles (8, soit 17% ; 20, soit 24.7%), puis les expressions en suspense (7, soit 14.9% ; 16, soit 19.8%). Selon les statistiques, les proverbes, qui reflètent les expériences de vie et expriment la sagesse et les valeurs du peuple, sont majoritaire. Cela indique que l'écriture de Mo Yan dépasse l'horizon du destin individuel pour transmettre une philosophie de survie propre à un peuple et à une époque spécifique. Il convient de noter que ceux qui emploient ces proverbes sont souvent des personnages centraux dotés d'une grande expérience de vie, comme la Tante dans

[587] Zhang Hong 张闳, « Mo Yan xiaoshuo de jiben zhuti yu wenti tezheng 莫言小说的基本主题与文体特征 » [Les thèmes fondamentaux et caractéristiques stylistiques des romans de Mo Yan], *Dangdai zuojia pinglun* [Critiques des écrivains contemporains], n°5, 1999, pp. 58-64.

[588] Françoise Sabban, « "La fonction crée-t-elle le proverbe ?" Quelques remarques sur les idiotismes du chinois moderne », *Cahiers de Linguistique - Asie Orientale*, vol.6, n°1, 1979, pp. 29-47.

[589] Wen Duanzheng 温端政, *Suyu yanjiu yu tansuo* 俗语研究与探索 [Étude et exploration sur les *suyu*], Shanghai: Shanghai cishu, 2005. p. 12-13.

Grenouilles et Shangguan Lushi dans *Beaux seins, belles fesses*. Ce n'est nullement un hasard, mais la représentation d'une écriture où le destin collectif d'une époque est mis en avant à travers la voix individuelle.[590]

Par ailleurs, les *yanyu* les plus courants impliquent une diversité de contenus : certains relèvent de la sagesse populaire à caractère philosophique et satirique, tandis que d'autres sont liés aux savoirs pratiques et à l'univers agricole. Ce qui correspond à la vie quotidienne et à l'image des personnages à la campagne, comme le montre l'exemple (1). Et certaines expressions sont révélatrices d'une couleur locale, voyons les exemples (2) et (4) qui évoquent des éléments typiques de la province du Shandong, tels que les chardons ou les sorghos, couramment cultivées dans la région au climat tempéré.

(1) *Chushui zai kan jiaoshang ni* 出水再看脚上泥 (*Beaux seins, belles fesses* : chapitre 23, p. 235) : litt. « c'est toujours de la boue qu'on a sur les pieds quand on sort de l'eau ». Cela signifie que les résultats ne seront révélés qu'à la fin.

(2) *Zhong gua zhe de gua, zhong dou zhe de dou, zhong xiale jili jiu buyao pa zhashou* 种瓜者得瓜，种豆者得豆，种下了蒺藜就不要怕扎手 (*Beaux seins, belles fesse* : chapitre 24, p. 244) : litt. « Qui sème le melon récolte le melon, qui sème les haricots récolte les haricots, qui plante des chardons ne doit pas craindre de se piquer les mains ». Cette expression signifie que quelqu'un suscite le trouble ne doit pas s'étonner d'en subir les conséquences.

L'usage des *guanyongyu* est cohérent avec la définition qu'en propose Wen Duanzheng : des expressions servant à décrire les objets, les situations et les personnes. Comme l'indiquent les tableaux précédents, elles sont employées aussi bien pour caractériser les éléments matériels que les personnages eux-mêmes. Considérons les deux exemples suivants :

(3) *Fenbuqing huire huore* 分不清灰热火热 (*Grenouilles :* chapitre 2, p. 87) : litt. « ne pas arriver à comprendre du feu ou de la cendre lequel est chaud ». Cela désigne une personne qui est incapable de distinguer le bien du mal et le bon du mauvais.

(4) *Shadao shushu shanchu lang* 杀倒秫黍闪出狼 (*Beaux seins, belles fesses :* chapitre 25, p. 263) : litt. « Quand on écarte les tiges de sorgho, le loup montre son

[590] Mo Yan 莫言, *Suiyu wenxue* 碎语文学 [Propos fragmentaires sur la littérature] ..., *op.cit*. p. 329.

museau ». Cette expression veut dire que quand la situation change, on découvre la vérité, le vrai visage de quelqu'un.

Il est toutefois à noter que ces expressions présentent souvent une connotation péjorative. Ce trait est étroitement lié au contexte narratif des romans : les personnages évoluent dans des périodes marquées par la guerre et par les bouleversements sociaux du pays, la vie y est difficile et pleine d'épreuves, ce qui entraîne des conflits directs ou indirects dans leurs interactions au quotidien (ce point sera illustré dans les analyses concrètes).

Quant aux *xiehouyu*, ils se caractérisent souvent par leur tonalité humoristique et ironique. Il s'agit, selon la définition d'« un type de jeu de mots bipartie lexicalisé, dont les deux parties sont liées par analogie, par ressemblance formelle ou phonique, par implication etc. »[591]. Cependant, dans les deux romans étudiés, les expressions usuelles sont relativement peu nombreuses. Parmi celles recensés, aucune ne repose sur un jeu d'homophonie, mais plutôt celles fondés sur un lien implicatif entre les deux parties. Par ailleurs, quelques-unes se présentent sans le tiret cadratin qui constitue normalement leur particularité comme l'exemple (6).

(5) *Chouqi baidie – cou yangshu* 臭杞摆碟——凑样数 (*Grenouilles :* chapitre 2, p. 85) : Mettre les oranges trifoliées puantes dans l'assiette – faire le nombre. C'est une référence au fait qu'il n'y a pas assez d'aliments dans les assiettes, on prend des oranges trifoliées pour les remplir. Cette expression est souvent utilisée pour dévaluer la présence ou la contribution d'autrui.

(6) *Mujiang daijia, zizuo zishou* 木匠戴枷，自作自受 (*Beaux seins, belles fesses :* chapitre 53, p. 556) : Le menuisier porte la cangue, il subit les conséquences de ses actes. Cela correspond à l'équivalent en français : être puni par où l'on a péché.

Ces expressions apparaissent plus fréquemment dans les interactions entre personnages que dans le discours narratif, et les modalités d'usage sont également variées, que l'on peut résumer comme suit : 1) l'intégration directe dans le discours : les expressions sont souvent introduites de manière explicite, tout comme à l'oral, à l'aide de formules, telles que *suhua shuo* 俗话说 (Comme le proverbe dit), *xiangjian you liyu yue* 乡间有俚语曰 (Un dicton qui a cours dans nos campagnes dit), *you yiju laohua jiang* 有一句老话讲 (Il y a un vieil adage

[591] Lichao Zhu, « Figement et traduction des expressions figées dans *Le Rêve dans le pavillon rouge* », *Études lexicales*, Mélanges offerts à Ariane Desporte, Université Sorbonne Paris Nord, 2020, pp. 187-198.

qui dit) ; 2) l'accumulation d'expressions sémantiquement proches : plusieurs sont parfois enchaînées dans un même énoncé, considérons l'exemple suivant :

(7) *Zhe jianzhi jiushi xianshi bao, liu yue zhai, huan de kuai, zhong gua de gua, zhong dou de dou, mujiang dai jia, zizuozishou.* 这简直就是现世报，六月债，还得快，种瓜得瓜，种豆得豆，木匠戴枷，自作自受。(*Beaux seins, belles fesses :* chapitre 53, p. 556) : litt. « C'est le fait d'être puni au cours de sa vie actuelle, dette de juin, remboursée rapidement, semer des melons pour obtenir des melons, semer des haricots pour obtenir des haricots, le menuisier porte la cangue, il subit les conséquences de ses actes ». Ces quatre expressions figées signifient que nos actions ont des conséquences et que nous devons être prudents dans nos choix et nos actes.

3) la variation lexicale et sémantique des expressions : dans ces deux romans, les expressions apparaissent, pour moitié, sous une forme modifiée. Ces modifications portent principalement sur le lexique. Alors que la variation des expressions idiomatiques est généralement le résultat d'une transformation progressive à l'oral – par substitution d'homophone ou de synonyme au fil du temps, chez Mo Yan, elle est souvent intentionnelle. L'auteur adapte certaines expressions en fonction du contexte géographique, temporel, de la situation de communication ou encore de l'identité sociale des personnages.

Prenons d'abord l'exemple suivant : *Gouyao taishan – wuchuxiazui* 狗咬泰山——无处下嘴 (litt. Le chien mord le mont Taishan — il n'y a nulle part où mettre la bouche). Dans la version courante, on trouve *Gouyao ciwei – wuchuxiazui* 狗咬刺猬——无处下嘴 (litt. Le chien mord le hérisson – il n'y a nulle part où mettre la bouche). Mo Yan remplace *ciwei* 刺猬 (le hérisson) par *Taishan* 泰山 (le mont Taishan) [592], montagne emblématique de la province du Shandong, d'une altitude de 1545 mètres. Ce remplacement n'est pas anodin, il introduit une variation sémantique subtile. Dans la version populaire, l'expression met l'accent sur la difficulté d'agir face à un objet inattaquable comme le hérisson. Alors que le changement lexical dans la reformulation de Mo Yan, met en avant la quantité et la complexité. L'image du mont Taishan suggère une matière si vaste que l'on ne sait par où commencer, en étant une

[592] Le mont Taishan, l'une des cinq montagnes sacrées de la Chine traditionnelle, se situent au nord de la ville de Tai'an et au sud de la capitale provinciale Jinan, dans la province du Shandong. Il a vécu 2 000 ans d'évolution, au rang des sites paysagers les plus grandioses. Cf. source : https://whc.unesco.org/fr/list/437/ (consulté le 13 juillet 2023)

métaphore du rapport de l'auteur à son propre matériau littéraire. La référence à la montagne ajoute un élément central dans la géographie et dans la culture de la région.

En outre, il existe de nouvelles expressions inventées par l'auteur lui-même. Quand Françoise Sabban parle des idiotismes sentencieux, elle affirme : « si l'on veut 'inventer' un idiotisme sentencieux, on s'attachera à donner à cette production au moins l'un ou l'autre de ses traits »[593]. Nous considérons que cela peut s'appliquer à toutes les formes d'expressions idiomatiques, telle que cette expression suivante forgée par l'auteur : *Niao'r Han pi zhidai – meiyou banfa* 鸟儿韩披纸袋——没有办法 (litt. Han l'Oiseau s'habille avec des sacs en papier – il n'y a pas de choix) qui correspond bien aux traits des expressions en suspens. Cette expression fait référence à l'histoire étonnante du personnage Han l'Oiseau dans le roman *Beaux seins, belles fesses.* (Voir Chapitre VII, section 2.2)

En effet, des variables au niveau du lexique, de la structure phrastique confèrent aux expressions idiomatiques une forte expressivité, avec des images vivantes, un rythme distinctif ainsi qu'une richesse émotionnelle, que ce soit dans la communication verbale ou dans les œuvres littéraires. La variété des figures de style dans ces expressions y contribue également. La métaphore est la plus fréquente dans ces deux romans, suivie par la personnification, le jeu de mots et l'hyperbole. Tous ces procédés jouent différentes fonctions dans le discours (littéraire) : la construction identitaire du locuteur avec des termes impliquant la culture régionale et la société de son époque ; la valeur ironique, ou humoristique à travers son sens figuré ou métaphorique ; le rôle d'expression artistique par son art rhétorique.[594]

Ainsi, à partir des caractéristiques d'usage d'expressions idiomatiques que nous avons identifiées dans les deux romans de Mo Yan, il apparaît que ces unités possèdent une fonction sociale et une fonction littéraire, et favorisent l'analyse « pragmatique et stylistique de sa relation avec l'intervention discursive »[595]. Les variations en rapport avec toute activité de parole sont toujours influencées par des facteurs externes au langage. Le sociolinguiste américain Dell Hymes souligne que la recherche sur les événements et les actes linguistiques doit prendre en compte l'environnement et le contexte correspondants, les participants, les objectifs et les effets.[596] Ceci coïncide avec les perspectives de la sociolinguistique. En

[593] F. Sabban, « La fonction crée-t-elle le proverbe ? » …, *op. cit.*
[594] Yang Huabo 杨华波, « Suyu de yuyong gongneng jiqi yuyong zhiyue 俗语的语用功能及其语用制约» [Les fonctions pragmaticales des *suyu* et leurs contraintes], *Culture Journal*, « Langue et Culture », n°2, 2016, pp. 151-154.
[595] Ioan Milica, « Proverbes et anti-proverbes », *Philologica Jassyensia*, 2013, pp. 64-78.
[596] Hymes Dell, « The Ethnography of Speaking », in Gladwin, T. & Sturtevant, W.C. (eds), Anthropology and Human Behavior, The Anthropology Society of Washington, Washington, 1962, pp. 13-53.

l'occurrence, comme pour le recours aux éléments dialectaux, la même question se pose : l'emploi d'expressions idiomatiques est affecté concrètement par quels facteurs externes, et quels effets discursif produisent-elles ? Dans le chapitre suivant, nous traitons cette problématique, et nous nous intéressons à leur traduction dans les langues cibles.

5.1.3 Les gros mots

Dans la langue parlée, les gros mots jouent également un rôle non négligeable. C'est une autre représentation importante de la position « populaire » et du « carnaval » linguistique de Mo Yan. Il présente aux lecteurs une image authentique et vivante de la culture populaire avec une description minutieuse de la beauté et de la laideur, du bien et du mal. Ce qui fait que son langage descriptif change constamment et intègre l'élégance, la simplicité, la vulgarité et la grossièreté. Si l'on qualifie de vulgaire le dialecte et les expressions idiomatiques présents dans les œuvres littéraires, les gros mots font évidemment partie des grossièretés qui sont souvent vues comme éléments capables d'« ébranler le BEAU de la création littéraire »[597]. Cependant, bravant la bienséance et la civilité, les gros mots choquants ont envahi l'espace littéraire au fil des siècles et sont également présents « chez les grands auteurs sans pour autant qu'ils ne salissent leurs pages ni amoindrisse la valeur de leurs créations »[598], dans la littérature française tout comme dans la littérature chinoise.

Dans le cadre de la littérature chinoise, la présence fréquente des gros mots doit remonter aux livrets des conteurs populaires, écrits en langue parlée et réservés au milieu populaire, sous la dynastie des Song, dans le contexte de l'essor de la « littérature populaire » (*su wenxue* 俗文学)[599]. Cette tendance s'est intensifiée jusqu'à son apogée sous les dynasties des Ming et Qing[600], se manifestant notamment dans les grands romans réalistes qui décrivent le contexte social de ces époques, tels que le *Jin Ping Mei* et *Le Rêve dans le pavillon rouge*, sur lesquels le chercheur Liu Fugen s'appuie afin de présenter la situation générale des insultes en littérature dans ces périodes. Cette tendance se poursuit avec la modernisation de la littérature, en

---

[597] Riham El Khamissy, « L'injure en littérature française : Un jeu langagier à enjeux spécifiques », *Je(ux) et Langage,* 2010, pp. 21.
[598] *Ibid.*
[599] La « littérature populaire » est un terme générique pour désigner toutes les formes populaires qui sont largement répandues au sein du peuple, et qui ne sont pas appréciées par les savants, elles comprennent le *huaben* (livret de contes), la chanson populaire, le *bianwen* (texte transformé), et le *tanci* 弹词 (ballade au son des cordes, une forme de ballade orale en dialecte de Suzhou). Cf. Zheng Zhenduo 郑振铎, *Zhongguo suwenxue shi* 中国俗文学史 [Histoire de la littérature vulgaire chinoise)] ..., *op.cit.* p. 1.
[600] Liu Fugen 刘福根, *Hanyu lici yanjiu - Hanyu mali xiaoshi* 汉语詈词研究 —— 汉语骂詈小史 [Étude sur les insultes en chinois - Brève histoire] ..., *op. cit.* p. 112.

particulier dans les récits décrivant la vie des ouvriers et des paysans. Un nouveau pic d'expression grossière apparaît dans les années 1980, où les œuvres littéraires se caractérisent par une individualisation des voix. Certains romans vont jusqu'à intégrer des gros mots dans leur titre, comme *Gouri de liangshi* 狗日的粮食 (*Céréales de merde*), publié en 1986 par Liu Heng 刘恒 (1954-).

En tant qu'écrivain majeur de la littérature contemporaine, Mo Yan fait absolument partie de ces auteurs. En ce qui concerne les écrivains chinois de la nouvelle ère qui sont avides de se procurer des sources d'inspiration de la création de la vie populaire « cachant ses impuretés et ses tares », la grossièreté semble être une stratégie artistique du roman.[601] Certains chercheurs estiment que ceci est l'une des formes esthétiques de la littérature moderne qui tend à considérer la laideur comme une beauté. D'après Umberto Eco, les idées sur l'esthétique « reconnaissent que toute forme de laideur peut trouver sa rédemption dans une de ses représentations artistiques fidèle et efficace »[602]. De grands auteurs tels que Mo Yan peut réaliser une esthétique de l'art tout en mettant en évidence des phénomènes laids dans leurs œuvres.

Les romans de Mo Yan tels que *Le Pays de l'alcool*, *Sishiyi pao* 四十一炮 (*Quarante et un coups de canon*) publié en 2003, *Shengsi pilao* 生死疲劳 (*La Dure Loi du Karma*) publié en 2006, entre autres, présentent des descriptions franches et crues de la chair humaine, des organes génitaux, des excréments, de la violence sexuelle, qui procurent une stimulation sensorielle surprenante. Mais autant pour les lecteurs que pour Mo Yan lui-même, cela constitue une représentation puissante et résiliente de la vie populaire parfois perçue comme obscène et laide. Certains critiques littéraires cherchent à comprendre la narration de Mo Yan et le recours à une langue hybride en se basant sur la théorie du « carnaval » de Bakhtine. Ce dernier estime que la « vulgarité », qui fait partie de la théorie du carnaval, est également étroitement liée à la vérité de la vie populaire. Comme Murielle Gagnebin l'a mentionné « le laid s'est affirmé non plus comme un simple 'raté' de l'existence, mais comme sa vérité »[603]. La pratique des gros mots – un type de laid langagier – n'est ainsi qu'une des manifestations de cette esthétique de vulgarité et de laid.

---

[601] Guo Minghua et Wang Minghui, 郭名华 et 王名辉, « Minjian wenhua yu Mo Yan xiaoshuo "chubihua" meixue xingtai 民间文化与莫言小说"粗鄙化"美学形态» [La culture populaire et la forme esthétique de la « vulgarisation » dans les romans de Mo Yan] ..., *op.cit.* pp. 8-12.

[602] Eco Umberto, *Histoire de la laideur,* Paris : Flammarion, 2007, p. 20.

[603] Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*, Seyssel : Champ Vallon, 1994, p. 258.

Ces réflexions dans une perspective littéraire nous conduisent à nous pencher sur les caractéristiques et sur les fonctions spécifiques de l'utilisation des gros mots dans les textes littéraires. Pourquoi et comment on a tendance à injurier et jurer avec ces mots grossiers ? Il s'agit tout d'abord des termes qui touchent des domaines tabous, notamment la sexualité et la scatologie qui offensent ouvertement la pudeur. C'est un phénomène commun de toutes les sociétés. Puis la religion pour les Occidentaux en particulier. Pour les Chinois, les mots tabous concernent aussi la filiation, les animaux, ainsi que la mort et des maladies, les termes dans ces champs lexicaux étaient considérés comme des tabous lorsqu'ils servent à maudire et à attaquer les autres pour exprimer la haine et le dégoût.[604] Sous l'influence du « culte de la langue des mantras »[605] du bouddhisme, les injures relatives à la mort et à la maladie, comme des mantras disposant de divinités, sont prises pour une grossièreté difficile à accepter dans la mentalité chinoise. Ces termes peuvent vraiment choquer et atteindre leur éventuel objectif de blesser.

Outre les classifications de gros mots dans ces deux romans (voir Annexe 5 et 6), évoquées dans le chapitre 3, nous allons désormais les classer par thèmes : la sexualité, la défécation, les animaux, la mort et la filiation. L'histogramme ci-dessous illustre les catégories lexicales de gros mots les plus utilisés dans les deux romans :

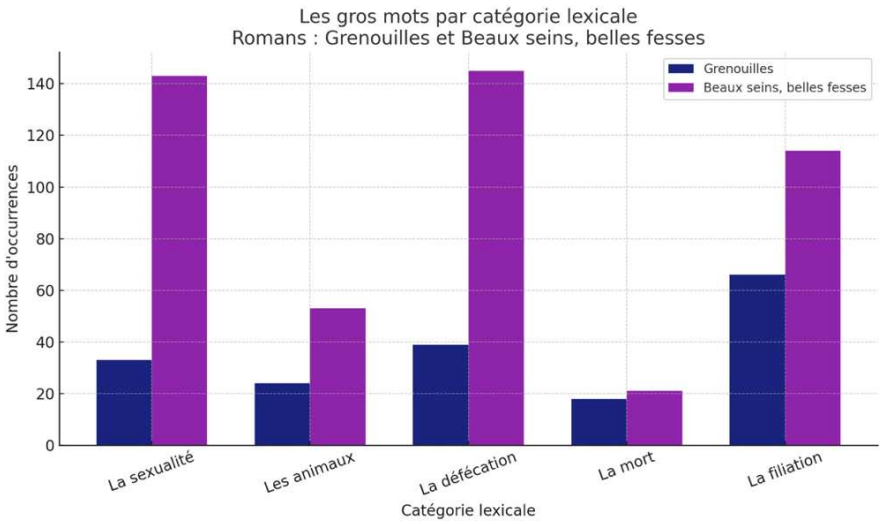

Figure 3 Le nombre d'occurrences de gros mots dans *Grenouilles* et *Beaux seins, belles fesses*

[604] Meng Zhaoshui 孟昭水, « Hanyu liyu de zhili fangshi ji wenhua neihan 汉语詈语的致詈方式及文化内涵 » [Les méthodes d'insulte en chinois et leurs connotations culturelles], *Qilu xuekan* [Revue académique Qilu], nº 4, 2006, pp. 77-81.

[605] Le bouddhisme considère ses mantras comme la partie la plus mystérieuse. Les bouddhistes croient qu'en récitant ces mantras, ils peuvent acquérir un pouvoir spécial. En raison de cette vénération, les mantras sont utilisés avec précaution, et cela peut même conduire à la crainte du langage. Cf. Huang Xiaoyun, 黄晓鋆, « Yuyan zhi mei — qian xi fojiao zhouyu zhong de yuyan chongbai 语言之魅——浅析佛教咒语中的语言崇拜 » [Le charme de la langue — Une analyse sommaire du culte de langue dans les mantras bouddhistes], *Zhongguo Foxue* [Le bouddhisme chinois], nº 35, 2014, pp. 313-323.

Le graphique, ne visant pas à comparer le nombre d'occurrences entre les deux romans (dont les volumes diffèrent considérablement), met en lumière le fait que les catégories de gros mots les plus fréquemment utilisées dans les deux œuvres sont celles liées à la filiation, à la défécation et à la sexualité. Si les gros mots concernant la scatologie et la sexualité dominent dans chaque œuvre, c'est sans doute parce qu'ils revoient à l'état originaire de l'être humain, que l'auteur cherche à mettre en valeur surtout dans la narration, afin de mieux sublimer la dimension universelle et existentielle. De plus, les termes liés à la filiation inscrivent souvent les personnages dans une hiérarchie sociale, contribuant à la construction de leur caractère ou identité. La prépondérance de ces champs lexicaux révèle ainsi une volonté d'ancrer la narration dans les réalités fondamentales de la condition humaine, ce qui marque de façon significative l'écriture de l'écrivain.

Dans la catégorie sexuelle, tant dans les deux romans étudiés que dans la langue parlée, le terme grossier le plus usité est l' « injure nationale » : *made* 妈的 (Mère !), au sujet de laquelle Lu Xun constate que « la répartition géographique de ce terme suit probablement les traces des Chinois. Sa fréquence d'emploi ne sera pas sans doute inférieure à celle de la formule de politesse *Ninhaoya* 您好呀 (bonjour) »[606]. En raison de sa large diffusion, il est progressivement privé de sa charge injurieuse dans la plupart des contextes d'interaction, et apparaît souvent comme un simple tic de langage dans l'activité verbale, de même que dans ces deux textes littéraires. Quant au lexique scatologique, les mots contenant les trois caractères *shi* 屎 (merde), *niao* 尿(pisse), *pi* 屁 (pet), présentent une fréquence d'emploi relativement équivalente. En ce qui concerne la filiation, les termes les plus représentatifs sont « *laozi* 老子 » (ton père) et « *laoniang* 老娘 » (Ta mère), souvent utilisés à la première personne afin de rehausser son statut dans la relation interpersonnelle. Dans cette catégorie, il convient aussi de mentionner le terme « *zazhong* 杂种 » (Bâtard), qui désigne une espèce issue de l'hybridation animale ou végétale, mais qui en est venu à désigner une personne née hors mariage, et qui est employé comme insulte, visant à dénigrer autrui.

Sachant que les gros mots ne sont pas utilisés que pour injurier les autres, nous catégorisons tout d'abord les occurrences des gros mots des deux romans dans les cinq

[606] Texte original : « zhe hua de fenbu, dagai jiu genzhe zhongguoren de zuji zhi suozhiba ; shiyong de bianshu, paye weibi bi keqi de 'ninhaoya' hui gengshao. 这话的分布，大概就跟着中国人的足迹之所至罢；使用的遍数，怕也未必比客气的"您好呀"会更少。» Cf. Lu Xun 鲁迅, *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun] (Volume 1), Beijing : Renmin wenxue, 2005, p. 26.

catégories lexicales, en fonction de leur usage – injurieux et non injurieux – afin d'observer la manière dont les termes sont mobilisés dans le texte, et de distinguer leur usage strictement injurieux de leur emploi plus neutre, descriptif ou esthétique. Cela permet de mieux cerner le langage des personnages et du narrateur, ainsi que l'intention globale de l'auteur quant au recours à ce registre lexical. Les deux graphiques ci-dessous présentent les données correspondantes sur les termes classés par catégorie :

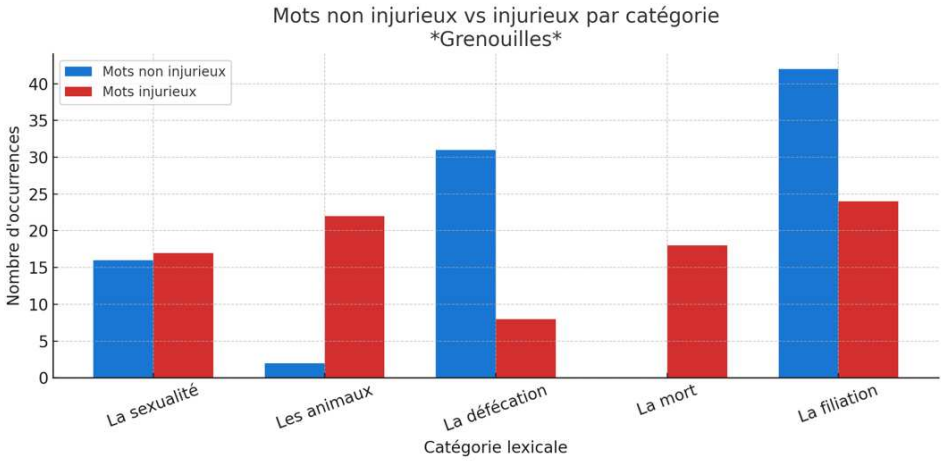

Figure 4 Les gros mots injurieux et non injurieux par catégorie dans *Grenouilles*

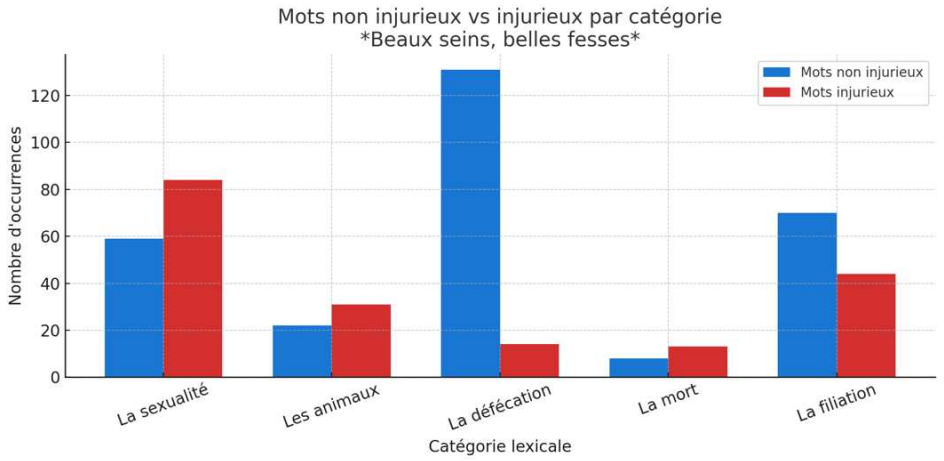

Figure 5 Les gros mots injurieux et non injurieux par catégorie dans *Beaux seins, belles fesses*

Les statistiques révèlent que de manière générale, les mots non injurieux sont plus nombreux que les mots injurieux dans les deux romans, surtout dans les catégories lexicales de la défécation et de la filiation. À l'inverse, dans les trois autres catégories, ce sont les usages injurieux qui prédominent, mais nous observons d'ailleurs un certain équilibre dans la catégorie de la sexualité. Cette répartition témoigne du fait que les gros mots ne remplissement pas uniquement la fonction injurieuse, mais peuvent également assumer d'autres rôles dans le

contexte littéraire. Cette fonction non injurieuse est susceptible d'être comprise comme des fonctions qui sont subordonnées, telles que les fonctions référentielle, expressive, affective, et stylistique que nous avons abordées dans la section 3 du chapitre III et que nous analyserons plus en détail dans le chapitre VIII. Pourtant, il convient de préciser à présent que les fonctions secondaires qu'assument les catégories lexicales de la défécation, de la filiation et de la sexualité ne sont pas toujours les mêmes. Par exemple, les mots liés à la sexualité et à la filiation sont fréquemment utilisés comme tics de langage de certains personnages, tels que la protagoniste la Tante dans *Grenouilles* et Sima Ku dans *Beaux seins, belles fesses*, alors que ceux liés à la défécation servent plutôt à une description crue dans le langage du texte pour répondre à une intention stylistique de l'auteur. En revanche, nous remarquons que les catégories de l'animal et de la mort dans le roman *Grenouilles* sont majoritairement utilisées comme insultes, tandis que dans le roman *Beaux seins, belles fesses*, la proportion des emplois injurieux ou non injurieux pour ces deux catégories est relativement équilibrée. Lorsque ces termes ne sont pas employés dans un but insultant explicite, ils remplissent souvent la fonction affective ou expressive, comme c'est le cas pour *xiao chusheng* 小畜生 (petite bête) ou *gaisi* 该死 (que tu meures).

La représentation des fonctions de l'usage des gros mots est parfois liée à leur répartition dans le texte, à savoir dans la narration ou dans les dialogues ou monologues des personnages. Nous tenons à le démontrer à travers deux autres graphiques :

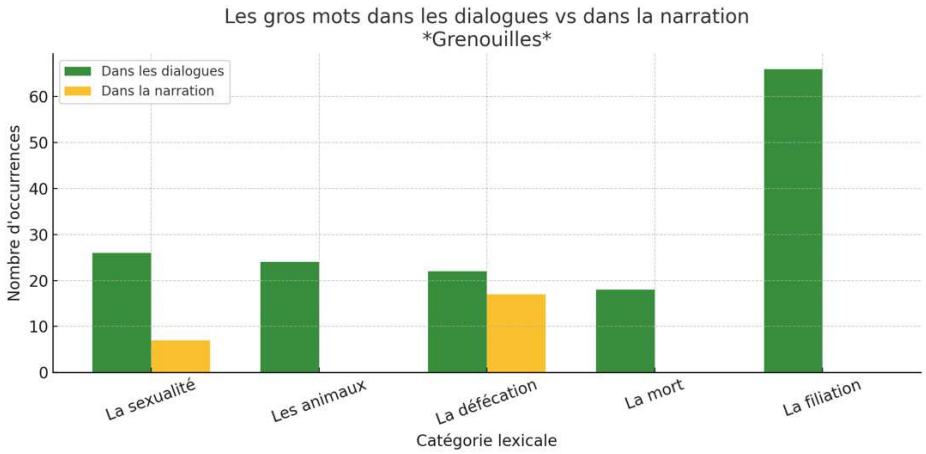

Figure 6 La répartition des gros mots dans la narration et les dialogues par catégorie dans *Grenouilles*

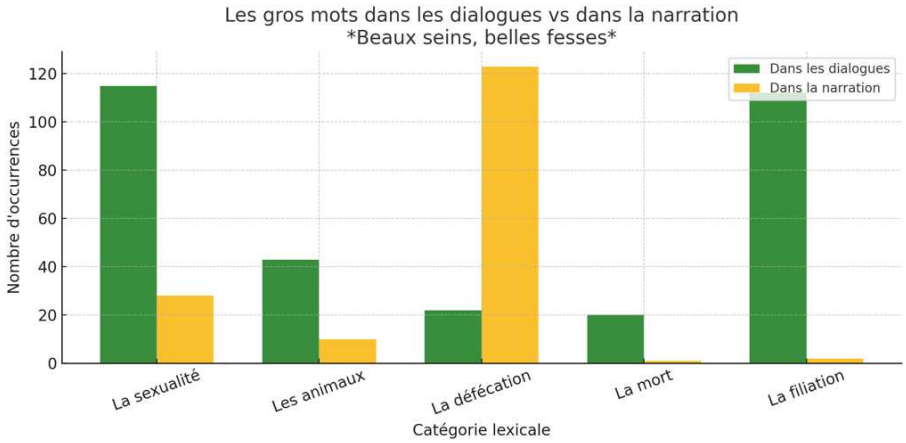

Figure 7 La répartition des gros mots dans la narration et les dialogues par catégorie dans *Beaux seins, belles fesses*

Dans les deux romans, la majorité des gros mots apparaît dans les dialogues, ce qui suggère que ces termes sont avant tout mobilisés pour construire la voix des personnages, pour refléter leur oralité, leur classe sociale ou encore les tensions interpersonnelles. Cette présence dominante dans les dialogues montre que les gros mots servent d'abord à décrire les actes de langage vulgaires dans la vie réelle jusqu'à dépeindre avec authenticité différentes scènes de vie, comme le souligne Wen Mengjun dans son ouvrage portant sur les insultes[607]. Ils servent ensuite à construire l'identité linguistique des personnages, à forger leur caractère singulier et à renforcer l'effet dramatique du scénario. De plus, les graphiques montrent que les termes associés à la sexualité et à la filiation sont les catégories prédominantes dans le langage des personnages, cela peut s'expliquer par leurs caractéristiques lexicales. La position centrale du champ lexical de la sexualité dans le système des gros mots et leurs nombreuses variantes contribue en partie à leur fréquence d'utilisation, alors que la forte présence des mots liés à la filiation, qui est spécifique dans la culture chinoise, peut s'expliquer par leur fonction d'adresse. Autrement dit, ils sont employés comme des appellatifs dans les dialogues.

Par ailleurs, les deux graphiques révèlent un usage plus marqué, dans le langage de narration, de trois catégories lexicales, soit la défécation, la sexualité et les animaux. Le cas de la défécation est particulièrement frappant, surtout dans *Beaux seins, belles fesses*, où l'auteur privilégie une description de l'environnement et des conditions de vie du peuple du canton du nord-est de Gaomi, d'un point de vue du « fils de terre » (*dadi zhi zi* 大地之子). Les occurrences dépassent ainsi largement celles dans les dialogues. L'emploi de gros mots (liés à la sexualité, à la scatologie et aux animaux) dans le discours narratif de l'auteur doit être mise

[607] Mengjun Wen, *Mali Yu* 骂詈语 [Les insultes],...*op. cit.* p. 155.

en relation avec ses sentiments envers l'espace populaire. Que ce soit pour *Grenouilles* ou *Beaux seins, belles fesses*, l'auteur explore profondément la beauté et la laideur de l'humanité à travers différents contextes historiques, et le recours à la grossièreté dans la narration semble être le lubrifiant pour une telle écriture pleine d'authenticité. Cette authenticité fait d'ailleurs ressortir, par contraste, un effet subversif dans une écriture en langue standard. Il s'agit, dans une certaine mesure, d'« une valorisation — matérialiste et naturaliste — de l'obscénité »[608], qui est, selon P. Guiraud, le propre rôle de l'écrivain.

Un passage typique du roman *Beaux seins, belles fesses* pourrait constater l'illustrer :

> *Ta shuo Zhongguo de tian laoye he xifang de tianzhu shi tong yige shen, jiu xiang shou yu bazhang, lianhua yu hehua yiyang. Jiu xiang——ta xiukui de xiang——jiba he diao yiyang.*他说中国的天老爷和西方的天主是同一个神，就像手与巴掌、莲花与荷花一样。就像——她羞愧地想——**鸡巴**和**屌**一样。(Traduction par Liliane et Noël Dutrait : Il dit que le dieu du ciel des Chinois et le dieu des Occidentaux ne faisaient qu'un, comme la paume et la main, comme le lotus et le nénuphar. Comme…pensa-t-elle avec honte, comme le petit oiseau et le zizi.)

« *Jiba* 鸡巴 » et « *diao* 屌 » font référence à l'organe mâle de la reproduction et de la miction (correspondant à « bite » en français, les mots employés – le petit oiseau et le zizi – dans la traduction ne relèvent pas de la grossièreté du texte original). Il s'agit des termes grossiers utilisés par les gens vivant dans un environnement vulgaire de l'époque pour désigner l'organe reproducteur masculin ou pour insulter l'autrui. L'auteur intègre cette « obscénité » biologique et naturelle des êtres humains de manière ouverte et sereine dans sa narration empreinte de certaine beauté. Cela implique, en l'occurrence, une autre fonction démarcative ou poétique « par laquelle « l'accent » est « mis sur le message pour son propre compte »[609]. Cette situation se retrouve souvent dans les romans avec l'objectif de produire un effet littéraire (ex : créer l'effet esthétique, faire ressortir les personnalités distinctes des personnages) ou l'expression de sentiments personnels de l'auteur (cf. chapitre 8.2.4, c) : exemple 2).

Les analyses quantitatives menées selon trois dimensions – la catégorie lexicale, la fonction injurieuse ou non injurieuse, ainsi que la répartition des mots dans le texte – permettent de dresser un état des lieux de l'emploi des gros mots dans les deux romans de Mo Yan. Les résultats statistiques montrent que l'hétérogénéité de la présence des champs lexicaux peuvent être liées à la spécificité du domaine lexical d'un point de vue linguistique, mais aussi à différents aspects propres au système du roman : l'esthétique et le style de l'auteur, les thématiques développées du roman, la « société populaire » fictive construite par l'écrivain.

---

608 Pierre Guiraud, *Les gros mots*, 1. éd., Paris, Pr. Univ. de France, « Que sais-je ? », n° 1597, 1975. p. 5.
609 C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 118.

Ces résultats quantitatifs préliminaires, notamment en termes de la fonction et de la répartition des termes démontrent également que l'usage des gros mots dans les œuvres littéraires constitue un phénomène social, en lien étroit avec la communauté linguistique que l'auteur met en scène.

5.2 Variation linguistique dans l'usage de ces formes

Après avoir présenté les caractéristiques d'usage de ces trois formes orales – tant sur le plan de spécificités linguistiques que sur celui de modes de présence – dans les romans de Mo Yan, nous nous intéressons à présent à leur emploi en tant que phénomènes linguistiques et sociaux, en nous appuyons sur les différentes dimensions de variation linguistique, à savoir diatopique, diachronique, diastratique, diaphasique ainsi que diagénique.

En premier lieu, étant donné que les pratiques langagières sont souvent associées à la zone géographique[610], l'origine régionale du locuteur peut nous expliquer le recours à certaines expressions, et certains stéréotypes culturels qui y sont propres. Le facteur espace exerce toujours une influence sur l'emploi des langues. Les principaux emplacements où l'auteur est resté dans sa vie – Gaomi, la ville où l'auteur a grandi jusqu'à l'âge de vingt-deux ans, Longkou 龙口 dans le Shandong, Baoding 保定 dans le Hebei, et Yanqing 延庆 à Pékin où il a travaillé et étudié – ont tous laissé des traces dans son œuvre et dans la langue qu'il utilise. Cela constitue la raison pour laquelle nous percevons les mots dialectaux des dialectes de Gaomi, du Shandong et du Nord. Cela est d'autant plus visible que l'auteur nous raconte des histoires qui se déroulent dans le « canton du nord-est de Gaomi ».

Il n'est d'ailleurs pas étonnant que Mo Yan, en tant que narrateur des histoires, soit convaincu de recourir à tout ce à quoi il est attaché dans sa région natale. « La terre et les rivières, les cultures et les arbres, les oiseaux et les bêtes, les mythes et les légendes, les démons et les fantômes, les bienfaiteurs et les ennemis » de son village sont les contenus de ses romans. [611] Cela se manifeste parfois inévitablement à travers une langue qui suit

[610] Henri Boyer, *Introduction à la sociolinguistique ...*, *op.cit.* p. 33.

[611] Texte original : « Guxiang de tudi yu heliu, zhuangjia yu shumu, feiqin yu zoushou, shenhua yu chuanshuo, yaomo yu guiguai, enren yu chouren, dou shi wo xiaoshuo zhong de neirong. 故乡的土地与河流、庄稼与树木、飞禽与走兽、神话与传说、妖魔与鬼怪、恩人与仇人，都是我小说中的内容。» Cf. Yang Shousen 杨守森 et He Lihua 贺立华, *Mo Yan yanjiu sanshinian (shang)* 莫言研究三十年（上）[Trente ans d'études sur Mo Yan - Première partie], Jinan, Shandong daxue, 2013. p. 49.

l'appartenance géographique du locuteur[612], plus précisément, par l'emploi des mots dialectaux ou spécificités régionales.

Ensuite, le registre populaire et vulgaire souscrit également à cette variation diatopique qui valorise la façon de parler différente chez les gens à la campagne et dans la ville.[613] Dans un endroit relativement isolé, la communication entre les habitants se limite souvent aux contacts avec des personnes qui se trouvent dans un environnement proche, telles que les villageois voisins. Les personnages dans *Grenouilles* et *Beaux seins, belles fesses*, qui vivent dans une même « communauté linguistique », partagent la même façon de penser, ainsi que les mêmes pratiques langagières. La manière de parler vulgaire et grossière dans leur communication quotidienne est révélatrice. En l'occurrence, d'une part, l'appartenance géographique du locuteur, l'auteur ici, a une répercussion sur ses pratiques linguistiques dans l'écriture, d'autre part, la géographie littéraire personnelle que l'auteur dessine[614] impacte également celles des personnages qui y résident. C'est ainsi qu'une réelle authenticité est ressentie lors de la lecture du roman.

En second lieu, toutes les langues sont soumises au changement en fonction de différentes époques, « quelles que soient les caractéristiques historiques et sociales de la société où elles sont parlées »[615]. Dans la société chinoise, le changement le plus flagrant au niveau de la langue se produit, selon Mo Yan, pendant la Révolution Culturelle (*wenhua dageming* 文化大革命 1966-1976)[616], comme l'auteur le constate dans le domaine littéraire : « nous avons alors développé les pires choses dans la langue chinoise, à savoir le faux, le grand, le vide, l'irréel et l'autoritaire »[617]. À cette époque, les romans « qui voient le jour sont généralement des applications fidèles du « *san tuchu* 三突出» (Trois 'mises en avant')[618] et du « thème

[612] Monia Sendi, « Sociolinguistique et variation linguistique » ..., *op.cit.* p. 11.
[613] Françoise Gadet, *La variation sociale en français*, Editions Ophrys, 2007. p. 8.
[614] Zhang Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*..., *op. cit.* p. 26.
[615] F. Gadet, *La variation sociale en français*..., *op. cit.* p. 8.
[616] La Révolution culturelle s'est déroulée entre 1966 et 1976. Il s'agit d'une grande révolution culturelle prolétarienne, déclenchée par Mao Zedong avec l'objectif affiché de prévenir la restauration du capitalisme, préserver la pureté du Parti et chercher la voie de la construction du socialisme propre à la Chine. Cependant, son évaluation erronée de la situation politique du parti et du pays a entraîné des conséquences néfastes pour le peuple et la société chinois.
[617] Texte original : « Wenge qijian women fazhanle hanyu zhong zui huai de dongxi, na jiushi "jia, da, kong, xu, ba. 文革期间我们发展了汉语中最坏的东西，那就是"假、大、空、虚、霸" ». Cf. Mo Yan 莫言, *Suiyu Wenxue* 碎语文学 [Propos fragmentaires sur la littérature] ..., *op. cit.* p. 300.
[618] Le modèle de création artistique idéaliste et métaphysique promu par Jiang Qing 江青 (1914-1991), femme de Mao Zedong, à savoir : « mettre en avant les personnages positifs parmi tous les personnages ; mettre en avant les héros principaux parmi les personnages positifs ; et mettre en avant le personnage le plus important parmi les héros principaux. »

politique » avant tout », dont le contenu se manifeste toujours par des luttes et des événements politiques entre les deux lignes[619], les personnages s'efforçant d'accomplir les tâches politiques et les histoires se finissant toujours par la victoire des bons camarades. Le discours oral ou écrit dans les journaux est souvent saturé de termes violents tels que « *douzheng* 斗争 » (lutte), « *geming* 革命 » (révolution), « *da* 打 » (battre) et « *sha* 杀 » (tuer), ce qui est aperçu comme la représentation de la lutte révolutionnaire et prolétarienne.[620]

Si Mo Yan ne se concentre pas sur la période de la Révolution Culturelle dans les deux romans qui constituent notre corpus, le déroulement de ces récits traverse cependant plusieurs périodes importantes au cours de l'histoire chinoise. L'œuvre *Beaux seins, belles fesses* dépeint l'histoire de la résistance du peuple chinois à l'agression japonaise jusqu'à la période de Réforme et d'ouverture (*gaige kaifang* 改革开放 1978-)[621] alors que *Grenouilles* déploie une longue histoire depuis les campagnes d'avortements forcés jusqu'à notre époque. Ces changements d'époque entraînent des changements linguistiques. Sans parler de « néologismes » liés à une époque donnée où se produisent des événements spéciaux, la manière dont les gens parlent évolue également. Voici un exemple concret dans le roman *Grenouilles*, où nous pouvons comparer les deux premiers chapitres, lorsque l'intrigue se situe dans les années 50, sous la Grande Famine (*da jihuang* 大饥荒 1959-1961)[622], jusqu'à la mise en place du planning familial dans la nouvelle Chine pendant la révolution culturelle : nous remarquons une réduction significative des expressions grossières et des mots dialectaux dans les deux derniers chapitres où les personnages vivent sous la période de Réforme et d'ouverture. Cela est lié à l'amélioration progressive de leur vie matérielle et spirituelle au cours de cette période.

---

[619] « La première, sous l'étendard du socialisme authentique, est celle de Mao, tandis que la seconde, baptisée « révisionnisme à la soviétique », est représentée par Liu Shaoqi 刘少奇 (1898-1969), président de la République, et Deng Xiaoping (邓小平 1904-1997), secrétaire général du Comité central. De 1962 à 1966, les conflits entre les deux lignes vont croître et la Révolution culturelle est lancée en 1966 comme étant le seul moyen d'assurer la victoire prolétarienne dans un contexte de paix. » Cf. Giafferri-Huang, Xiaomin, *Le roman chinois depuis 1949*, Presses Universitaires de France, 1991, p. 142.

[620] Chen Yuan 陈原, *Yuyan yu shehui shenghuo* 语言与社会生活 [Langue et Vie sociale], Beijing, Sanlian shudian, 1982. p. 57-61.

[621] L'expression « Réforme et ouverture » fait référence à la politique de la réforme de l'économie et de l'ouverture au monde extérieur, menée à partir de 1978 en république populaire de Chine, mise en œuvre lors de la 3e session plénière du XIe Congrès du Parti communiste chinois sous la direction du nouveau président Deng Xiaoping.

[622] La Grande Famine désigne la période de 1959 à 1961 en Chine, en raison de graves erreurs du Grand Bond en avant et du mouvement des Communes populaires, ainsi que de la crise nationale de pénurie de denrées alimentaires causée par ces politiques et des catastrophes naturelles à grande échelle dans les terres agricoles chinoises au cours de ces trois années.

D'ailleurs, cette évolution sociale mettra en évidence les différences des mots et des expressions dans leur usage « sur une échelle de classes d'âge »[623]. Les stigmates de la société passée sont parfois intériorisés chez les gens. Il en va de même pour *Beaux seins, belles fesses*, qui en contient pendant presque tout le roman, mais avec seulement une réduction relative dans le dernier chapitre. Alors que l'histoire de ce roman commence par la guerre contre le Japon, les personnages connaissent ensuite la guerre civile, les années de famine, la Révolution culturelle, avant d'atteindre finalement la période de la politique de « Réforme et d'ouverture ». Dans *Beaux seins, belles fesses*, d'après notre relevé des expressions idiomatiques, nous découvrons que les personnes plus âgées sont plus susceptibles de sortir dans des conversations ce type d'expressions qui proviennent de la vie quotidienne.

De plus, l'emploi des expressions grossières peuvent également être affecté par l'âge des locuteurs. Par exemple, *xiao* 小 *(petit)*, *zi* 子*(fils)*, *zai* 崽*(fils)* sont plutôt choisis par les personnes plus âgées alors que *laozi* 老子 (père), *laobusi de* 老不死的 (homme âgé qui ne meurs pas) sont souvent prononcés par des gens plus jeunes. Ce disant, il nous faut noter, d'un autre côté, que l'âge de l'auteur peut déterminer en quelque sorte son emploi libre de ces expressions idiomatiques. En ce qui concerne l'utilisation du dialecte, selon l'enquête de terrain de Shi Wenli que nous avons mentionné plus haut, certains mots dialectaux auxquels a recours Mo Yan sont tellement dépassés que seuls les aînés et les personnages âgés les connaissent.[624]

Troisièmement, « on peut parler également de variation sociolectale lorsque c'est l'origine sociale, l'appartenance à un milieu socioculturel qui est en cause »[625]. Cette « variation diastratique » désignée par les sociolinguistes explique donc « les différences entre les usages pratiquées par les diverses classes sociales »[626]. Cela implique les principaux indices : la profession, le niveau d'études, le salaire, qui construisent l'identité sociale du locuteur et déterminent la classe sociale dont il fait partie. L'étude fondatrice de W. Labov signale également l'élément ethnique jouant sur la langue du locuteur. Pour la langue pratiquée dans l'œuvre de Mo Yan, nous considérons avant tout ses 20 ans d'expériences de vie à la campagne qui lui permettent de bien connaître la vie des paysans et leur parler. Et le fait qu'il ait continué

[623] Louis-Jean Calvet, *La sociolinguistique,* Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2009, p. 64.
[624] Shi Wenli 时文丽, « Mo Yan xiaoshuo zhong fangyan yunyong qingkuang diaocha 莫言小说中方言运用情况调查研究 » [Enquête sur l'usage dialectal dans les romans de Mo Yan], *Modern Linguistics*, n°9, 2021, pp. 851.
[625] H. Boyer, *Introduction à la sociolinguistique...*, *op. cit.* p. 37.
[626] Marie-Louise Moreau, « Variation », *Sociolinguistique*, Concepts de base, Mardaga, 1997, pp. 284.

à étudier la littérature à l'université et qu'il travaille comme écrivain depuis longtemps lui accorde une liberté entre langue standard et langue parlée.

Ensuite, nous nous focalisons sur l'identité sociale que l'auteur confère aux personnages. Même si l'histoire des deux romans se déroule dans un village et que les personnages sont tous des ruraux, peu éduqués, il existe, parmi ceux qui vivent dans le même environnement géographique et social, une hiérarchie des classes sociales en fonction de leur revenu et du pouvoir qu'ils possèdent. Cela est manifesté dans l'usage des gros mots. Par exemple, les protagonistes Sima Ting et Sima Ku de *Beaux seins, belles fesses*, étant de grands propriétaires terriens de leur région et ayant une nombreuse domesticité, ils tendent à prononcer des expressions grossières dans leur communication avec les autres, surtout avec leurs servantes. Cela peut parfois être synonyme de pouvoir.

Par ailleurs, l'expression des grossièretés s'exprime aussi différemment chez les hommes et les femmes. Selon T. Bulot et P. Blanchet : « Les femmes ont une latitude d'usage moins étendue que les hommes »[627]. C'est particulièrement vrai dans l'usage des gros mots. L'analyse du corpus nous permet de constater que les hommes utilisent plus souvent les gros mots comme débordements émotionnels et tics de langage que les femmes et ces mots sont généralement associés à la sexualité. Cette variation qui dépend du genre est nommée diagénique[628]. Cependant, il arrive que dans les œuvres littéraires, afin de faire ressortir le caractère des personnages, les écarts linguistiques entre les hommes et les femmes soient moins observables. *Grenouilles* et *Beaux seins belles fesses* constituent deux œuvres qui mettent en valeur l'image des femmes. Dans le premier, nous trouvons le personnage de la tante, une gynécologue dévouée de manière désintéressée à la cause communiste, et dans le dernier, Shangguan Lushi, qui passe sa vie à courir pour ses enfants, ainsi que ses huit filles qui ont des personnalités différentes mais qui sont toutes obstinées. La manière dont elles s'expriment est le principal moyen de mettre en évidence les traits de leur caractère, notamment par leur utilisation débridée de mots vulgaires.

Enfin, le contexte d'interaction joue également sur les choix linguistiques du locuteur, avec les indices suivants : à qui on parle, quand, pourquoi, de quel sujet, les rapports qui unissent les locuteurs, ce qui correspond à la variation diaphasique[629]. Dans les romans, les

---

627 Thierry Bulot et Philippe Blanchet, *Une introduction à la sociolinguistique : pour l'étude des dynamiques de la langue française dans le monde*, Paris, EAC, Éd. Des Archives contemporaines, 2013. p. 32.
628 *Ibidem.*
629 Françoise Gadet, « Recherches récentes sur les variations sociales de la langue », *Langue française*, vol.9, n°1, 1971, pp. 74-81.

dialogues entre les personnages constituent une partie prédominante pour dévoiler les relations entre eux, leur personnalité, l'expression émotionnelle et faire progresser l'intrigue de l'histoire. Les premiers éléments auxquels nous devons prêter attention dans ces conversations sont le registre de langue et le contenu concerné. Dans *Grenouilles*, après être devenu écrivain, « je » retourne dans la ville natale et rencontre La joue Yuan, un villageois, patron d'un centre de maternité de substitution. La conversation entre eux ne comporte aucun mot dialectal ni grossier. En raison du changement dramatique du statut social des deux personnages, et surtout lorsque les deux ont ce qu'ils veulent l'un de l'autre, le langage devient doux et poli, d'autant plus qu'ils parlent de la maternité de substitution, qui est illégale. De même que la variation des morphèmes dans les phrases est corrélée au sujet dont ils parlent et à l'interlocuteur avec qui ils parlent.

L'autre exemple pour illustrer cela est le passage où la protagoniste la Tante dit : « *xin shen you shen zai, bu xin shi nitai* 信神有神在，不信是**泥胎** » (Les esprits existent du moment qu'on y croit, si l'on n'y croit pas, ils ne sont qu'idoles d'argile). La version originale[630] se lit comme suit : « *xin shen you shen zai, bu xin shi nikuai* 信神有神在，不信是**泥块** » (Les esprits existent du moment qu'on y croit, si l'on n'y croit pas, ils ne sont que mottes de boue). Ce petit changement lexical – le remplacement de *nikuai* 泥块 par *nitai* 泥胎 – s'inscrit dans la continuité de la déclaration précédente de la tante : « Ils sont nombreux à raconter aussi qu'après avoir pris mon remède, le bébé dans le ventre de sa mère a changé de sexe, vous y croyez à cela aussi vous autres ? »[631] Ce changement intentionnel est surprenant mais logique, et il permet au lecteur de comprendre intérieurement le parcours psychologique du personnage.

Néanmoins, tous les choix linguistiques ne sont pas susceptibles d'être strictement expliqués par ces types de variations. L'œuvre *Le pays de l'alcool* est également inondée de mots vulgaires, dont certains sont utilisés par des personnes qui ne sont pas issues de classes inférieures et dans des situations inappropriées. Comme l'exemple suivant : « *Yigen lü diao, yishan lü bi, cha zai yiqi, wang panli yifang, hei bu liu jiu, mao za ba qi, sao ba la ji,* […]. 一根驴**屌**，一扇驴**屄**，插在一起，往盘里一放，黑不溜啾，毛杂八七，臊巴拉唧 […] »[632] (Une bite d'âne et une chatte d'âne, collées ensemble, mises dans une assiette, noires, poilues

[630] Nous n'avons pas trouvé cette expression dans les dictionnaires, néanmoins selon les résultats de recherche sur Internet, la version originale probable serait « *xin shen you shen zai, bu xin shi nikuai* 信神有神在，不信是泥块 », ou la variante « *xin shen you shen zai, bu xin shi ke nitu kuai* 信神有神在，不信是颗泥土块 », dans lesquelles les termes *nikuai* 泥块 et *nitu kuai* 泥土块 désignent tous deux une « motte de boue » ou de « terre ».
[631] Yan Mo, *Grenouilles*, Paris, France, Seuil, 2011.
[632] Mo Yan 莫言, *Jiuguo* 酒国 (*Le pays de l'alcool*), Shanghai : Shanghai wenyi, 2012. p. 180.

et paillardes). Cette description d'un plat célèbre est faite par Li Yidou, docteur ès alcool, bien éduqué, dans une lettre dont le destinataire est son maître, un écrivain renommé. En théorie, le langage utilisé doit être à la fois rigoureux et académique. Le recours aux gros mots dans ce contexte relève donc d'un choix stylistique du personnage, et donc de l'auteur. Li Yidou explique alors que le contraste entre la « beauté » et la « laideur » reproduit la réalité de la vie. Cela fait partie de l'intention de l'auteur qui transmet le message d'une autre manière implicite, comme l'explique Dong Guojun, « l'auteur déplace souvent les discours énoncés spécifiquement dans certaines situations dans un autre contexte manifestement non-conforme, […], ce qui crée un effet d'antiphrase très fort »[633].

En effet, l'auteur donne ici la parole à ce personnage de sorte à renforcer le sens ironique de la scène. Si une œuvre littéraire est considérée comme un dialogue avec le lecteur ou avec l'auteur lui-même, le recours conscient de l'auteur à des déviations appropriées de la norme linguistique a pour objectif de créer un effet dramatique auprès des lecteurs ou de s'exprimer sur ce qu'il veut montrer par cette spécificité linguistique. Dans ce cas-là, l'objectif d'écriture de l'auteur et sa quête sentimentale exprimée à travers les mots sont des facteurs influençant son choix de registre linguistique. Pour autant, dans cette optique, ces éléments peuvent éventuellement servir d'indicateurs pour l'analyse de la variation diaphasique dans le contexte littéraire.

En fin de compte, le roman, « seul genre littéraire constitué en contact avec la réalité, avec le devenir, est un microcosme de langages divers »[634]. Ces « langages divers » peuvent être analysés en se basant sur les variables sociales. L'analyse de la variation linguistique ci-dessus a été principalement abordée avec l'idée que l'auteur et les personnages sont tous considérés comme des locuteurs impliqués dans un acte de communication donné. Alors qu'en ce qui concerne la traduction, la prise en compte des différents niveaux de langue constituant les difficultés pour les traducteurs. Si le fait d'analyser ces formes d'un point de vue linguistique (lexique, sémantique, pragmatique) est nécessaire, il s'avère également indispensable d'envisager les facteurs extérieurs à la langue ou à la communication.[635]

---

633 Texte original : « Zuojia jingchang ba mou xie teding changhe shiyong de huayu, nuoyidao ling yi xianran bu xiangfu de yu jing zhi zhong […] cong'er xingcheng qianglie de fanfeng xiaoguo. 作家经常把某些特定场合使用的话语，挪移到另一显然不相符的语境之中[…]从而形成强烈的反讽效果。» Cf. Dong Guojun 董国俊, « Mo Yan xiaoshuo de xuhuan xianshi zhuyi 莫言小说的虚幻现实主义» [Le réalisme hallucinant dans les romans de Mo Yan], Thèse, Université de Lanzhou , 2014, p. 71.

634 M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*..., *op. cit.* La 4ème couverture.

635 Jean Peeters, « Sociolinguistique et sociologie de la traduction », Vigo, Espagne, 2009.

Dans les chapitres qui suivent, nous allons analyser, du point de vue de la variation linguistique, des exemples concrets illustrant différents usages de ces formes orales, et ensuite comparer les textes originaux et leurs traductions anglaise et française en nous basant sur les questions suivantes : Quels sont les facteurs extralinguistiques qui influencent l'usage de ces formes dans les discours concrets ? Quelles méthodes les traducteurs emploient-ils pour les rendre dans les langues cibles ? Est-ce que les stratégies de traduction utilisées peuvent reproduire l'effet du texte original ? Enfin, dans quelle mesure les réflexions sociolinguistiques peuvent-elles s'appliquer à la traduction ?

Chapitre 6

L'usage des mots dialectaux dans les deux romans et leurs traductions

6.1 Les études sur la traduction des mots dialectaux chinois

La traduction du dialecte peut être comprise à la fois, selon la chercheuse Yu Jing 余静, comme une forme de « traduction intralangue » et de « traduction interlangue »[636]. Le premier concept renvoie au transfert entre le dialecte et la langue standard qui sont d'un même système linguistique, alors que le second, qui fait l'objet principal de l'étude actuelle de la traduction dialectale, se réfère à la traduction qui se fait entre différents systèmes linguistiques. D'autant plus que le dialecte fait partie de la langue non standard. En parallèle, les particularités géographiques et sociales du dialecte font que la traduction de celui-ci consiste à reproduire, dans un autre contexte culturel, les cultures régionales et sociales de la langue source.[637]

Dans les circonstances actuelles, les recherches sur la traduction dialectale menées par les chercheurs chinois et occidentaux se concentrent principalement sur les éléments dialectaux dans les œuvres artistiques, c'est-à-dire les pièces théâtrales, la poésie, les œuvres cinématographiques ou encore les romans. Si l'étude de la traduction des œuvres littéraires occidentales et des variétés de l'anglais vers d'autres langues est devenue courante, celle de la traduction des dialectes chinois vers d'autres langues est encore limitée. D'un autre côté, les descriptions inductives des stratégies de traduction dialectale sont relativement nombreuses, il y a pourtant peu d'études qui se penchent sur une analyse approfondie des textes sources afin d'examiner les caractéristiques particulières des dialectes, ainsi que l'importance de l'usage dialectal et du rôle de leurs locuteurs.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, la combinaison du dialecte avec la littérature peut aboutir à deux orientations : « la littérature dialectale » et « le dialecte en

[636] Yu Jing 余静, « Wenxue fangyan miaoxie fanyi yanjiu luxiantu 文学方言描写翻译研究路线图 » [Feuille de route pour l'étude de la traduction du dialecte littéraire], *Chinese Translators Journal*, n°3, 2018, pp. 20.
[637] Sang Zhonggang 桑仲刚, « Fangyan fanyi yanjiu: wenti he fangfa 方言翻译研究：问题和方法 » [Étude sur la traduction des dialectes : problèmes et solutions], *Waiguo yuwen jiaoxue yu yanjiu* [Enseignement et recherche des langues étrangères], vol.47, n°6, 2015, pp. 935-944.

littérature ». C'est également « une distinction qui s'avère pertinente pour le traducteur »[638]. La littérature dialectale signifie que l'œuvre est purement écrite en dialecte (ce qui n'est pas courant, la première œuvre romanesque écrite en dialecte chinois est, comme nous avons mentionné au premier chapitre, *Les fleurs de Shanghai*), tandis que le dialecte en littérature désigne les éléments dialectaux utilisés dans une œuvre qui est essentiellement écrite en langue standard. Autrement dit, « il y a une juxtaposition de la langue dialectale et de la langue standard, le dialecte apparaît comme un écart par rapport à la norme »[639]. Ce phénomène dialectal est particulièrement fréquent dans la littérature contemporaine chinoise, les œuvres de Mo Yan en font sans aucun doute partie. Il est défini par Yu Jing comme étant « une variante non-standard et marginale » qui est en contraste avec la langue standard. Dans ce cadre, les éléments dialectaux sont systématiquement présents dans le discours des personnages qui appartiennent à des régions, à des classes sociales ou à des groupes ethniques particuliers. Ils sont employés pour mettre en évidence les différences sociales entre les personnages, contribuant à révéler le thème de l'œuvre et à caractériser les personnages.

Yu Jing présente un autre cas de l'emploi du dialecte, à savoir que celui-ci apparaît de manière irrégulière, en tant que décor de la langue parlée, soit dans le langage narratif de l'auteur, soit dans les discours directs des personnages. De surcroît, sous l'angle de la caractérisation des personnages, Dušan Slobodník subdivise les éléments dialectaux dans les discours directs en deux catégories : « pour caractériser le personnage sur le plan spatial et social » et « exclusivement du point de vue social »[640]. Bien qu'il n'ait pas précisé cette division, il suggère que les dialectes utilisés dans ces cas différents produisent respectivement des effets textuels distincts, en soulignant que le traducteur doit avoir pour objectif de reproduire le même effet dans la langue cible lors de la traduction.[641]

Néanmoins, qu'il s'agisse de la littérature dialectale ou du dialecte en littérature, les traducteurs semblent avoir du mal à surmonter cette difficulté classique. Rong Liyu 荣立宇 et Cui Kai 崔凯 signalent que les difficultés que rencontrent les traducteurs, surtout ceux qui sont étrangers, lors du traitement du dialecte en littérature, concernent « les dimensions de la

[638] Godeleine Carpentier, « Traduire la forme, traduire la fonction : la représentation du dialecte dans deux genres littéraires, le roman et la poésie », in *La traduction plurielle*, Michel Ballard (éd.), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Traductologie », 1990, p. 72.
[639] G. Carpentier, « Traduire la forme, traduire la fonction » ..., *op. cit.* p. 72.
[640] Dušan Slobodnik, « Remarques sur la traduction des dialectes », *in* James S. Holmes (éd.), *The nature of translation*, De Gruter, 1971, p. 142.
[641] *Ibidem.*

compréhension et de l'expression »[642]. Premièrement, la phonétique dialectale et l'évolution du sens des mots dialectaux au fil du temps sont susceptibles de créer des obstacles à la compréhension. En particulier, lorsqu'il s'agit de mots qui se présentent par une transcription dialectale en langue standard, les traducteurs dont la langue maternelle est une langue d'un autre système linguistique distinct de la langue source peuvent facilement se trouver désemparés.

En revanche, il est envisageable de reproduire la prononciation dialectale entre deux langues appartenant à la même famille linguistique. Dans son étude portant sur la traduction des dialectes anglais vers le français, la chercheuse Godeleine Carpentier propose les méthodes de traduction telles que le triplement de la consonne et la métathèse pour transférer les marqueurs phonétiques du dialecte. D'ailleurs, certains mots dialectaux à caractère très régional sont aussi « des lieux sémantiques de l'intraduisibilité »[643]. Cela concerne, dans ce cas, l'intraduisibilité culturelle, notamment pour les « associations de sens que l'on attribue à un mot et qui ne peuvent être transmises en traduction sans une connaissance culturelle de la région »[644].

Les éléments dialectaux dans les discours de l'auteur sont, dans la plupart des cas, utilisés pour dénommer « des faits concrets de la vie »[645], ce qui est généralement lié à la stylistique du texte, à savoir l'identité sociale de l'auteur et ses caractéristiques du langage littéraire, selon Rong Liyu et Cui Kai. Le traducteur se place donc devant un dilemme : traduire ou ne pas traduire, et choisit de ne pas traduire après un moment de réflexion.[646] En ces termes, Florence Courriol considère que dans le cas des romans plurilingues, la seule question de leur traduction qui se pose est du « comment traduire », « sans remettre en cause la nécessité d'une restitution de l'insertion dialectale »[647].

Par ailleurs, le discours direct des personnages suscite souvent plus d'intérêts de la part des traducteurs. Les discussions sur le fait de ne pas traduire sont peu nombreuses, elles portent davantage sur « comment traduire ». Le linguiste Milton Mariano Azevedo met en avant, dans

---

642 Rong Liyu 荣立宇 et Cui Kai 崔凯, « Fangyan wenxue fanyi 方言·文学·翻译 » [Dialecte, littérature et traduction], *Xihua daxue xuebao* [Journal de l'Université de Xihua], vol.38, n°2, mars 2019, p. 17.

643 Florence Courriol, « Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire : la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain », Thèse de doctorat, Université de Bourgogne, 2015. p. 343.

644 D. Slobodnik, « Remarques sur la traduction des dialectes » ..., *op. cit.* p. 415.

645 *Ibidem.* p. 140.

646 Rong Liyu 荣立宇 et Cui Kai 崔凯, « Fangyan wenxue fanyi 方言·文学·翻译 » ..., *op. cit.* pp. 14.

647 F. Courriol, « Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire : la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain » ..., *op. cit.* p. 418.

son étude, l'importance de préserver dans la traduction les dialogues en dialecte. À son avis, cette pratique représente non seulement un dispositif narratif servant à façonner la personnalité du personnage, mais aussi un moyen de créer une défamiliarisation de l'art littéraire et d'encourager les lecteurs à acquérir plus d'expériences esthétiques. Il considère, de plus, les méthodes traductives telles que la substitution, le calque et la neutralisation comme étant susceptibles d'altérer les fonctions du dialecte telles qu'elles sont présentes dans le texte source.[648]

En revanche, quant à l'usage dialectal dans les dialogues des personnages, Dušan Slobodník est d'avis d'« accentuer le style de la langue parlée et procéder par substitution »[649] afin de mettre en valeur l'identité spatiale et sociale du personnage. Quand les éléments dialectaux sont employés pour un effet comique, le recours aux « éléments analogues du dialecte de la langue de but »[650] sera également possible. La difficulté que représente la transcription de « l'effet produit par la variation linguistique » dans le texte original est constatée par le traducteur du chinois Gwennaël Gaffric. Celui-ci recourt à une stratégie de « créolisation »[651], qui rejoint sur ce point la position de Slobodník, pour traduire les variétés linguistiques dans des œuvres taïwanaises, en ayant l'objectif de recréer « une poétique de langues »[652].

L'effet que l'auteur cherche à atteindre (cela peut être humoristique ou comique voire satirique) dans l'emploi dialectal est également souligné par Godeleine Carpentier. Elle met en outre en avant les éléments impliqués dans cet emploi : la valeur des appartenances sociales et géographiques du personnage, la relation entre l'auteur et ses personnages. Les choix du traducteur sont, pour elle, conditionnés par la fonction de l'emploi du dialecte, elle propose qu'« à la dichotomie forme / sens, se substitue, dans la traduction du dialecte, une autre dichotomie, fonction / sens »[653], en privilégiant la méthode de compensation. Alors que le procédé d'emprunt lexical dans la langue-cible et les calques lexicaux et grammaticaux lui

---

[648] Milton M. Azevedo, « Orality in Translation: Literary Dialect from English into Spanish and Catalan », *Sintagma*, vol.10, 1998, pp. 27-43.
[649] D. Slobodnik, « Remarques sur la traduction des dialectes » ..., *op. cit.* p. 142.
[650] *Ibidem.* p. 143.
[651] La stratégie de « créolisation » consiste à l'utilisation de mots, d'expressions et de transcriptions orthographiques issus du créole martiniquais. Cf. Gwennaël Gaffric, « La créolisation comme stratégie de traduction ? », *La main de Thôt* [En ligne], 2 | 2014, URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/309
[652] *Ibidem.*
[653] G. Carpentier, « Traduire la forme, traduire la fonction » ..., *op. cit.* p. 81.

semblent « trop géographiquement marquée » et conduire à « un manque d'authenticité de la forme choisie »[654].

Les études mentionnées ci-dessus montrent que les chercheurs sont de plus en plus enclins à envisager la traduction des dialectes sous l'angle de la fonction et de l'effet du dialecte dans le texte source, plutôt que de se focaliser sur l'écart linguistique et culturel irréductible entre les deux langues distinctes et la complexité des unités linguistiques aux niveaux phonologique, lexical et syntaxique. Tout comme Caterina Briguglia le souligne :

> Lorsque l'on parle de traduction de la variation linguistique, il est fondamental de reconnaître la fonction, ou les fonctions, que cette dernière revêt dans le texte original, pour établir en conséquence à laquelle de ces fonctions donner la priorité dans ce but. [655]

Ainsi, en ce qui concerne les stratégies possibles de la traduction du dialecte en littérature (dans les textes narratifs), les chercheurs ont adopté diverses approches. D'un point de vue des langues, ces stratégies de traduction cherchent à rendre les langues appartenant à la même famille linguistique, celles du même groupe de langues, ainsi que les langues ne partagent pas de liens linguistiques. En premier lieu, dans son étude, Berezowski a résumé systématiquement dix choix de traduction du dialecte en analysant les paramètres linguistiques de l'anglais et du polonais. Il préconise de conserver autant que possible les éléments dialectaux dans la traduction. Cependant, les stratégies de traduction peuvent varier en fonction de différents textes.[656] Il propose également de considérer l'intention de l'auteur comme l'un des critères pour traduire les éléments dialectaux.

Ensuite, la chercheuse Antonella Capra, qui étudie la traduction du dialecte de la littérature italienne vers le français, dresse le bilan de deux principales tendances en termes de la traduction dialectale : la traduction « réconfortante ou cibliste » qui vise à conserver certains termes ou phrases dialectaux dans l'original et la traduction « dépaysante » qui consiste à recréer l'effet de défamiliarisation.[657] De plus, Florence Courriol, qui s'intéresse également à la traduction de la littérature italienne vers le français, a énuméré de façon exhaustive huit choix

---

654 *Ibidem.*

655 Cité et traduit par Florence Courriol. Cf. Caterina Briguglia, « Riflessioni introno alla traduzione del dialetto in letteratura », in *TRAlinea, The Translation of Dialects in Multimedia*, Giorgio Marrano, G. Nadiani et C. Rundle (éds.), 2009,
Source :https://www.intralinea.org/specials/article/Riflessioni_intorno_alla_traduzione_del_dialetto_in_letteratura

656 Leszek Berezowski, *Dialect in Translation*, Wydawn: Uniwersytetu Wroclawskiego, 1997, 152 p.

657 Antonella Capra, « "Traduire la langue vulgaire" : difficultés, choix et modes dans la traduction française de la littérature plurilingue italienne », *La main de Thôt. Théories, enjeux et pratiques de la traduction et de l'interprétation*, 2, 20 novembre 2017, http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/280.

traductifs possibles entre la mise à plat et la non-traduction, en étant favorable au choix de la stratégie de traduction selon la fonction et de l'effet de l'usage dialectal. Tandis que Yu Jing a présenté six méthodes de traduction dans le domaine de la traduction des œuvres anglaises vers le chinois, en soulignant l'idée de respecter « l'écart » entre le dialecte et la langue standard.[658]

Effectivement, les stratégies que les chercheurs ont énumérées présentent certaines similitudes, nous les regroupons et énumérons ci-dessous les principales approches de traduction :

a) La neutralisation ou la mise à plat de l'insertion dialectale
b) L'élimination des éléments dialectaux
c) La traduction littérale et le calque de la syntaxe vernaculaire
d) L'explication ou la compensation (expliquer les éléments culturels ou compenser des informations perdues)
e) L'emploi d'un dialecte dans la langue cible (cela peut être un dialecte artificiel ou hypothétique, c'est-à-dire les inventions, ou un dialecte largement utilisé par le public cible)
f) Le recours à un registre de langue différent (privilégier un registre familier même vulgaire pour mettre en avant un contraste de registres : soutenu et vulgaire ; employer un argot ou un jargon[659])
g) Mettre en évidence les défauts de langage (des personnages)
h) Le recours aux archaïsmes, aux expressions désuètes (cela pourrait également correspondre à la stratégie de « contraste » proposée par Yu Jing)
i) La transcription phonétique ou du dialecte source tel quel dans le texte cible (cela dépend de langues)

D'après cette énumération, nous pouvons voir que tant les praticiens que les théoriciens cherchent à trouver un équilibre entre la non-traduction et la neutralisation afin de s'adapter aux divers contextes linguistiques. Il s'avère complexe de porter un jugement définitif sur ces approches, car chacune présente ses avantages et ses inconvénients selon différents objectifs de traduction.

En plus, plutôt que de se contenter de la recherche des méthodes de traduction, Sang Zhonggang 桑仲刚, se penche sur l'étude théorique du processus de sélection des stratégies

[658] Le concept de « l'écart » découle du champ de la sociologie, où il fait référence à l'écart entre différents milieux sociaux ou individus. Dans son étude, l'auteure l'emprunte pour désigner la relation entre la langue standard et le dialecte utilisés dans les œuvres littéraires, en mettant en avant les méthodes de « l'emploi d'un dialecte » pour réaliser cet effet d'écart dans la traduction. Cf. Yu Jing 余静, « Wenxue fangyan miaoxie fanyi yanjiu luxiantu 文学方言描写翻译研究路线图 » [Feuille de route pour l'étude de la traduction du dialecte littéraire] ...,*op.cit.* pp. 19-28.

[659] Moshe Kahn, « How to deal with dialects in translation? », in Caludia Buffagni, Béatrice Garzelli, Serenalla Zanotti (ed.), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*, Münster, LIT Verlag, 2011, p. 103-116.

de la traduction dialectale, en soulignant des facteurs socio-culturels qui conditionnent l'activité de la traduction (ou le choix du traducteur) à partir de la théorie « Activity Theory »[660]. Ces facteurs, selon lui, comprennent les habitudes dans le choix des langues et la compétence de traduction du traducteur, la fonction du texte original et la fonction « intentionnelle » (*yituxing gongneng* 意图性功能)[661] de la version traduite (la dernière étant plus important), ainsi que les règles socio-culturelles telles que les normes de traduction, l'éthique professionnelle.

Nous devons reconnaître que la restitution parfaite du dialecte est impossible dans la pratique, en raison des écarts linguistique, régional et socio-culturel, d'autant plus que certains éléments dialectaux ont déjà vécu le premier transfert du dialecte en langue standard dans l'écriture de l'auteur. Si l'accent est mis sur le transfert des messages (incluant les informations socioculturelles) et sur l'intelligibilité de la traduction, l'emploi d'un dialecte dans la langue cible et le recours à une transcription phonétique dévoilent rapidement leurs limitations. En revanche, si nous avons pour objectif de « reproduire le même effet »[662] qui est, pour Umberto Eco, le but principal dans la traduction, les choix traductifs peuvent être assez variés. Ainsi, avant toute tentative de restitution, le fait de comprendre l'usage du dialecte dans le texte original s'avère indispensable : la répartition d'éléments dialectaux, les fonctions et l'effet recherché, l'intention de l'auteur, qui sont plus ou moins abordés dans certaines études mentionnées plus haut, notamment l'étude de Dušan Slobodník qui souligne particulièrement le côté social du locuteur.

Comme l'affirme Moshe Kahn, praticien de la traduction, « Dialects should never be translated; dialects must be treated! »[663]. En accord avec l'idée de restituer dans la langue cible la fonction et l'effet du dialecte présent dans le texte original, il apparaît essentiel d'examiner, dans un premier temps, les facteurs subjectifs et objectifs qui conditionnent l'emploi du dialecte en littérature. Notamment inspirés des travaux de Dušan Slobodník et d'Antonella Capra, nous

---

660 *Activity Theory* (la théorie de l'activité), développée par les psychologues russes Lev Vygotski, Alexis Leontiev, Davydov, Ilenkov au début du XXème siècle, est une approche socio-culturelle et psychologique. Elle est aujourd'hui largement employée pour analyser les activités sociales et le processus de leur réalisation en tant que cadre théorique. Cf. Sang Zhonggang 桑仲刚, « Fangyan fanyi yanjiu: Wenti he Fangfa 方言翻译研究：问题和方法 » [Étude sur la traduction des dialectes : problèmes et solutions]..., *op. cit.*

661 Selon Sang, la fonction « intentionnelle » (*yituxing gongneng* 意图性功能) désigne l'effet contextuel que le traducteur, le commentaire, l'éditeur et d'autres participants à l'activité de traduction cherchent à produire chez les lecteurs de la langue cible spécifique à travers la traduction dialectale comme médium.

662 Umberto Eco et Myriem Bouzaher, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2010. p. 94.

663 M. Kahn, « How to deal with dialects in translation? »..., *op. cit.* p. 104.

nous intéressons à « leurs caractéristiques fondamentales : diatopiques de la connotation historique et régionale, diastratiques de l'approche sociale et culturelle »[664], ainsi que diaphasiques de l'approche communicationnelle dans les discours directs, conformément à la théorie variationniste de la sociolinguistique. Une telle approche permet d'identifier « le rapport d'identité, de connivence qui existe entre l'écrivain et ses personnages »[665] marqué par les marqueurs phonologiques, lexicaux et grammaticaux du dialecte, et de définir, au cas par cas, les critères de choix des stratégies de traduction appropriées.

En nous appuyant sur la typologie homogène établie par des chercheurs mentionnés ci-dessus, dans la section suivante, nous allons classer les éléments dialectaux présents dans les romans de Mo Yan en deux catégories distinctes : le dialecte employé dans le langage narratif et celui dans les discours directs des personnages. Chaque catégorie se subdivisera en deux sous-catégories avec les marqueurs dialectaux lexicaux et syntaxiques, accompagnés d'exemples illustrant l'usage du dialecte dans les textes de Mo Yan et de leurs traductions qui seront également examinées selon les principales dimensions (diatopique, diastratique et diaphasique) de la variation linguistique.

6.2 Analyse des exemples des mots dialectaux dans les deux œuvres de Mo Yan et dans leurs traductions

Afin de mieux démarrer ce chapitre d'analyse, nous souhaitons rappeler succinctement les caractéristiques de l'usage dialectal déduites des statistiques présentées dans le chapitre précédent (cf. chapitre 4). D'une manière générale, les éléments dialectaux dans les deux romans se manifestent essentiellement par des marqueurs lexicaux et syntaxiques. Concernant les marqueurs lexicaux, nous avons repéré les noms qui sont les plus nombreux par rapport aux verbes et aux adjectifs et qui rentrent en grande majorité dans les champs lexicaux de la nature et de la vie matérielle et se retrouvent tout au long du texte original. Ils apparaissent plutôt dans la partie narrative, servant à mettre en valeur le monde du « canton du nord-est de Gaomi » construit par l'auteur.

[664] Antonella Capra, « "Traduire la langue vulgaire" : difficultés, choix et modes dans la traduction française de la littérature plurilingue italienne » ..., *op.cit.* p. 5.
[665] G. Carpentier, « Traduire la forme, traduire la fonction » ..., *op. cit.* p. 78.

Dans son étude[666], la chercheuse Li Shengmei souligne que le dialecte est essentiel pour mettre en évidence le caractère local des personnages et la couleur régionale de l'œuvre. Selon elle, les modalités d'intégration des éléments dialectaux en littérature revêtent diverses valeurs. Premièrement, d'un point de vue du contenu sémantique, le recours à un vocabulaire ou des structures syntaxiques concernant les objets ou concepts spécifiques à la région, ou reflétant des perceptions locales sur un certain type de personnes ou des phénomènes permet de dépeindre une vie régionale authentique. Cela compense le manque d'expressivité de la langue commune lors de caractériser les personnes, les évènements régionaux. En effet, en tant que matériaux linguistiques, les éléments dialectaux jouent un rôle crucial dans la structuration des intrigues concrètes, la description des personnages et leurs aspects psychologiques ainsi que dans la construction d'images authentiques des personnages dans l'imagination des lecteurs. D'autre part, Li rappelle également que la souplesse dans l'emploi dialectal par l'auteur, notamment dans le langage narratif, reflète la maturité et la stabilité de son style linguistique.

Pour les analyses suivantes, nous nous concentrons sur l'usage des termes dialectaux dans les deux œuvres de Mo Yan, *Grenouilles* et *Beaux seins, belles fesses.* Nous avons l'intention d'analyser le texte original pour examiner les facteurs extérieurs limitant cet usage et de comparer leurs traductions. En ce qui concerne le dialecte utilisé en littérature, « il y a toujours une part de recréation, de sélectivité qui intervient dans cet emploi »[667]. Cette sélectivité peut varier en fonction de leur intégration dans différentes parties du texte, consistant aux éléments dialectaux dans le langage narratif et à ceux dans les discours directs des personnages. Sous la première catégorie seront présents des exemples typiques de chaque champ lexical sémantique. Pour rappel, les champs lexicaux concernent l'environnement naturel, la vie matérielle, la communication quotidienne ainsi que le comportement et la personnalité des personnages des deux romans. Suivant la catégorisation de Dusan Slobodnfk, nous présentons la seconde catégorie comme deux formes : caractériser les personnages sur les plans géographique et social ; caractériser certains personnages exclusivement d'un point de vue social pour un effet dramatique.[668]

---

666 Li Shengmei 李胜梅, « Fangyan chengfen zai wenxue zuopin zhong de chuxian fangshi ji xiangguan wenti —— yi dangdai Jiangxi zuojia zuopin wei kaocha duixiang 方言成分在文学作品中的出现方式及相关问题——以当代江西作家作品为考察对象 » [Les modalités d'intégration des éléments dialectaux dans les œuvres littéraires et les problématiques conjointes : à partir des œuvres des écrivains contemporains du Jiangxi], *Nanchang daxue xuebao* [Journal de l'université de Nachang], n°4, 2004, pp. 133-138.

667 G. Carpentier, « Traduire la forme, traduire la fonction » ..., *op. cit.* p. 71.

668 D. Slobodnik, « Remarques sur la traduction des dialectes » ..., *op. cit.*

6.2.1 Les mots dialectaux utilisés dans le langage narratif

Les mots dialectaux employés dans le langage narratif servent généralement à offrir une représentation authentique et naturelle des objets quotidiens, qui sont étroitement liés au milieu naturel du nord et à la condition de la vie des personnages. Ils jouent ainsi un rôle important, tant dans la construction du « canton du nord-est de Gaomi » que dans la création d'une image à la fois authentique et étrangère pour le lecteur. Ces mots à forte connotation régionale n'ont généralement pas d'équivalents exacts dans les langues cibles.

Nous commençons par les premiers exemples, qui illustrent bien la première fonction :

1) **Texte original :**
村中以力大著称的张大胆把打谷场上的十几个**碌碡**统统扔到池塘里，这不正常。
Cunzhong yi li da zhucheng de Zhang Dadan ba daguchang shang de shijige ***liuzhou*** *tongtong reng dao chitang li. Zhe bu zhengchang.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 22 p. 213)

Traduction française par Liliane et Noël Dutrait :
Au village, Zhang le Courageux, célèbre pour sa force, jeta dans l'étang une dizaine de **rouleaux de pierre**. Voilà qui n'étais pas normal. (Chapitre 22 p. 311)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Gutsy Zhang, who had gained his nickname owing to his status as the strongest man in the village, tossed a dozen **stone rollers** from the threshing floor into the pond. That was not normal. (Chapiter 4-4 p. 239)

Le terme *liuzhou*, se prononçant [ly tʃu] dans le dialecte de Gaomi, constitue un allophone dialectal. Répertorié dans le dictionnaire du dialecte local, il renvoie à un outil agricole cylindrique en pierre avec une extrémité plus grosse et une surface barrée, utilisé dans de nombreuses régions du Nord pour broyer les grains et les blés. Tout comme l'autre exemple[669] présent dans le roman *Grenouilles,* ce mot est employé pour décrire une situation impliquant à la fois le personnage villageois et l'outil agricole qu'il utilise quotidiennement dans le champ de dépicage en tant que paysans. Ce terme implique la particularité géographique du personnage (un village du Canton du nord-est de Gaomi), son appartenance sociale (les paysans) et sa capacité physique (la force). Dans le contexte du passage, l'auteur a l'intention de montrer une scène anormale où un paysan jette tous les outils agricoles dans l'étang.

---

[669] Texte original : 王脚……二百斤重的石碌碡，双手抓起，胳膊一挺，便举过头顶。*Wang Jiao… Er bai jin zhong de shi liuzhou, shuang shou zhua qi, gebo yi ting, bian ju guo tou ding.* (*Grenouilles:* Chapitre 1 p. 6)
Traduction anglaise: Wang Jiao…He could lift a stoneroller weighing two hundred jin over his head. (Chapitre 1 p. 14)
Traduction française : Il pouvait soulever à bout de bras au-dessus de sa tête des rouleaux en pierre pesant une bonne centaine de kilos. (Chapitre 1 p. 13)

Cependant, du fait que l'endroit où se trouve le personnage et le lieu spécifique où s'utilise cet outil sont bien indiqués dans le cotexte du terme, le lecteur non natif est capable d'inférer qu'il s'agit d'un outil agricole propre à la région, en associant les informations. Pour traduire le terme dans les langues cibles, c'est de traduire son lien avec la situation globale, dans ce cas, ce sont les informations qui renseignent sur son utilité et qui comptent pour la compréhension de l'emploi de ce terme. Les deux traductions proposées (« stone roller » et « rouleau en pierre ») ont recours à la méthode de la paraphrase sans expliciter l'ensemble des caractéristiques de l'objet. La mention du matériau (la pierre) peut pourtant aider à montrer la force du personnage. Il est intéressant de noter qu'il manque d'information du lieu (le champ de dépicage) dans la traduction française, ce qui influencerait plus ou moins la compréhension de ce passage par le public cible (pourquoi le fait de jeter les rouleaux de pierre est anormal ?). Alors qu'à cet égard la traduction anglaise s'avère plus complète dans la restitution des éléments contextuels.

Deux autres exemples contenant des noms d'objet local pourraient relever du même usage :

2) **Texte original :**
当我刚刚把一**篦帘**饺子下到锅中时，当我女儿燕燕拍着小手念着有关饺子的儿歌…
*Ganggang ba yi **bilian** jiaozi xia dao guozhong shi, dang wo nü'er Yanyan paizhe xiaoshou nianzhe youguan jiaozi de erge…* (*Grenouilles :* Chapitre 4 p. 188)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
Je venais juste de mettre à cuire **un panier de** raviolis, Ma fille, Yanyan, récitait en battant des mains une comptine en rapport avec les raviolis et qui disait... (Chapitre 4 p. 225)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
I had just dumped a **bamboo steamer** full of dumplings into a pot of boiling water to the accompaniment of my daughter Yanyan, who clapped and sang a children's song about dumplings… (Chapitre 4-1 p. 220)

Le terme *bilian* 篦帘 désigne un ustensile tressé en paille de sorgho ou en bambou, couramment utilisé dans la province du Shandong pour contenir ou cuire des aliments à la vapeur. Le passage où se retrouve le terme constitue un souvenir du narrateur, datant d'un soir dans son village, où Chen Bi va chez lui pour chercher sa fille. Les termes dialectaux présents dans la partie de narration recréent l'environnement matériel de l'époque, bien que le narrateur, devenu dramaturge, n'habite plus au village au moment du récit. Ainsi, dans ce contexte, ces mots fonctionnent comme des marqueurs à la fois géographiques et temporels, renforçant l'authenticité du souvenir.

La traductrice française l'a traité comme « un panier », une traduction générique qui fait perdre la particularité de cet ustensile. La couleur locale de la vie des personnages est ainsi effacée. Alors que dans la traduction française, le matériau est bien souligné (le bambou). Cela crée un effet de défamiliarisation et une association à l'image de leur vie dans le village.

Le cas suivant constitue la continuité du souvenir évoqué par le narrateur, marquant une cohérence non seulement avec l'image dans le souvenir, mais aussi avec l'état émotionnel du personnage du moment d'interaction dans le récit :

3) **Texte original :**
陈鼻大声吼叫着，你说这个我让你们家过不成年！陈鼻从锅台上抓起一个**蒜臼子**，瞄准我家的锅口。
*...Chen Bi cong guotai shang zhuaqi yige **suanjiuzi**, miaozhun wojia de guokou.* (*Grenouilles* : Chapitre 4 p. 189)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
Avait rugi Chen le Nez, eh bien moi, je vais vous empêcher de bien passer le Nouvel An ! » Il s'était emparé d'**un mortier à ail** qui se trouvait sur le dessus du fourneau et avait visé la marmite. (Chapitre 4 p. 226)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Chen Bi screamed. If you say it again, I'll make sure your family has a terrible New Year's! Chen picked **a garlic press** up off the counter and aimed it at the pot on the stove. (Chapiter 4-1 p. 221)

Le terme dialectal *suanjiuzi* 蒜臼子 désigne un ustensile en pierre, creusé en son centre, utilisé pour piler de l'ail. Dans ce passage, l'objet en question se trouve dans la cuisine, sur le dessus du fourneau. Au lieu de s'utiliser pour broyer de l'ail, il est pris par le personnage Chen Bi pour menacer de briser la marmite de la famille du narrateur. Sachant qu'un petit outil en alu ou en plastique n'aurait pas pu endommager une grande marmite en fer, fixé dans la cuisine, le mortier en pierre est suffisamment solide pour le réaliser. Cela rend la menace vraisemblable et la scène potentiellement violente. Il importe donc, en traduction, de spécifier le matériau de l'objet pour que le lecteur cible perçoive la violence potentielle de la scène et la crédibilité de la menace du personnage, ainsi que la défamiliarisation de la scène.

De ce point de vue, la solution française « mortier à ail » (le mot « mortier » désigne une « sorte de vase de métal, de pierre, de bois, etc. aux parois épaisses »[670]) conserve plus ou moins l'épaisseur matérielle du référent, tandis que « garlic press », imprécis quant à la matière

[670] *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e éd., [en ligne] : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2893 (consulté le 11 décembre 2024)

et au gabarit (souvent petit), affaiblit l'impact dramatique de la scène et la cohérence contextuelle.

Dans l'exemple suivant, le mot dialectal « *tiaozhou geda* 笤帚疙瘩 » renvoie à un vieux balai en sorgo avec sa tête quasiment polie, qui sert à nettoyer le *kang* dans ce contexte.

4) **Texte original :**
母亲的手在我身边摸索着，摸到一个扫炕的**笤帚疙瘩**，高高举起来…
*Muqin de shou zai wo shenbian mosuozhe, modao yige saokang de **tiaozhou geda**, gao gao juqilai…* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 12 p. 86)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
Elle chercha quelque chose à côté de moi et finit par trouver **la balayette** pour nettoyer le *kang* qu'elle agita en criant hors d'elle… (Chapitre 4 p. 226)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
I felt her reach for something close by; it was the **whiskbroom** used to keep de *kang* neat. Raising it over her head… (Chapitre 4 p. 162)

Le passage où figure le terme dialectal s'incrit dans un chapitre racontant les rudes conditions de vie hivernale de la famille Shangguan, ainsi que l'histoire d'amour de Sha la Lune et l'aînée des filles, Shangguan Laidi. La mère Shangguan Lushi s'oppose à cette union, malgré le fait que Sha leur procure de la viande et des vêtements pour résister au froid.

Dans ce contexte, le mot dialectal *tiaozhou geda* 笤帚疙瘩 ne désigne pas simplement un objet ménager local, mais implique d'abord la vie domestique dans le Nord autour du *kang* (plateforme chauffante), la condition de vie précaire de la famille Shangguan (qui garde une balayette qui est au bout de sa vie). Ainsi, ce terme s'inscrit dans une réalité matérielle et renforce la cohérence descriptive du cadre de vie. En omettant ce détaille et en réduisant ce terme à une simple équivalence référentielle, les deux traductions « balayette » en français et « whiskbroom » en anglais neutralisent les implications contextuelles.

L'auteur emploie également ces mots dialectaux dans des métaphores afin de renforcer l'expressivité des descriptions tout en assurant une plus grande cohérence entre la représentation du personnage et son identité régionale. Les deux exemples suivants peuvent illustrer cet usage :

5) **Texte original :**
她感到腹中一阵拳打脚踢，剧烈的痛楚**碌碡**般滚动。
*Ta gandao fuzhong yizhen quandajiaoti, julie de tongchu **liuzhou**ban gundong.*
(*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 1 p. 5)

Traduction française par Liliane et Noël Dutrait :

Elle sentit des coups de poing et de pied dans son ventre où une douleur violente la broya comme s'il s'y déplaçait **un rouleau de pierre**. (Chapitre 1 p. 16)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
She felt the baby inside her kick…the stabbing pains forcing drops… (Chapiter 1 p. 16)

Cet extrait décrit la douleur intense ressentie par Shangguan Lushi lors de son dernier accouchement. L'auteur y recourt à une métaphore en comparant la douleur à celle provoquée par un « rouleau de pierre ». Cette image puis directement dans la réalité quotidienne de la protagoniste, car il s'agit d'un objet qu'elle utilise régulièrement dans son travail agricole. L'analogie avec un outil familier permet de traduire de manière plus concrète et incarnée l'intensité de sa souffrance. De plus, la scène se déroule sur le *kang*, accompagnée de plusieurs événement simultanés : la mise-bas de l'ânesse noire, le cri de Sima Ting annonçant l'arrivée de l'armée japonaise, et l'odeur de l'encens offert à Guanyin par sa belle-mère. La succession d'événements stressants et sensoriels rend cette métaphore encore plus cohérente.

Lors de la traduction, il est essentiel de préserver non seulement la nature de l'objet évoqué, mais aussi son rapport étroit avec le personnage et le contexte. Ces éléments participent à la vivacité de la description et rendent l'image plus complète. Ainsi, la mise en avant de l'utilité agricole de cet objet dans la traduction permet de souligner le lien entre l'ancrage social et environnemental du personnage et le choix de la métaphore dialectale. La version anglaise a supprimé cette métaphore, tandis que la traduction française l'a conservée en la transposant de manière plus littérale, maintenant une part de l'expressivité.

Un autre exemple relevant du même usage du dialecte :

6) **Texte original :**
他的**蚂蚱**一样发达的嘴巴，喷吐着白沫，一会儿咬着来弟的左乳，一会儿咬着来弟的右乳。来弟的长长的脖子搁在炕沿上，脑袋后仰着，脸像**白菜帮子**一样白。
*Ta de **mazha** yiyang fada de zuiba, pentuzhe baimo, yihuir yaozhe Lai Di de zuoru, yihuir yaozhe Lai Di de youru. Lai Di de chanczhang de bozi gezai kangyan shang, naodai houyangzhe, lian xiang **baicaibangzi** yiyang bai.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 38 p. 387)

Traduction française par Liliane et Noël Dutrait :
Sa grosse bouche de **sauterelle** qui crachait une bave blanche mordait tantôt son sein gauche, tantôt le droit. Le long cou de Laidi reposait sur le bord du *kang*, sa tête était renversée, son visage aussi blanc qu'**une feuille de chou**. (Chapitre 38, p. 558)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:

> Slobber covered his protruding lips as he sucked first on one of Laidi's nipples, then the other. Her neck stretched out long over the edge of the bed, her upturned face white as **the outer leaf of a cabbage**. (Chapter 6-2, p. 400)

Dans cet extrait, nous avons deux termes dialectaux *mazha* 蚂蚱 (l'appellation générale des criquets) et *baicaibangzi* 白菜帮子[671] (désignant les feuilles extérieures du chou mûr) qui sont utilisés comme l'exemple précédent pour faire des comparaisons. Il est intéressant de noter qu'il existe dans le passage original entier d'autres objets tels que l'araignée, le pain à la vapeur, le poisson privé d'écailles et le fléau, employés également pour décrire les parties du corps des personnages. Cet extrait décrit l'agression sexuelle de Sun le Muet envers sa sœur aînée, Shangguan Laidi. Un langage oral et familier est choisi par l'auteur dans ce contexte. De plus, l'auteur présente la scène du point de vue de Shangguan Jintong, qui vient de reprendre ses esprits. Ce jeune rural relie naturellement ce qu'il voit à son environnement quotidien, ce qui donne un effet à la fois réaliste et absurde. Les deux termes dialectaux utilisés ici désignent simplement la sauterelle et le stipe de chou, des objets qui ont leurs équivalents dans les langues cibles.

Cependant, en raison de la diffusion de ces termes (surtout *mazha* 蚂蚱 dans ce passage), la couleur dialectale s'est atténuée, au point qu'ils produisent un effet similaire à celui du pain à la vapeur, du poisson sans écailles et du fléau, autant d'objets ordinaires dans un contexte rural et naturel. Dans ce cas, la valeur métaphorique de ces termes l'emporte sur leur dimension dialectale. Dans la traduction, le fait de maintenir la présence des images liées à la nature sert à montrer l'environnement autour du personnage. Par conséquent, les deux traductions proposées avec une méthode d'équivalence parviennent à restituer l'effet produit par le texte original.

Les deux exemples qui suivent concernent les mots dialectaux avec des suffixes « *zi* 子 » 和 « *er* 儿 », suffixes dépourvus de sens et qui reflètent les usages linguistiques des locuteurs de la région. Toutefois, ces termes ne font pas référence à des objets spécifiques à Gaomi.

7) **Texte original :**
她看到一匹枣红色的大马在河心停住，翘起**尾巴根子**，屙出了一团团**粪蛋子**。马上那个日本人，焦急地用脚后跟嗑着马肚子。
*Ta kandao yi pi zaohongse de dama zai hexin tingzhu, qiaoqi **weibagenzi**, echu le yi tuantuan **fendanzi**. Mashang nage ribenren, jiaoji de yong jiaohougen kezhe ma duzi.*

[671] Ce terme est répertorié dans le *Dictionnaire du chinois moderne* comme un mot du chinois standard (sans référence au dialecte), mais aussi dans le *Dictionnaire du dialecte de Gaomi* comme un mot dialectal.

(*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 7 p. 36)

Traduction française par Liliane et Noël Dutrait :
Elle vit un grand cheval bai s'arrêter au milieu de la rivière, lever haut **la queue** et lâcher **des boules de crottin**. Le Japonais qui le montait frappait impatiemment le ventre de la bête avec ses talons. (Chapitre 7 p. 57)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
She watched a chestnut-colored horse stop in the middle of the river, lift its **tail**, and release **a string of droppings**. Its anxious rider dug his heels into the horse's flanks to get it going again. (Chapitre 7 p. 57)

Ce petit passage est extrait d'une longue description du texte original, qui relate l'entrée des soldats japonais dans le village et leur affrontement avec l'équipe de Sima Ku. La description entière alterne entre une perspective omnisciente et une focalisation interne centrée sur le personnage de Shangguan Laidi, utilisant des expressions telles que « elle vit », « elle entendit » et « elle pensa » pour décrire ses perceptions et ses activités mentales. Dans le cas d'une jeune fille n'ayant jamais été confrontée à une telle situation, sa vision se limite naturellement à l'observation de l'état et des changements des choses concrètes qui lui sont familières. Cette description du point de vue d'un personnage particulier est porteuse d'un style correspondant à ses identités géographique (rurale) et sociale (populaire). Les lecteurs, guidés par sa vision et sa façon de parler (la spécificité linguistique), se laissent facilement amener dans le monde rural et peuvent ressentir ses émotions face à la guerre. En le prenant en compte, le traducteur a pour objectif de trouver un moyen pour restituer la couleur dialectale ou au moins un registre familier même vulgaire dans la traduction. Néanmoins, les deux traductions ont eu recours à la langue standard en omettant les particularités linguistiques du personnage, ce qui affaiblit la dimension subjective du récit.

Par ailleurs, les termes d'adresse représentent également une grande partie des mots dialectaux. Ils comprennent les noms des professions ou des termes de parenté. Les exemples sont tirés du roman *Grenouilles* :

8) **Texte original :**
村民们对新法接生还很抗拒，原因是那些"**老娘婆**"背后造谣。
*Cunminmen dui xinfa jiesheng huan hen kangju, yuanyin shi naxie "**laoniangpo**" beihou zaoyao.* (*Grenouilles* : Chapitre 1 p. 11)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
Leur refus était dû aux rumeurs que faisaient courir par-derrière les « **vieilles matrones** ». (Chapitre 1 p. 18)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
In 1953, villagers were adamantly opposed to new midwifery methods, thanks to rumours spread by **old midwives**. (Chapitre 1 p. 17)

Le mot *laoniangpo* 老娘婆 (vieille femme) fait référence aux sage-femmes qui existaient avant la fondation de la République populaire de Chine, généralement des femmes d'âge mûr. Les personnes peu familières avec le dialecte du Nord pourraient ne pas le comprendre en dehors du contexte. Dans le texte original, l'auteur met particulièrement en lumière les caractéristiques de ces vieilles femmes telles qu'elles sont perçues par la tante : de vieilles sorcières dépourvues de compétences et d'éthique professionnelles. Dans ce contexte, l'usage de cette appellation dialectale reflète les coutumes locales dépassées et fait ressortir l'expertise de la tante et son caractère dévoué et intègre, constituant une approche contrastive adoptée par l'auteur pour mieux caractériser la protagoniste.

Dans ce cas, en conservant le sens littéral dans la traduction, nous pouvons nous approcher de l'effet du texte original. Le traducteur français a utilisé l'équivalent sémantique : « vieilles matrones », un mot vieilli et péjoratif désignant une « femme qui exerce illégalement le métier de sage-femme ou qui pratique des avortements »[672]. Cette traduction est pourtant plus fidèle à l'effet du texte original par rapport au choix du traducteur anglais. Car le terme « midwife » désigne une sage-femme formée professionnellement, ce qui ne correspond pas aux caractéristiques des *laoniangpo* 老娘婆 ignorantes.

Les appellations de parenté pour un même parent sont variées selon les régions distinctes. Les termes mentionnés dans le texte original, tels que *da yeye* 大爷爷 (grand grand-père), *da nainai* 大奶奶 (grand grand-mère), *lao nainai* 老奶奶 (vieille grand-mère), sont utilisés dans la région de Jiaodong, y compris Gaomi. Quant à la traduction de ces termes, les deux traducteurs ont choisi les équivalents sémantiques dans les langues d'arrivée, bien que la traduction française ait également recours à la paraphrase et aux notes explicatives afin de mieux expliquer la relation de parenté entre les personnages. Cela affaiblit en quelque sorte l'implication culturelle du « canton du nord-est de Gaomi » que l'auteur a établi dans l'œuvre. Certains termes concernant les parents masculins perpétuent les caractéristiques culturelles d'une famille patrilinéaire centrée sur l'ordre et la hiérarchie. Autrement dit, l'aîné ou le chef de famille ont le dernier mot dans la famille[673], comme l'illustre l'exemple suivant :

9) **Texte original :**
姑姑对我们说那时她已经记事了，让她叫"大"她不叫，躲在娘背后偷着看。

[672] *Trésor de la langue française informatisé* (*TLFi)*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne] : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2506779795; (consulté le 11 décembre 2024)
[673] Zhang Tingxing 张廷兴, « Shandong fangyan qinshu chengwei de wenhua tezheng 山东方言亲属称谓的文化特征 » [Caractéristiques culturelles des appellations de parenté dans le dialecte du Shandong], *Wenhua* [Culture], n°1, 2000, pp. 58-60.

*Gugu dui women shuo na shi ta yijing jishi le, rang ta jiao "**da**" ta bu jiao, duo zai niang beihou touzhe kan.* (*Grenouilles* : Chapitre 1-2 p. 12)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
La tante a ajouté que, à l'époque, elle pouvait déjà se rappeler les choses, comme on lui avait demandé de dire « **p'a** », elle avait refusé, cachée derrière sa mère, elle avait observé la scène à la dérobée. (Chapitre 1-2 p. 20)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Gugu said she was old enough then to remember such things, and when she was told to **greet her father**, she ran behind her mother to peek at him from there. (Chapitre 1-2 p. 18)

Le père de la tante, habituellement absent toute l'année, rentre soudainement à la maison. La tante, encore enfant, ne le connaît pratiquement pas et refuse de l'appeler « *da* 大 » (grand) (prononcé [ta] en dialecte), un terme d'adresse respectueux qu'on utilise dans certaines régions du Nord pour désigner le père. Ancré dans la culture patriarcale régionale, il symbolise l'autorité paternelle. Ce passage s'insère dans le chapitre où l'auteur retrace brièvement la vie du père de la tante, un prélude au récit centré sur la tante. Cela constitue un détail qui annonce les traits de caractère de la tante à l'âge adulte, comme son esprit de révolte.

En ce qui concerne la traduction, le traducteur français a opté pour une translitération du terme, malgré une certaine imprécision phonétique, permettant à la fois de préserver un marqueur phonétique évoquant la spécificité dialectale et de garantir la compréhension du lecteur. En revanche, le traducteur anglais a choisi une traduction libre, en rendant l'expression par « greet her father ». Bien que cette traduction n'a pas pris en compte la dimension dialectale et de la charge culturelle que véhicule le terme original, cela n'impacte pas le déroulement de l'intrigue ou la caractérisation du personnage.

L'auteur préfère créer des personnages par l'intermédiaire de leurs habitudes langagières, de la description des actions et des monologues intérieurs, plutôt que par des présentations directes. Il fournit aux lecteurs suffisamment d'informations et de liberté d'imagination pour qu'ils puissent construire eux-mêmes l'image des personnages. Les verbes dialectaux utilisés pour décrire les actions du personnage permettent de mieux caractériser ce dernier, comme illustré dans les exemples ci-dessous :

10) **Texte original :**
她…左手抓住那老婆子的左臂，右手抓住老婆子的右肩，用力往右后方一**别**，就把老婆子甩在了炕下。
*Ta…zuoshou zhua zhu na laopozi de zuo bi, youshou zhua zhu laopozi de you jian, yongli wang you houfang yi **bie**, jiu ba laopozi shuai zaile kang xia.* (*Grenouilles* : Chapitre 1 p. 27)
我娘说姑姑一进门就把我奶奶**搡**到一边。

Wo niang shuo gugu yi jinmen jiu ba wo nainai sang dao yibian. (Chapitre 1 p. 21)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :

Elle…de sa main gauche elle agrippa l'épaule gauche de la vieille femme tandis que l'autre main saisissait l'autre épaule, avec force elle **fit pivoter** la matrone en arrière sur la droite et la balança en bas du *kang*. (Chapitre 1 p. 27)

Ma mère m'a raconté comment, alors qu'elle entrait dans la pièce, la tante avait **repoussé** grand-mère dans un coins. (Chapitre 1 p. 32)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:

She…with her left hand on the old woman's left arm and her right hand on her right shoulder, yanked her off the *kang*. (Chapitre 1 p. 25)

She told me that the first thing Gugu did was **take** Grandma **aside**… (Chapitre 1 p. 26)

Le dialecte de Gaomi se caractérise par de nombreux verbes monosyllabiques, concis et imagés. Dans le roman *Grenouilles*, deux de ces verbes : *bie* 别 (tourner rapidement) et *sang* 搡 (pousser violemment) sont employés pour décrire les actions de la tante, protagoniste du récit, à travers les perspectives du narrateur « je », de Petit Têtard et du récit raconté par la mère de ce dernier. Ces verbes, difficiles à traduire par un seul mot en langue standard, mettent parfaitement en relief le tempérament énergique et impétueux de la tante. Leur emploi s'explique d'abord par l'identité géographique et sociale des personnages impliqués : le narrateur, sa mère, et les personnages secondaires qui interagissent avec la tante sont tous issus du même milieu rural et habitués à employer le dialecte régional.

Les verbes dialectaux jouent un rôle positif dans le maintien d'une cohérence linguistique dans la construction narrative, ainsi que dans le renforcement de l'authenticité des scènes d'interaction, notamment dans la caractérisation du personnage, la tante, à travers différentes perspectives de ses proches. Ainsi, l'appréhension de cet usage de verbes dialectaux s'inscrit dans une variation diatopique et diastratique, surtout diaphasique (contextuelle et intentionnelle), c'est-à-dire l'intention de l'auteur d'adopter une stratégie de caractérisation de la protagoniste, mise au service de la dynamique narrative.

Cependant, il semble que les deux traducteurs n'aient pas pris en compte ces aspects. La version française a restitué essentiellement le sens avec une méthode libre et l'équivalence sémantique, sans cherche à recréer l'effet dialectal ou au moins le registre familier. Alors que le traducteur anglais a omis le premier verbe et que son choix lexical « take aside » pour rendre *sang* 搡 (pousser violemment) manque de précision dans le sens et atténue la violence du geste. En raison de l'irréductibilité des termes dialectaux du texte source dans les langues cibles, opter pour une méthode libre avec un registre familier et des locutions avec une teinte dialectale pourrait être une bonne option.

Le dernier exemple, relevé du roman *Beaux seins, belles fesses,* concerne un adjectif dialectal, également utilisé pour définir le caractère du personnage, mais plutôt un usage inconscient :

11) **Texte original :**
上官吕氏讲起话来瓮声瓮气，像教堂里的大铜钟；母亲的大姑姑讲起话来**嘎嘣脆**，像快刀切萝卜。
*Shangguan lüshi jiangqihualai wengshengwengqi, xiang jiaotang li de datongzhong ; muqin de dagugu jiangqihualai **gabengcui**, xiang kuaidao qie luobo.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 57 p. 592)

Traduction française par Liliane et Noël Dutrait :
La voix de Shangguan Lüshi résonnait chaque fois qu'elle ouvrait la bouche, comme une grosse cloche de bronze dans une église ; quand la tante de ma mère se mettait à parler, **sa voix crissait**, comme un couteau effilé qui épluche un navet. (Chapitre 57 p. 592)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt :
Chapitre suprrimé[674]

Le terme dialectal *gabengcui* 嘎嘣脆 appartenant au dialecte du nord, décrit à l'origine un aliment croquant qui s'effrite à la première bouchée. Par extension, il peut également qualifier une personne qui parle et agit de manière directe et nette. Dans ce contexte, ce mot est utilisé pour décrire la voix aiguë et la manière tranchante de parler de la grand-tante de Shangguan Lushi. Il est mis en contraste avec le mot en langue standard *wengshengwengqi* 瓮声瓮气 (une voix grave et caverneuse), qui décrit une voix grave et caverneuse de celle de Shangguan Lüshi.

Chacun de ces deux mots est accompagné d'une métaphore explicative dans le texte, et leur opposition lexicale contribue à souligner le contraste entre les deux personnages féminins. Ce passage est inséré dans la description d'une scène où Shangguan Lüshi forge le fer, comme pour faire écho à l'image de la tante de Shangguan Lushi, qui soutient toute seule sa famille, tout comme Lüshi. À travers les chapitres cinquante-six et cinquante-sept, le lecteur est ainsi invité à percevoir les similitudes entre ces deux femmes : toutes deux incarnent une capacité à affronter l'époque dans laquelle elles vivent. L'auteur cherche à présenter ces deux figures d'autorité familiale, différente par leur langage mais semblables par leur stature sociale et morale.

Cependant, l'emploi de cet adjectif dialectal *gabengcui* 嘎嘣脆 ne produit qu'un effet de symétrie textuelle (car l'autre mot avec lequel il forme la symétrie n'est pas dialectal). Cette dimension stylistique reste donc facultative sur le recours à l'élément dialectal. Le traducteur

[674] Comme le traducteur a supprimé tout le chapitre, il n'existe pas de traduction en anglais pour ce passage. (Cf. section 2 du chapitre 2)

français a opté pour la méthode libre pour restituer le sens du texte original sans en affaiblir l'effet rhétorique. En revanche, le traducteur anglais a supprimé l'ensemble du chapitre cinquante-sept.

6.2.2 Les mots dialectaux utilisés dans les discours directs des personnages

Le discours direct renvoie généralement aux dialogues ou monologues des personnages, constituant ainsi un autre procédé de narration distincte du récit. Par rapport à l'usage dialectal dans le langage narratif, les éléments dialectaux présents dans les discours directs peuvent être classés en deux catégories en termes de fonction. Les deux romans ont pour cadre le « canton du nord-est de Gaomi », dans lesquels la plupart des personnages sont des paysans. Leurs paroles dialectales, correspondant à leur identité géographique et sociale, permettent de transmettre le paysage langagier de la région de Gaomi et de renforcer le réalisme et l'authenticité de l'œuvre. Par ailleurs, dans certains contextes, les éléments dialectaux servent à enrichir certaines intrigues marquées par des conflits dramatiques ou à approfondir la caractérisation des personnages. Comme le souligne Ke Ling, « décrypter le dialecte permet de dévoiler les codes d'esprit »[675] des personnages voire de l'auteur lui-même.

Tout d'abord, un dialogue relevé de *Grenouilles* se déroule entre Wang Renmei, femme du protagoniste Petit Têtard et sa belle-mère :

1) **Texte original :**
——"哎哟**俺的个亲娘**，这哪里是**炕**，分明是个**火鏊子**嘛。"——我娘火了，用拐棍捣着地面说："就是**火鏊子**，你也给我坐上去， 我看看能不能把你那个**腚**烫熟了。"
*"aiyo **an de ge qinniang**, zhe nali shi **kang**, fenming shi ge **huo'aozi** ma." —— wo niang huo le, yong guaigun daozhe dimian shuo : "jiu shi **huoaozi**, ni ye gei wo zuo shangqu, wo kankan neng bu neng ba ni nage **ding** tang shu le."* (*Grenouilles* : Chapitre 2 p. 83)

Traduction française Chantal Chen-Andro :
« Aïe, **bonne mère**, c'est pas un ***Kang*,** c'est carrément **une plaque à galette** ! » Ma mère se fâcha, elle pilonna le sol de sa canne et dit : « Oui, c'est **une plaque à galettes**, et tu vas me faire le plaisir de rester assise dessus, on va voir si **tes fesses** vont être cuites à point ! » (Chapitre 2 p. 107)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:

[675] Texte orignal : « *Jie fangyan ke shi xinling mima* 解方言可释心灵密码. » Cf. Ke Ling 柯玲, « Lun fangyan de wenxue gongneng 论方言的文学功能 » [Sur la fonction littéraire des dialectes], *Xiuci xuexi* [Études de rhétorique], n°3, 2005, pp. 43-45.

> —**Damn,** this is no bed, it's a **frying pan**! —This comment so incensed Mother that she banged her cane on the floor. **Frying pan or not**, you sit there! We'll see if it manages to cook your **butt**. (Chapitre 2 p. 78)

Nous avons dans ce passage l'interjection locale « *an de ge qinniang* 俺的个亲娘 », où le mot « *an* 俺 » est un terme dialectal pour désigner « je », aussi utilisé pour le possessif « mon ». Cette locution interjective équivaut à « *wo de ma ya* 我的妈呀 » (Ma mère !) en mandarin pour exprimer la surprise, l'excitation ou la colère etc. De plus, « *ding* 腚 » est un terme dialectal pour désigner « les fesses ». L'épouse du narrateur, Wang Renmei trouve que le *Kang* (lit de brique chauffé en hivers) est trop chaud pour s'asseoir en le comparant à *huo'aozi* 火鏊子, un appareil de cuisson pour faire des galettes aux œufs.

Ce dialogue entre l'épouse et la mère met en évidence un style linguistique authentique du quotidien local, avec une forte présence d'éléments dialectaux. D'un point de vue variationniste, les deux locutrices partagent la même origine géographique et appartiennent au même groupe social ; leur échange se déroule dans un cadre domestique autour de deux éléments typiquement régionaux : le *kang* et le *huo'aozi*. Dans ce contexte, l'emploi d'autres termes dialectaux, notamment des interjections et un nom dialectal pour désigner les fesses, s'avère cohérent tant sur le plan de l'identité des personnages que celui de la situation d'énonciation. Leur usage contribue à renforcer l'effet de réalisme de la scène.

Quant à la traduction du passage, il serait pertinent de conserver, au moins partiellement, ces éléments dialectaux, ou du moins de maintenir dans la traduction une certaine étrangeté d'exotisme qu'assument les termes désignant les objets locaux. Concernant l'interjection, les deux traducteurs ont employé une approche de domestication, en choisissant des équivalentes expressifs relevant du registre oral ou vulgaire des langues cibles. Pour les trois autres mots dialectaux, Chantal Chen-Andro a eu recours à la translittération, la méthode libre et l'équivalence sémantique. Sa traduction du mot *ding* repose pourtant sur un mot d'usage courant. Le traducteur anglais a privilégié l'équivalence sémantique (mais la translittération « Kang » dans d'autres cas), en cherchant à préserver la tonalité familière et populaire du dialecte.

Un autre exemple dans le même cas que le premier, il s'agit d'une conversation entre la protagoniste de *Grenouilles*, la tante et la mère de Petit Têtard. Bien que la tante soit une gynécologue professionnelle et membre du parti, avec une différence de statut social par rapport aux autres villageois, son cadre de vie lui procure tout de même les caractéristiques des femmes rurales.

2) **Texte original :**

姑姑说，**快弄点饭我吃**，吃了饭我还要赶回去…回不去就在家里歇两天，母亲说，好久没听你**拉呱**了，今晚上听你好好**拉拉**。

Gugu shuo, ***kuai nong dian fan wo chi****, chi le fan wo haiyao ganhuiqu… huibuqu jiu zai jiali xie liangtian, muqin shuo, hao jiu mei ting ni* ***lagua*** *le, jin wanshang ting ni haohao* ***lala****.* (*Grenouilles :* Chapitre 2 p. 85)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :

Elle continua : **Donnez-moi vite quelque chose à manger** car, après, il faudra que je m'en retourne au plus tôt… Tu te reposeras un ou deux jours à la maison, dit mère, ça fait bien longtemps qu'on ne t'a pas entendue **causer**, ce soir, on va **t'écouter** notre content. (Chapitre 2 p. 109)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:

Now get me something to eat, so I can get back in time…. That'll give you a chance to rest here a couple of days, Mother said. It's been a long time since we've had a chance to **talk**. You can **tell us stories** tonight. (Chapiter 2 p. 79)

Dans ce passage, la structure dialectale « *nong dian fan wo chi* 弄点饭我吃» (cherche un peu de nourriture je mange) omet le verbe « *gei* 给 » (donner / à) qui se trouve normalement dans la phrase. De plus, selon le *Dictionnaire du dialecte de Gaomi*, le verbe « *lagua* 拉呱 » signifie « raconter des histoires » et « causer », tandis que *lala* 拉拉 représente une répétition du premier caractère pour insister sur l'action de parler (cette structure lexicale ne manque pas en mandarin). Ce dialogue fait également partie de la communication quotidienne des personnages locaux, n'abordant pas une intrigue particulière. L'auteur consacre une place importante à souligner le goût de la tante de raconter des histoires (portant sur ses expériences de vie).

Sous l'angle de la variation linguistique, le recours au dialecte dans ce passage fait partie du même usage que l'extrait précédent. Mais la seule différence, c'est le sujet qu'aborde le dialogue entre les deux locutrices (la tante et sa belle-sœur) dans ce passage, il s'agit du fait de raconter des histoires. De ce fait, l'effet d'étrangeté se transpose moins aisément lorsqu'il s'agit de verbes dialectaux que de substantifs dialectaux, en raison des différences structurelles entre les langues cibles et la langue source.

Les deux traducteurs ont opté pour la mise à plat des éléments dialectaux, choix qui semble en partie dicté par les limites du passage lui-même. La traduction française utilise un verbe plus familier « causer » pour transmettre dans une certaine mesure l'ambiance du dialogue, malgré l'imprécision sémantique. Tandis que le traducteur anglais traduit librement le deuxième verbe par « telle us stories » en prenant en compte le goût de raconter des histoires de la tante. Globalement, la version française reste plus proche du texte original.

L'emploi du dialecte dans les dialogues présente un autre cas où les statuts sociaux des interlocuteurs sont différents et où l'une des deux parties utilise le dialecte :

3) **Texte original :**
磕头虫说:"这才诉到我的苦根上,我磕头虫也是个男人是不是?两腿之间也**郎当**着那玩意儿。
*Ketou chong shuo: "zhe cai sudao wo de ku genshang, wo ketou chong ye shi ge nanren shi bu shi ? liangtui zhijian ye **langdang** zhe na wanyir.".* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 25 p. 260)

Traduction française Liliane et Noël Dutrait :
« Si, dit le Bousier, j'ai à peine commencé à parler de l'origine de toutes mes souffrances, moi, le Bousier, je suis un homme, non ? Entre mes jambes, **il y a bien** ce joujou, non ? ... » (Chapitre 25 p. 379)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Sleepyhead argued. "That's the source of my bitterness. I may be Sleepyhead, but I'm a man, aren't I? I've got a man's tool **hanging** between my legs …" (Chapiter 4-6 p. 283)

Nous avons le verbe dialectal *langdang* 郎当 qui désigne la suspension d'un objet ou que quelqu'un fait la tête à cause de l'insatisfaction. Il s'agit du premier sens dans le contexte du passage présent. Dans le chapitre vingt-cinq du troisième volume du roman *Beaux seins, belles fesses* où se situe le passage, est décrite une réunion de critique des propriétaires fonciers organisée par le parti communiste dans le canton du nord-est de Gaomi. Les paysans pauvres, tels que Zhang Decheng surnommé le Bousier et Xu Xian'er l'Aveugle, se plaignent et réclament la justice.

Les dialogues se déroulent principalement entre eux et Lu Liren, sa femme Shangguan Pandi. Les caractéristiques langagières des personnages font ressortir une identité de petites gens, tout en reflétant les hiérarchies sociales, voire la déraison de l'époque. Leur langage, imprégné de couleurs rurales, contraste avec les simagrées du « grand homme » (le maire de la ville de Gaomi). Dans ce cas où l'auteur, en tant que locuteur, a l'intention de mettre en scène dramatiquement le conflit entre deux groupes sociaux, l'écart langagier ici est significatif. Ainsi, lorsque la restitution du dialecte d'origine s'avère impossible en traduction, il devient essentiel de maintenir un registre vulgaire, souvent porté par le verbe dialectal, afin de rendre perceptible l'identité sociale du locuteur à travers sa pratique langagière.

En ce qui concerne les traductions, il est intéressant de noter que la traduction française utilise « il y a bien » pour traduire *langdang* 郎当 alors que la version anglaise le traduit par « hanging », conservant ainsi l'image créée par le verbe dialectal. Cependant, comme nous l'avons analysé plus haut, c'est avant tout la vulgarité du langage qui devrait être restituée dans

ce passage. L'atténuation de la vigueur expressive du verbe original dans la version française affaiblit en partie cette dimension vulgaire.

Un autre exemple tiré de *Beaux seins, belles fesses* concerne un dialogue entre Shanguan Lüshi et son mari, son fils. Ces derniers demandent à Lüshi de préparer davantage de nourriture. Néanmoins, Lüshi, connu pour sa frugalité et son autorité au sein de la famille, se met en colère et réplique :

4) **Texte original :**
上官家前辈子造了孽，娶了一个**二尾子**，白吃饭不生养，眼见着就要绝后了。省下给谁呢？**造吧，造光了拉倒！**
*Shangguan jia qian beizi zao le nie, qule yige **erweizi**, bai chifan bu shengyang, yanjianzhe jiu yao juehou le. Sheng xia gei shei ne? **zao ba, zao guangle ladao**!* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 57 p. 593)

Traduction française par Liliane et Noël Dutrait :
Mon fils s'est marié avec une femme qui est plutôt **hermaphrodite**, elle ne fait que manger sans avoir d'enfants et nous n'aurons pas de descendance. À quoi ça sert d'économiser ? **Allez-y, gaspillez tout** ! » (Chapitre 57 p. 593)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
One of our ancestors must have done something to make us suffer. We bring a **barren woman** into the family, and all she can do is eat. Well, since our family line is coming to an end, who are we saving for? **Let's finish it all off and be done with it**!" (Chapitre 2-3 p. 55)

Dans cet exemple, deux termes dialectaux, *erweizi* 二尾子 (deux queues) désignant les personnes hermaphrodites et le verbe *zao* 造 (fabriquer) signifiant consommer de la nourriture et dépenser de l'argent sans limite, font surgir l'image d'une paysanne grossière et ancrée dans une mentalité arriérée. Shangguan Lüshi, elle est à la fois la meilleure forgeuse de sa région et l'une des innombrables victimes de son époque sous la plume de Mo Yan. Dans ce cas, sans souligner le conflit entre deux couches sociales comme l'exemple précédent, l'énonciation au caractère dialectal de la locutrice aide à mettre en valeur cette figure féminine emblématique de l'époque. Son langage est imprégné d'éléments dialectaux, d'expressions idiomatiques et vulgaires ainsi que d'insultes. Ainsi, son langage constitue le principal moyen par lequel les lecteurs peuvent découvrir et comprendre ce personnage.

Le traducteur pourrait recourir à un registre proche du dialecte, ou à une approche de compensation pour atteindre l'objectif. Les deux traducteurs ont utilisé la traduction libre, ce qui atténue l'effet du texte original et l'image rurale du personnage. Par rapport à la traduction anglaise « Let's finish it all off and be done with it », la version française « Allez-y, gaspillez

tout ! », surtout le verbe « gaspiller » correspond mieux à la disposition de la locutrice, Shangguan Lüshi.

Les éléments dialectaux apparaissent souvent de manière concentrée dans un passage où se croise la narration et des discours directs. Dans l'exemple ci-dessous, les trois petits extraits proviennent de *Grenouilles*, dont les locuteurs sont le narrateur (Petit Têtard) et la protagoniste, la tante. Ils sont présentés à la fois sous forme de dialogues et de monologues du personnage :

5) **Texte original :**
姑姑从肥大的衣兜里摸出一瓶茅台，猛地往桌上一**墩**。
Gugu cong feida de yidou li mo chu yi ping maotai, meng de wang zhuo shang yi dun. (Chapitre 1 p. 38)
"斟酒啊！你们多没**眼力劲**呢？是心疼酒？"
"Zhenjiu a ! nimen duo mei yanlijin ne ? shi xinteng jiu?" (*Grenouilles* : Chapitre 1 p. 39)
"吃什么菜…真正的喝家，哪有吃肴的？你们呀，纯粹是一群**肴客**！"
"Chi shenme cai… zhenzheng de hejia, na you chiyao de ? nimen ya, chuncui shi yiqun **yaoke** !" (Chapitre 1 p. 39)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
La tante sortit une bouteille de Maotai de sa large poche et le **posa brutalement** sur la table. (Chapitre 1 p. 53)
Allons, qu'on me verse à boire ! **Vous êtes miro ou quoi** ? Ça vous fait mal de donner votre alcool ? (Chapitre 1 p. 53)
Et pour quoi faire ? … Un vrai buveur ne mange ni viande, ni poisson, ni légumes. Vous autres, vous êtes **une bande de ripailleurs** ! (Chapitre 1 p. 54)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
She reached into her oversized pocket and brought out a bottle of Maotai, which she **banged down** on the table. (Chapitre 1 p. 41)
Pour some more! Do you people have no **vision**? Feel sorry for the liquor? (Chapiter 1 p. 42)
Something to eat, you say? ... Real drinkers don't need food. You people are **eaters**, not drinkers. (Chapiter 1 p. 42)

Dans ce roman, les longs discours de la tante, bien qu'ils soient dans des dialogues, s'apparentent souvent à des monologues, comme si ses interlocuteurs soient absents. À travers ces discours, elle se remémore le passé et épanche ses sentiments. Dans ces extraits, la tante âgée parle avec des personnes de haut rang, comme l'officier, le pilote. Pourtant, son langage, marqué par des éléments dialectaux, une certaine vulgarité, reste toujours franc et vivant, voire vulgaire, contrairement aux autres personnages dont le langage évolue avec les progrès sociaux et les transformations de leur identité. La locutrice, elle vit toujours dans sa région d'origine, dans des souvenirs souffrants. Son caractère obstiné demeure inchangé, obsédée par sa carrière dans sa première partie de sa vie, elle manifeste un repentir persistant dans la seconde moitié.

Dans le même passage, la description de la tante, notamment à travers l'emploi du verbe dialectal « *dun* 墩 » (signifiant « poser avec force »), témoigne également d'une coloration dialectale. Du point de vue de la variation linguistique, l'usage de plusieurs termes dialectaux dans cet extrait ne contribue pas uniquement à définir l'identité du narrateur ou à construire la figure de la tante, mais participe aussi à l'harmonie stylistique de l'ensemble du contexte énonciatif. Par conséquent, il semble pertinent de préserver cette dimension dialectale en traduction, ou du moins de mettre en valeur l'effet de défamiliarisation que produisent ces mots.

Les mots dialectaux présents dans cet exemple, tels que, « *yanli jin* 眼力劲 ou *yanli jianr* 眼力见儿 » (litt. la force des yeux, désignant la capacité d'agir selon les circonstances), « *yaoke* 肴客 » (nourriture visiteur, désignant les personnes qui viennent manger comme visiteur), peuvent être traduits de manière littérale pour maintenir la défamiliarisation du dialecte, sous la condition que les lecteurs cibles soient capables de les comprendre grâce au contexte. Alors que le verbe « *dun* 墩 » (poser avec force) peut être restitué par un mot familier dans les langues cibles. Cependant, les deux traducteurs ont opté ici pour une approche libre dans le traitement de ces termes. En particulier, le mot « *yanli jin* 眼力劲 » a été mal interprété dans les deux versions : par « miro » en français et « vision » en anglais, des choix qui ne restituent pas pleinement son sens. Pour le terme « *yaoke* 肴客 », la traductrice française a privilégié un mot à la fois familier et archaïque, ce qui constitue une tentative intéressante.

Ensuite, il convient de mentionner dans les discours directs des locutions interjectives ou appellatives dialectales qui remplissent la fonction de transmission d'informations culturelles :

6) **Texte original :**
她笑着说：“**我的亲天老爷人家**！这是练的哪家功夫？儿子，我不是老虎，咬不掉你的！”…
*Ta xiaozhe shuo: "**wo de qin tian laoye renjia**! zhe shi lian de na jia gongfu? erzi, wo bu shi laohu, yao bu diao ni de !"* (*Beaux seins, belles fesses :* Chapitre 48 p. 489)

Traduction française par Liliane et Noël Dutrait :
Elle s'écria : « **Mon Dieu**, **mon Dieu** ! C'est le style de quelle école de boxe ? Mon fils, je ne suis pas un tigre, je ne vais pas te manger ! » (Chapitre 48 p. 706)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
"**My god**, where did you learn that? I'm no tiger, you know, and I won't bite that thing off!" (Chapitre 7-3 p. 482)

Le terme « *tian laoye* 天老爷 » ou « *lao tianye* 老天爷 » (vieux seigneur du ciel) peut remonter à l'antiquité chinoise, on croyait que « le Ciel » est une divinité suprême capable de

tout dominer. [676] La vénération du Ciel s'est approfondie au fil du temps, et des locutions comme « *wo de tianye* 我的天爷 », « *wo de tian a* 我的天啊 », « *laotian* 老天 » se sont propagées oralement au sein du peuple, surtout à la campagne. Dans l'exemple cité, l'expression « *Wo de qin tianlaoye renjia* 我的亲天老爷人家 » (mon cher seigneur céleste, où *renjia* 人家 – famille, autrui – ne porte ici aucun sens précis, jouant un rôle de suffixe)[677]. Elle est prononcée par une femme plus ou moins âgée de la campagne, ce qui souligne à la fois l'écart générationnel entre les interlocuteurs et le caractère décalé de son émotion envers son interlocuteur Shangguan Jintong.

Étant donné que cette tournure est surtout étroitement liée à l'âge, à l'origine géographique, la traduction se doit d'en préserver l'intégrité expressive tout en transmettant sa charge culturelle exotique. Or, les deux traducteurs ont opté pour une adaptation naturalisée par « mon dieu » en français et « my god » en anglais, ce qui affaiblit inévitablement l'impact de l'original et dilue la relation implicite entre les personnages.

Un autre exemple relevant de la même catégorie :

7) **Texte original :**
(司马亭)走到母亲面前，他说："寿喜**屋里的**，我让人把他们抬走吧，这天气，你看。
*(Sima Ting) zou dao muqin mianqian, ta shuo: "Shouxi **wuli de**, wo rangren ba tamen taizou ba, zhe tianqi, ni kan.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 10 p. 55)

Traduction française par Liliane et Noël Dutrait :
Il se plaça devant ma mère et lui dit : « Je vais les faire emporter, vous avez vu le temps qu'il fait !» (Chapitre 10 p. 83)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
He walked back up to Mother: "**Shouxi's wife**, I'll get someone to take them away. In this weather… well, you see." (Chapitre 1-8 p. 70)

Dans cet exemple, Sima Ting utilise l'expression « *Shouxi wuli de* 寿喜屋里的 » (celle de la maison). Le fait de désigner une femme mariée comme « celle de la maison de quelqu'un », en particulier lorsqu'il s'agit d'un homme qui parle, reflète la position inférieure des femmes dans la structure familiale, et dans la société. En effet, dans la Chine ancienne on considérait que l'épouse devait respecter son mari, rester dans la sphère domestique et se tenir éloignée de la

[676] Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, p. 59.
[677] Le mot « *renjia* 人家 » (famille, autrui) à la fin de l'expression n'est pas répertorié comme suffixe dans le dictionnaire du dialecte de Gaomi. Nous nous sommes renseignés auprès de locuteurs de cette région, qui nous ont tous confirmé que ce mot n'a pas de signification précise dans cette expression. (Les entretiens informels ont été conduits sur WeChat avec des locuteurs natifs de Gaomi du Shandong, entre en octobre 2024. Je remercie ici Mme Wang Xiaolin, Mme Song YuanYuan, Mme Tang Huan et M. Chen Ji pour leurs précieuses explications.)

vie publique. Pour un homme plus âgé comme Sima Ting, maire de la commune, ayant traversé la société féodale, un tel usage est en parfaite cohérence avec son statut et son système de valeurs.

Dans le roman, la femme de Shangguan Shouxi est perçue au sein de la famille Shangguan comme un simple outil destiné à donner naissance à un héritier masculin. C'est précisément cette pression qui la pousse à enfreindre les normes rituelles et à tomber enceinte d'autres hommes que son mari qui est stérile. Cette appellation, apparemment anodine, révèle pourtant la condition féminine de l'époque et contraste fortement avec l'attitude combative de Shangguan Lushi.

Il est donc essentiel que la traduction rende compte de cette charge culturelle qui est étroitement associée au destin de la protagoniste et à la thématique du roman. Or, ni la version française ni la version anglaise n'en tiennent compte, la traduction française omet simplement l'expression, tandis que le traducteur anglais opte pour une reformulation libre, atténuant ainsi la portée symbolique de l'original.

Enfin, le dernier exemple que nous présentons se rapporte à une appellation dialectale dépourvue d'implications culturelles. Toutefois, elle mérite une attention particulière surtout lorsque l'auteur souligne lui-même dans le texte que cette expression est utilisée en dialecte par un personnage en particulier, par exemple Maroya dans le roman *Beaux seins, belles fesses* :

8) **Texte original :**
马洛亚关上大门…他用地道的土话说：“**俺的亲亲疼疼的肉儿疙瘩呀**……”
*Maluoya guanshang damen… ta yong didao de tuhua shuo : "**an de qinqin tengteng de rou'er geda ya**…"* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 11 p. 65)

Traduction française par Liliane et Noël Dutrait :
Maroya referma la porte, se retourna, tendit les bras, me prit contre sa poitrine et dit en véritable dialecte local : « **Voici la chair chérie de ma chair…** » (Chapitre 11 p. 96)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Pastor Malory shut the door behind her… "**My adorable little ones, the fruit of my loins** …" (Chapiter 3-2, p. 90)

Moroya est un pasteur suédois profondément enraciné dans le nord-est de Gaomi. Il a des jumeaux – un garçon et une fille – avec Shangguan Lüshi, une femme mariée. Parfaitement intégré à la vie locale, il parle couramment le dialecte de Gaomi et fume des cigarettes locales, symbolisant ainsi sa sinisation. Cependant, sur le plan spirituel, il reste un étranger, incarnant la figure du dieu occidental. Sa maîtrise du dialecte permet distinguer deux facettes du personnage : Maroya extérieur (sinisé) du Maroya intérieur (religieux). Il est complètement sinisé, lorsqu'il parle à son amant ou à l'enfant qu'il partage avec Shangguan Lushi. Dans ce

cas, l'auteur souligne intentionnellement que Maroya s'exprime « en véritable dialecte local » pour mettre en évidence l'appartenance affective et familiale du locuteur, ce qui met en valeur la charge identitaire de l'interlocuteur dans l'interaction.

Dans cette perspective, il convient, dans la traduction, de préserver la couleur dialectale de l'expression. L'expression « *An de qinqin tengteng de rou'er geda ya* 俺的亲亲疼疼的肉儿疙瘩呀 » (Mon cher et précieux petit grumeau de chair), comme l'indique l'auteur dans le texte original, est dialectale, dont le terme « *rour geda* 肉儿疙瘩 » désigne affectueusement un bébé. Concernant les deux traductions, le traducteur français a fidèlement conservé l'accent mis par l'auteur sur le dialecte, mais a choisi une expression familière aux lecteurs français comme une équivalence sémantique sans reproduire la dimension dialectale. En revanche, le traducteur anglais a omis la phrase descriptive « *dit en véritable dialecte local* » du texte original et a combiné la traduction littérale et libre pour transmettre le sens en négligeant l'élément dialectal mis en avant par l'auteur dans le texte original.

En guise de conclusion

Dans ce chapitre, nous avons examiné, sous l'angle de la variation linguistique, l'emploi des éléments dialectaux dans les deux romans de Mo Yan ainsi que leurs traductions existantes, en distinguant leur emploi dans le langage narratif et dans les discours directs des personnages. Comme l'observe Françoise Vreck, « le dialecte en littérature est toujours une reconstruction, un savant dosage d'expression populaire et de langue standard »[678], l'usage du dialecte qu'en fait Mo Yan illustre bien cette assertion. Il est évident que ce dosage n'est pas simplement d'un choix linguistique, mais reflète avant tout une construction de nature sociale. Les analyses menées ont ainsi permis de mettre en lumière le rapport entre l'usage dialectal et des facteurs extralinguistiques, ainsi que celui entre la réflexion sociolinguistique et la traduction littéraire des éléments dialectaux.

Selon les analyses, l'usage de la plupart des termes dialectaux ne sont pas moins liés à différentes dimensions de la variation linguistique. De manière générale, qu'il s'agisse du récit ou des discours directs, l'emploi dialectal est fondamentalement déterminé par l'origine géographique des locuteurs, relevant ainsi de la variation diatopique (concernant aussi bien

[678] Françoise Vreck, « Le dialecte au théâtre et sa traduction », *in La traduction plurielle*, Michel Ballard (éd.), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Traductologie », 1990, p. 93-107.

l'auteur que les personnages et le narrateur du roman) et leur appartenance sociale (populaire), relevant de la variation diastratique.

Parmi les exemples issus du récit, les exemples 6) et 7) sont particulièrement représentatifs : ils relatent ou décrivent des scènes à travers le regard des personnages eux-mêmes. Les termes dialectaux (ex. *fendanzi* 粪蛋子, *baicaibangzi* 白菜帮子) constituent des éléments linguistiques familiers de leur quotidien, soulignant ainsi l'ancrage local de leurs expériences vécues. En tant que membres des couches les plus modestes de la société, n'ayant aucune expérience de vue en dehors de leur environnement immédiat, leur langage descriptif est nécessairement marqué par des limites à la fois géographiques et sociales. De plus, les exemples 4) et 5) peuvent également s'inscrire dans ce cas, utiliser des objets intimement associés à la vie réaliste (ex. *tiaozou geda* 笤帚疙瘩, *liuzhou* 碌碡), à l'identité paysanne du personnage constitue un moyen stylistique afin de rendre la description à la fois authentique et ironique.

Néanmoins, en plus de ces deux dimensions, il est possible d'identifier d'autres dimensions qui sont généralement négligées lors de la compréhension du texte original et de la traduction. Les exemples 1), 2), 3) ont bien montré que l'usage dialectal peut être lié à la variation diaphasique qui renvoie, dans ces cas, au contexte de narration ou à l'intrigue. Cela veut dire que les termes dialectaux font bien partie des éléments clés pour que la description ou la narration soit plus complète et raisonnable. Dans le premier exemple, le terme *liuzhou* 碌碡 renforce le lien entre les traits du personnage et son action ; dans le deuxième, le *bilian* 篦帘 accentue le sentiment d'authenticité dans les souvenirs du narrateur ; quant au troisième exemple, le *suanjiuzi* 蒜臼子 apporte une légitimité narrative au déroulement de l'intrigue.

L'usage d'éléments dialectaux dans les autres extraits 8), 9), 10), 11) du récit n'est pas moins lié à la variation diaphasique qui correspond dans ces cas à l'intention de l'interaction, soit l'intention de l'auteur en tant qu'interlocuteur du lecteur. Les noms d'adresse régionaux dans les extraits 8) et 9) véhiculent elles-mêmes des informations culturelles. Leur usage est donc d'abord influencé par les contextes géographiques, temporels et sociaux, ensuite notamment par l'intention de l'auteur de faire ressortir le caractère de la protagoniste (la tante) de manière un peu détournée. Les extraits 10) et 11) illustrent plus directement l'usage de verbes et d'adjectifs dialectaux dans la narration pour façonner la personnalité des personnages. Bien entendu, compte tenu de la difficulté de traduction, il est nécessaire d'évaluer l'effet et la fonction de ces termes dans le texte original en tenant compte à la fois du contexte narratif

global et de l'harmonie stylistique avec les passages environnants. Par exemple, dans l'extrait 10), le personnage de la tante est constamment caractérisé par un registre linguistique local, ce qui lui confère la singularité de ce personnage emblématique. En revanche, la comparaison utilisée dans l'extrait 11) à propos de la grand-tante de la mère paraît plus anodine. Bien qu'elle soit tout aussi imagée sur le plan stylistique, elle reste, dans son contexte narratif et sa fonction descriptive, relativement dispensable.

En ce qui concerne la traduction des termes dialectaux présents dans le récit, on observe, de manière générale une tendance chez les traducteurs neutraliser ces éléments. Cela se traduit soit par l'utilisation de termes équivalents qui ne sont pas toujours précis, soit par une stratégie de naturalisation, adaptée aux lecteurs cibles. Il arrive également que les traducteurs adoptent la traduction libre pour mettre en valeur certaines particularités de l'objet local, ou bien qu'ls recourent à la simple omission. Dans l'ensemble, pour le cas des éléments dialectaux insérés dans le récit, les traducteurs semblent accorder peu d'attention à leur fonction narrative, négligeant souvent le lien entre ces usages linguistiques et les facteurs extralinguistiques qui les motivent.

Dans les discours directs, l'emploi du dialecte se manifeste principalement dans les conversations quotidiennes entre les personnages comme dans les exemples 1) et 2), ainsi que dans les discours de personnages comme les exemples 3), 4), 5) et 8). Les conversations quotidiennes, où nous retrouvons de nombreuses traces de la variation diatopique et diastratique, contribuent à instaurer une atmosphère authentique, ancrée dans la vie locale. En revanche, les exemples 3), 4), 5) et 8) sont plus liés aux intentions esthétiques de l'auteur : la construction de l'effet dramatique – l'extrait 3), la caractérisation des personnages – les extraits 4), 5) et 8), ainsi qu'à la mise en valeur de l'appartenance identitaire du personnage – l'extrait 8). Tout cela s'inscrit plutôt dans la variation diaphasique. D'ailleurs, certains termes dialectaux à charge culturelle, employés directement par les personnages dans les dialogues, comme dans les exemples 6) et 7), renvoient non seulement à la variation diaphasique – traduisant l'intention thématique de l'auteur, mais aussi à la variation diachronique, en ce qu'ils reflètent l'âge des locuteurs et les époques qu'ils ont traversées.

Quant aux traductions des éléments dialectaux dans les discours directs, les traducteurs ont le plus souvent recours à la traduction libre, suivie de l'emploi d'équivalent dans la langue cible. Cependant, dans l'ensemble, les traducteurs privilégient des termes plus parlants, en travaillant davantage sur le registre de langue familière, afin de restituer l'effet de proximité et d'oralité du texte source.

Néanmoins, selon les analyses, il serait intéressant que la traduction des éléments dialectaux dans les romans de Mo Yan prenne en compte des variables sociales et l'importance de ces éléments dans le texte original. Ces variables incluent, d'une part, la variation diatopique, qui renvoie au cadre régional de l'œuvre ; d'autre, la variation diastratique, liée à l'identité sociale des personnages ; ainsi que la variation diaphasique, qui concerne le contexte d'énonciation (narratif ou dialogué) et les rapports entre interlocuteurs. Il convient également de prendre en considération la visée littéraire de l'auteur, que l'on rapporte à la variation diaphasique : par ses choix stylistiques, l'auteur établit une relation d'interaction avec le lecteur.

Par conséquent, bien que les éléments dialectaux soient souvent perçus comme relevant de « l'intraduisibilité linguistique », l'analyse des facteurs de variation permet de mieux comprendre leur rôle essentiel dans le discours littéraire de Mo Yan. Elle met également en lumière plusieurs stratégies de traduction qui favorisent une fidélité à l'effet original : la restitution des caractéristiques propres aux objets locaux nommés dans le dialecte, la préservation du registre populaire et familier propre à langue source, ainsi que l'effet de défamiliarisation produit par la traduction littérale ou la translittération de certains termes. Ainsi, les notions et le cadre conceptuel de la variation linguistique s'avèrent pertinents pour appréhender et orienter les premières étapes de l'analyse et de la transposition des éléments dialectaux en traduction littéraire.

Chapitre 7

L'usage des expressions idiomatiques dans les deux romans et leurs traductions

7.1 Les enjeux de la traduction des expressions idiomatiques

Les expressions idiomatiques que nous abordons dans cette étude se divisent en diverses catégories : *Yanyu* (proverbe), *Guanyongyu* (expression usuelle) et *Xiehouyu* (expression en suspens) (cf. chapitre 3). Elles s'inscrivent toutes dans la culture populaire chinoise, cependant, elles possèdent aussi des traits prosodiques spécifiques. Les difficultés de la traduction de telles expressions sont ainsi toujours « linguistiques et extralinguistiques », en d'autres termes, elles sont liées aux faits systémiques, pragmatiques et culturels.[679] Alors, nous essayons d'aborder dans cette section ces particularités des figements chinois et les éventuelles difficultés de traduction qui en résultent en nous appuyant sur les quatre dimensions – l'opacité sémantique, la restriction morphosyntaxique, la fonction pragmatique et l'élément socioculturel –[680], résumées par Mohamed Saad Ali dans son étude et en donnant un aperçu des études consacrées aux réflexions de la traduction des expressions figées.

7.1.1 Les difficultés de traduction des expressions idiomatiques

a) La sémantique opaque

« Lorsqu'on travaille sur les séquences figées, on ne peut pas s'empêcher de relever certaines régularités qui reposent sur une sorte de binarisme et de dualité »[681]. Cette dualité s'inscrit avant tout dans le domaine de la sémantique qui distingue souvent le sens propre et figuré. Dans les études phraséologiques, la dualité sémantique se comprend également par

[679] Salah Mejri, « Figement et traduction : problématique générale », *Meta*, vol.53, n°2, 4 août 2008, pp. 244-252.
[680] Mohamed Saad Ali, « La traduction des expressions figées : langue et culture », *Traduire*, n°235, 2016, pp. 103-123.
[681] Salah Mejri, « Binarisme, dualité et séquencés figées », in *Les formes du sens*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Champs linguistiques », 1997, p. 249.

« deux niveaux sémantiques » : le niveau sémantique superficiel et le niveau sémantique profond, ou par deux types de lectures : la lecture compositionnelle et non compositionnelle qui correspondent respectivement au sens explicite et implicite.[682] Une opacité du sens est ainsi entraînée et souvent liée au sens non compositionnel de l'expression figée ou en d'autres termes, au sens métaphorique.[683] Comme le constate Rohsenow : « like proverbs all over the world, many Chinese proverbs are meant to be understood metaphorically »[684]. Il existe aussi des expressions qui n'ont qu'un sens littéral ou qui ne sont interprétées que par sa lecture opaque. Cependant, celles qui se prêtent à « une double lecture » représentent la majorité et peuvent souvent créer des obstacles lors de la traduction, comme le montrent les exemples suivants. Je cite d'abord un exemple de *Guanyongyu* 惯用语 tiré du roman *Grenouilles*, dans lequel nous trouvons l'expression « *ba zi hai mei yi pie ne* 八字还没一撇 ». Cette expression signifie littéralement : « le caractère « *ba* 八 » (huit) manque un trait », son sens métaphorique est : il manque un trait au graphème « *ba* 八 » (huit), ce qui signifie que la question dont on parle dans le discours n'a pas encore abouti. Voir le passage :

1) *Ni ke bie chuqu hu luo luo a,* ***ba zi hai mei yi pie ne*** *! Gugu zhuanlian dingzhu women: Nimen ye buyao chuqu hushuo, fouze wo bole nimen de pi.*

   你可别出去胡啰啰啊，**八字还没一撇**呢！姑姑转脸叮嘱我们：你们也不要出去胡说，否则我剥了你们的皮。 (*Grenouilles*, p. 28)

   Traduction française par Chantal Chen-Andro : Surtout, ne va pas raconter ça à la ronde, notre horoscope n'est pas encore fait ! (p. 40)

Le deuxième exemple de *xiehouyu*, tiré du roman *Beaux seins, belles fesses*, dans lequel nous trouvons l'expression « *huangshulang gei ji bainian——mei an hao xinchang* 黄鼠狼给鸡拜年——没安好心肠 ». Elle signifie littéralement : « la belette souhaite la bonne année au coq —— pas de bonnes intentions », son sens métaphorique est que la personne appelée a des arrière-pensées. Voir le passage :

---

[682] Monika Sulkowska, « Dualité sémantique des expressions figées et mécanismes de décodage du sens idiomatique », *Neophilologica 2019*, n°31, 2019, pp. 369-384.
[683] Irène Tamba, « Sens figé : idiomes et proverbes », *in Le figement linguistique : La parole entravée*, Jean-Claude Anscombre, Salah Mejri (éd.), Paris, Champion, 2011, pp. 109-126.
[684] J.S. Rohsenow, *ABC Dictionary of Chinese Proverbs (Yanyu)...*, *op. cit.* p. xvi.

2) *Xiehouyu* : *Na xing sha de,* ***huangshulang gei ji bainian——mei an hao xinchang****, wo kan ta zai da ni de zhuyi.*
那姓沙的，**黄鼠狼给鸡拜年——没安好心肠**，我看他在打你的主意。(*Beaux seins, belles fesses,* p. 86)

Traduction française par Liliane et Noël Dutrait : Ce dénommé Sha, c'est comme la belette qui vient souhaiter la bonne année au coq, il n'est pas innocent : à mon avis, il cherche à attirer ton attention. (p. 126)

Enfin la dernière, cité par Fan Ruiting (范瑞婷) dans son article[685], dans lequel se trouve l'expression « *shi ri tantou zuo, yi ri xing jiutan* 十日滩头坐，一日行九滩 ». Elle signifie littéralement : « dix jours – assis sur la plage, un jour – marcher sur neuf plages ». Son sens métaphorique est : lorsqu'il n'y a pas beaucoup d'affaires, il n'y a pas de profit, mais lors de la haute saison, les profits se multiplient, ou que quand le moment n'est pas opportun, on est oisif sans rien faire, mais une fois qu'il y a une affaire, on est trop occupés. Voir le passage :

3) *Yanyu* : *Changyan dao : '****Shi ri tantou zuo, yi ri xing jiutan****.' Rujin yan tian, sui mei shen maimai, dao jiao qiu shi, hai zuo buliao de shengyi li, ni jietan zenme ?*
"常言道：'**十日滩头坐，一日行九滩**。'如今炎天，虽没甚买卖，到交秋时，还做不了的生意哩，你嗟叹怎么？" (Wen Duanzheng, 2005, p.142)
Traduction personnelle : « Comme le proverbe dit, 'Dix jours assis sur la plage, en un jour passé neuf plages', il fait chaud à présent, même s'il n'a guère d'affaires, à l'entrée de l'automne tu en auras tant que tu n'en viendras pas à tout, pourquoi donc soupirer ? »

Les exemples susmentionnés montrent que les expressions idiomatiques nécessitent souvent d'être interprétées par une compréhension de leur sens métaphorique au-delà du sens littéral. Dans les deux premiers, les sens figurés s'avèrent évidents. Cependant, lorsqu'il s'agit du troisième exemple, il semble y avoir un sens plus profond en plus de la signification littérale et métaphorique. Wen Duanzheng y voit une attitude face à l'occasion : il est nécessaire de patienter quand le bon moment n'est pas venu, alors que le temps vient, il faut déployer tout son talent. En l'occurrence, la compréhension des sens littéral et métaphorique de cette expression paraît parfois insuffisante. Comme Mejri l'a mentionné dans une étude sur la

[685] Cité par Fan Ruiting dans son étude « Guanyu yanyu shiyi de jidian sikao 关于谚语释义的几点思考» [Quelques réflexions sur la sémantique des proverbs]. Source : Wen Duanzheng 温端政, *Suyu yanjiu yu tansuo* 俗语研究与探索 [Étude et exploration sur les *suyu*], Shanghai: Shanghai cishu, 2005, p. 142.

traduction du figement, en sus du lexique qui prend en charge la plupart des relations inférentielles, d'autres aspects tels que certaines structures syntaxiques, des variations d'intonation, des spécificités énonciatives conditionnent également l'interprétation sémantique.[686]

Lorsque le traducteur choisit d'interpréter l'expression idiomatique en la paraphrasant, s'il ne parvient pas à en comprendre le sens plus profond, cela signifie quelques fois que l'on risque de ne pas démontrer l'intention du locuteur : *«* La méconnaissance du sens d'une expression provoque une rupture dans la cohérence du discours, et de ce fait, un trou d'information dans la procédure de la communication »[687]. D'ailleurs, il importe également de noter que le changement de sens de l'expression rendrait la traduction plus délicate. Regardons le premier exemple : son sens métaphorique ancien indique que l'affaire en question ne peut pas se produire alors que sa signification actuelle est que cette affaire n'a pas encore abouti. Cependant, dans le contexte spécifique, les deux significations peuvent sembler justes. Dans ce cas, quel sens doit être privilégié par le traducteur ? Au fait, le mot « *bazi* 八字 » (huit caractère) peut également faire référence à « *shengchen bazi* 生辰八字 » (huit caractères de naissance)[688], employé pour prédire la destinée de quelqu'un ou de son mariage. Étant donné que le sujet abordé dans le texte d'origine est le mariage de la locutrice, quel est le sens de ce passage ? (Cf. chapitre 7.2.1, exemple 1)

b) Les restrictions morphosyntaxiques

Le figement est une des caractéristiques principales des expressions figées dans toutes les langues. Comme Irène Tamba l'affirme en ce qui concerne les expressions figées françaises, « les éléments constitutifs sont réfractaires à tout échange lexical »[689], alors que le linguiste chinois Wang Qin (王勤 1929-2023), constate également que dans les expressions figées

686 S. Mejri, « Figement et traduction » ..., *op. cit.*
687 Maribel González Rey, « Le rôle de la métaphore dans la formation des expressions idiomatiques », *Paremia*, 4°, 1995, p. 157.
688 Il s'agit d'un système qui utilise les troncs célestes (*tiangan* 天干) et les branches terrestres (*dizhi* 地支) pour enregistrer avec précision l'année, le mois, le jour et l'heure. Il est composé de huit caractères au total : le tronc et la branche de l'année, du mois, du jour et de l'heure (soit huit éléments au total). Cf. Ju Chen 居辰, « Shengchen bazi de youlai "生辰八字"的由来 » [L'origine des 'huit caractères de naissance'], *Astronomie nationale de Chine*, 2012, n°3, pp. 62-65.
689 Irène Tamba, « Sens figé : idiomes et proverbes » …, *op. cit.* p. 100.

chinoises, les éléments constitutifs ne peuvent pas être modifiés librement et il n'est pas possible d'en insérer d'autres. Néanmoins, le figement n'est pas absolu, comme Julia Sevilla Munoz l'a souligné dans sa recherche sur la l'équivalence entre les proverbes français et espagnols. Elle a indiqué que les proverbes possèdent une évolution diachronique en termes de leur forme morphosyntaxique. Voire même, « les variantes sont plus fréquentes que le figement total »[690], selon Gaston Gross. Jean-Claude Anscombre considère également que l'existence de variantes caractérise la plupart des phrases sentencieuses. Cette oscillation entre figement et variation caractérise aussi les expressions idiomatiques chinoises. Prenons deux exemples tirés des romans sélectionnés de Mo Yan :

(1) *Silü dangcheng huolü yi* 死驴当成活驴医 (litt. Guérir un âne mort avec la méthode d'un âne vivant) dont la version originale est *Sima dangcheng huoma yi* 死马当成活马医 (Guérir un cheval mort avec la méthode d'un cheval vivant).

Cette phrase se réfère métaphoriquement à la volonté de sauver une situation même si l'on sait qu'elle est irrémédiable. Cela peut être une tentative ultime. Si l'on remplace 'cheval' par 'âne', c'est parce que dans le contexte les personnages cherchent à accoucher un âne, l'expression idiomatique est donc adaptée ironiquement au contexte.

(2) *Laihama xiang chi tian'erou*, *Zuomeng qu ba* 癞蛤蟆想吃天鹅肉—做梦去吧！(Litt. Le crapaud veut goûter la chair du cygne — il rêve !) désignant l'idée de penser à quelque chose d'impossible à réaliser, est une adaptation du *xiehouyu* originaire *Laihama xiang chi tianerou*, *chixinwangxiang* 癞蛤蟆想吃天鹅肉—痴心妄想 (Le crapaud veut goûter la chair du cygne — pures illusions).

La variante présente un registre plus familier et une charge émotive plus forte. Ces variations permettent donc d'exprimer la même idée de manière plus vive et plus efficace. Comme le montrent les deux exemples ci-dessus, l'enjeu traductif dans ce cas consiste donc au registre de l'expression.

Cependant, comme l'écrit Wang Qin, une telle variation dans les expressions en raison des besoins rhétoriques ne modifie pas la tendance générale au figement.[691] C'est le figement

[690] Gross Gaston, *Les expressions figées en français, noms composés et autres locutions*, Paris, Ophrys, 1996. p.16

[691] Wang Qin 王勤, *Hanyu shuyu lun* 汉语熟语论 [Étude sur la phraséologie chinoise], …, *op.cit*. p. 24.

global qui rend la traduction complexe, du fait de la difficulté à transposer la structure des expressions chinoises dans une langue distante. Par exemple, l'expression usuelle :

Ren bu ren gui bu gui

人不人鬼不鬼

Personne non (NEG)[692] personne fantôme non (NEG) fantôme (ni humain ni fantôme)

Elle désigne une personne dont le visage est étrange et désagréable mais aussi une situation qui est difficile. Cette phrase brise la convention grammaticale et rhétorique de la langue chinoise en plaçant l'adverbe devant le nom.[693] Ou encore le proverbe :

Chi renjia zui ruan, na renjia shou duan

吃人家嘴软，拿人家手短

Manger – autrui – bouche – souple, prendre – autrui – mains – courtes

Il signifie que l'on ne doit pas s'approprier les biens des autres sans vergogne, une expression qui se caractérise par le parallélisme (chi – na, renjia – renjia, zui – shou, ruan – duan) et par la rime (r**uan** - d**uan**) à la fin des deux propositions ; ou les *Xiehouyu* se composent de deux parties et ont recours à l'homophonie :

Heshang naoker – meifa

和尚脑壳儿—没发(法)

Moine – la tête — pas de cheveux (solutions))

Cette expression joue sur l'homophonie de « fa 发 » (cheveu) et « fa 法 » (solution), la deuxième partie de cette expression pouvant ainsi être comprise comme « pas de solution ». Dans le deuxième exemple, l'homophonie sur laquelle est fondée la réponse ironique à la première proposition peut difficilement être restituée dans la langue cible.

---

[692] La fonction du morphème est indiquée par l'abréviations en majuscules selon *Leipzig Glossing Rules* : NEG = negative 不.
Cf. Abbreviation of morphological glosses [en ligne] : http://www.eva.mpg.de/lingua/resources/glossing-rules.php

[693] Cao Congsun 曹聪孙, « Xiandai hanyu suyu chutan 现代汉语俗语初探 » [Étude préliminaire sur les *suyu* du chinois moderne], *Tianjian shifan daxue xuebao* [Journal de l'Université normale de Tianjin], n°6, 1981, pp. 78-81.

Tandis que dans les œuvres littéraires, les écrivains sont aptes à créer de nouvelles expressions en fonction de leurs besoins expressifs ou bien inventer une partie supplémentaire sur la base d'une expression existante, souvent en utilisant délibérément des formes de rime, d'antithèse ou d'analogie. Nous tirons un exemple du roman de Mo Yan :

Han bu si de dacong, e bu zhao de dabing

旱不死的大葱，饿不着的大兵

Sécheresse – pas (NEG) – mourir – ATTR– grande ciboule, faim – pas (NEG) – atteint (RES) – ATTR – grand soldat[694]

Il s'agit d'un proverbe agricole disant que les ciboules résistent à la sécheresse, comme les soldats à la faim, dans lequel se trouve un parallélisme, deux propositions de six syllabes suivant la même structure syntactique. Ce parallélisme s'avère d'autant plus important que la deuxième proposition est ajoutée par l'auteur. Alors, comment prendre en compte ces éléments dans les traductions ?

c) La fonction pragmatique

Comme indiqué précédemment, les caractéristiques sémantiques et morphosyntaxiques des expressions idiomatiques sont affectées par le contexte spécifique du discours, de sorte que les différentes fonctions pragmatiques qu'elles incarnent constituent également un obstacle majeur à prendre en compte dans la traduction et sont difficiles à mettre en évidence. Ainsi, en d'autres termes, dans un contexte spécifique, la fonction pragmatique des expressions peut également varier en fonction des deux premiers facteurs mentionnés. Dans un article récent[695], le professeur Yang Huabo 杨华波 examine de manière détaillée les fonctions pragmatiques des expressions idiomatiques. Premièrement, il mentionne que les différences régionales dans l'utilisation des expressions idiomatiques leur confèrent une fonction de marquage identitaire. D'une part, « d'une région à l'autre, on aura des variantes »[696] ou l'on en a certains propres à une région grâce à ses spécialités locales, d'autre part, l'identité sociale peut aboutir à la

[694] Selon *Leipzig Glossing Rules* : NEG = negative 不 ; ATTR = attributive 的 ; RES = resultative 着. Cf. Abbreviation of morphological glosses [en ligne] : http://www.eva.mpg.de/lingua/resources/glossing-rules.php

[695] Yang Huabo 杨华波, « Suyu de yuyong gongneng jiqi yuyong zhiyue 俗语的语用功能及其语用制约 » [Les fonctions pragmatiques des *suyu* et leurs contraintes] ..., *op. cit.*

[696] F. Sabban, « "La fonction crée-t-elle le proverbe ? » …, *op. cit.*

différence des expressions comme les proverbes agricoles que les paysans peuvent créer sur la base de leurs expériences. Par exemple,

> *Dongtian maigai sanceng bei, lainian zhenzhe mantou shui*
> 冬天麦盖三层被，来年枕着馒头睡
> Hiver – blé – couvrir– trois couches – couette, année suivante – poser la tête (DUR) – pain à la vapeur – dormir[697]
> Si en hiver le blé est recouvert de trois couches de couverture, l'année suivante on dormira en posant la tête sur des pains pour oreiller.

Ce proverbe, basé sur l'expérience des paysans, signifie qu'un hiver froid et neigeux est en réalité bénéfique pour les cultures, car la neige agit comme une couverture naturelle qui protège le sol et les semences, assurant ainsi une bonne germination au printemps. Ainsi, les expressions idiomatiques peuvent indiquer l'identité sociale (la classe sociale, le métier, le tempérament, le caractère) du locuteur.[698]

Deuxièmement, les expressions idiomatiques sont souvent employées dans la communication verbale pour désigner des phénomènes négatifs et souvent tournées en dérision. Ce qui a été également constaté par Wang Qin dans son travail sur les *Guanyongyu* : « La plupart des expressions usuelles qui ont été observées ont une connotation émotionnelle dépréciative et une attitude négative »[699].

En outre, les expressions idiomatiques sont souvent utilisées pour obtenir un effet humoristique, à travers l'hyperbole ou l'antiphrase : *Jiajin weiba zuoren* 夹紧尾巴做人 (litt. « serrer la queue pour être humain »), tiré du roman *Beaux seins belles fesses*, signifiant que l'on doit être humble, rester discret et ne pas être arrogants ; *Pengzhe jinwan taofanchi* 捧着金碗讨饭吃 (litt. « Tenir un bol d'or pour demander à manger »), le proverbe cité par Yang Huabo, ironisant les individus ignorants qui ne savent pas tirer parti des opportunités offertes.[700]

---

[697] Selon *Leipzig Glossing Rules* : DUR = durative 着. Abbreviation of morphological glosses [en ligne] : http://www.eva.mpg.de/lingua/resources/glossing-rules.php

[698] A. Capra, « Traduttore traditore » ..., *op. cit.*

[699] Texte original : « *Ju yi kandao de duoshu guanyongyu doushi bianchi ganqing, fouding de taidu* 据已看到的多数惯用语都是贬斥感情，否定的态度。» Cf. source : Wang Qin 王勤, *Hanyu shuyu lun* 汉语熟语论 [Étude sur la phraséologie chinoise)]..., *op. cit.* p. 39.

[700] Cité par Yang Huabo 杨华波, « Suyu de yuyong gongneng jiqi yuyong zhiyue 俗语的语用功能及其语用制约 » [Les fonctions pragmaticales des *suyu* et leurs contraintes] ..., *op. cit*.

Enfin, la concision, la valeur rhétorique et les caractéristiques littéraires des expressions idiomatiques leur permettent d'avoir une fonction d'expression artistique, car elles « révèlent une vision des êtres et des choses, une réalité sociale avec ses valeurs, ainsi que 'certaines tendances, certaines préférences de l'esprit' qui configurent une symbolique particulière » [701] et dans les œuvres littéraires, elles permettent de « développer une forme spécifique de communication »[702], de « symboliser la personnalité des deux acteurs du récit »[703], ainsi que de caractériser leur psychologie. La valeur stylistique des expressions idiomatiques, mise en évidence notamment par les écrivains, vient également renforcer les défis de traduction, puisque la souplesse d'emploi de ces expressions dans la littérature est perçue comme un outil majeur pour améliorer l'expressivité artistique de l'œuvre.

En nous fondant sur les caractéristiques pragmatiques des expressions idiomatiques définies par Yang Huabo, nous examinons chaque sous-catégorie et découvrons que chacune catégorie possède des fonctions pragmatiques différentes en raison de leur forme, structure et manière de narration. Par exemple, les *yanyu* sont souvent utilisés pour conseiller ou déconseiller quelqu'un dans un discours, en s'appuyant sur les expériences de vie et la culture qu'elles véhiculent. Les *guanyongyu* permettent au locuteur de s'exprimer de manière plus précise et imagée, évitant ainsi des discours longs et complexes. Enfin les *xiehouyu,* composées de deux propositions dont la première est une description et la deuxième l'explication sont très expressives et souvent humoristique. Compte tenu de la richesse et de la variété de ces expressions idiomatiques chinoises, leur traduction et transposition dans les langues européennes représentent souvent un défi.

d) L'élément socioculturel

C'est par le biais de ces trois aspects linguistiques (sémantique, morphosyntaxique et pragmatique) que nous pourrions convoquer les éléments socioculturels qui constituent l'aspect extralinguistique des expressions idiomatiques. Elles englobent une importante dimension

[701] Claudine Lécrivain, « La traduction des proverbes : opération langagière ou pratique culturelle ? », *Estudios de langua y literatura francesas*, n°8-9, 1994-1995, pp. 143.
[702] Fernando Navarro Dominguez, *Analyse du discours et des proverbes chez Balzac*, Parism Le Harmattan, 2000. p.18
[703] *Ibidem.* p.16

socio-culturelle qui « ne peut pas être appréhendée d'une manière autonome par rapport au linguistique », car la langue transmet des croyances partagées, façonnées par des façons spécifiques de catégorisation linguistique, et joue aussi un rôle dans la construction de l'identité[704]. Comme l'affirment Todd, Loreto rt Hancock, Ian F., « proverbs are the distilled wisdom of a group of people, and their study can provide insights into the activities, interests and philosophy of the people who created them »[705]. Leurs dimensions sociale, Culturelle et historique sont à prendre en compte.

Étant donné l'importance des expressions idiomatiques dans la langue chinoise, les informations culturelles qui y sont contenues dans les expressions constituent l'un des moyens non négligeables de comprendre la société et la culture chinoises. Wang Qin souligne que les expressions figées chinoises sont les produits sociaux et culturels des périodes historiques spécifiques, mais reflètent aussi plus en général la tradition culturelle chinoise[706]. Nous allons donc présenter les principaux contenus sociaux et culturels que les expressions idiomatiques véhiculent, en nous référant aux études de Wang Qin[707] et Zhang Xiangyang[708] :

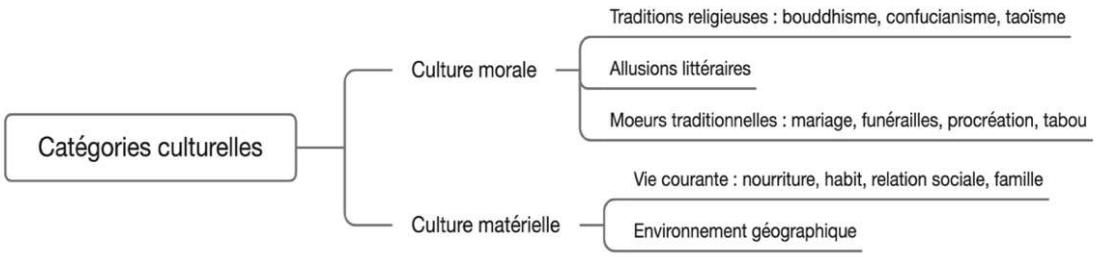

Figure 8 Typologie des catégories culturelles des expressions idiomatiques chinoises selon Wang et Zhang

Wang et Zhang divisent ainsi le contenu culturel des expressions en deux macro-catégories : « pensée traditionnelle » et « vie matérielle ». Parce que dans le domaine culturel, les croyances occupent une place importante et influencent largement sur la mentalité et le

[704] S. Mejri, « Figement et traduction » ..., *op. cit.*
[705] Todd, Loreto & Hancock, Ian F., *International English usage*. London : Croom Helm Ltd.,1986, p. 385.
[706] Wang Qin 王勤, *Hanyu shuyu lun* 汉语熟语论 [Étude sur la phraséologie chinoise]..., *op. cit.* p. 133.
[707] *Ibidem.*
[708] Zhang Xiangyang, « Language as a Reflection of Culture: On the Cultural Characteristics of Chinese and English Proverbs », *Intercultural Communication Studies*, XXV: n°3, 2016. pp. 275-291.

comportement humains[709]. Dans la tradition philosophique et culturelle chinoise, le confucianisme, le bouddhisme et le taoïsme exercent une profonde influence sur la pensée du peuple. Les cultures religieuses de la Chine et de l'Occident étant très différentes, cette distance entrave parfois la compréhension pour les lecteurs de la langue cible.

Dans les romans en particulier, la philosophie et le caractère des personnages créés par l'auteur sont, dans une certaine mesure, affectés par une mentalité traditionnelle, de sorte que le traducteur doit faire un « transfert culturel » en prenant en compte l'importance de ces aspects dans la caractérisation des personnages. De plus, les différences dans la vie matérielle sont également dues au développement social et aux divers environnements de vie, et nous ne pouvons pas nous attendre à trouver des équivalents pour certaines choses dans la langue d'arrivée. Cela conduit à des obstacles et des hésitations lorsque les traducteurs rencontrent des mots culturellement spécifiques.

Par conséquent, si les expressions figées sont tellement difficiles à traduire, c'est parce qu'elles constituent « un processus qui implique la totalité du système linguistique »[710] et « qui ont de valeurs de dénotation et de renvoi culturel et historique »[711], d'autant plus que la langue cible est linguistiquement et culturellement distante de la langue d'origine. Nous allons dans ce qui suit présenter les études menées dans ce domaine.

7.1.2 Les études consacrées à la traduction des expressions idiomatiques et les méthodes traductives

Comme le souligne Salah Mejri au sujet de la traduction, « plus on plonge dans le spécifique, moins la traduction serait aisée »[712]. Les expressions idiomatiques s'inscrivent sans aucun doute dans ce spécifique pour toutes leurs caractéristiques particulières. Par ailleurs, les études consacrées à ces expressions chinoises dans les langues européennes ne sont pas nombreuses. Nous avons des recueils d'expressions figées chinoises traduites en français au

[709] Wang Qin 王勤, *Hanyu shuyu lun* 汉语熟语论 [Étude sur la phraséologie chinoise]..., *op. cit.*
[710] S. Mejri, « Figement et traduction » ..., *op. cit.*
[711] Lichao Zhu, « Figement et traduction des expressions figées dans *Le Rêve dans le pavillon rouge* » ..., *op. cit.*
[712] S. Mejri, « Figement et traduction » ..., *op. cit.*

XIXème siècle.[713] Dans l'ouvrage *Proverbes chinois recueillis et mis en ordre* (titre chinois : *Zhongguo suyu* 中國俗語)[714] du missionnaire Paul Perny, 441 locutions sont répertoriées, et sont présentées dans des entrées constituées par la traduction littérale en français, la locution en caractères chinois ainsi que sa transcription en lettres latines, avec indication des tons. C'est la première monographie dédiée aux expressions idiomatiques chinoises qui fournit leur traduction française.

Il convient aussi de mentionner un dictionnaire bilingue du XXème siècle, *Dictionnaire chinois-français de la langue mandarine parlée*[715], qui fournit la traduction littérale mais aussi la traduction libre des locutions chinoises pour mieux rendre le sens. De plus, un autre ouvrage du début du XXème siècle qui s'intitule *Dictons et proverbes des Chinois habitant la Mongolie du sud-ouest*[716] attire notre attention, dans cet ouvrage se trouvent mille proverbes, chacun indexé sous une entrée constituée en caractères chinois, accompagnée d'une transcription en romanisation (sans indication des tons), d'une traduction littérale en français et d'explications supplémentaires sur le contexte d'emploi, les implications culturelles ou des équivalents français. Par exemple :

(29) 世上无难事 只怕不用心[717]

Che chang ou nan che Tche p'a pou young sin

Sur terre il n'y pas d'affaires difficiles, on craint seulement le manque de cœur

Le manque d'énergie. Il n'y a rien d'impossible à celui qui a l'énergie nécessaire. Ce proverbe est la réplique chinoise du dicton : Impossible n'est pas français.

Ce dictionnaire permet aux lecteurs de connaître le sens et la fonction des expressions et de savoir dans quel contexte ils peuvent les utiliser. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé d'autres ouvrages bilingues chinois-français qui offrent un tel nombre d'expressions

[713] Mariarosaria Gianninoto, « Les chengyu chinois et les premiers exemples de parémiographie bilingue », *in Paremiologìa y herencia cultural*, Granada, Granada Lingvistica, « Colección Granada Lingvistica », 2011, p. 59-64.
[714] Paul Perny, *Proverbes Chinois recueillis et mis en ordre*, Paris,1869, 149 p.
[715] Missions étrangères de paris*, Dictionnaire chinois-français de la langue mandarine parlée dans l'ouest de la chine… avec un vocabulaire français-chinois*. S.l., Forgotten Books, 2022.
[716] Oost, Joseph van, *Dictons et proverbes des Chinois habitant la Mongolie sud-ouest,* Shanghai : Imprimerie de l'Orphelinat de T'ou-se-we, 1918.
[717] Oost, Joseph van, *Dictons et proverbes des Chinois habitant la Mongolie sud-ouest …*, *op. cit.* p. 11.

idiomatiques et autant d'interprétations détaillées. D'ailleurs, les trois ouvrages mentionnés ci-dessus sont tous rédigés par les missionnaires. Quant aux dictionnaires bilingues publiés plus récemment, surtout *Le Grand Dictionnaire Ricci chinois-français* dans lequel sont répertoriées les expressions figées les plus courantes, nous nous apercevons que l'interprétation de ces expressions se compose de deux ou trois parties : une traduction littérale et une traduction libre (ou l'équivalent français) ou encore une explication courte de la métaphore. Par exemple :

癞蛤蟆想吃天鹅肉[718]

Làihámá xiǎng chī tiān'é ròu

Le crapaud rêve de manger du cygne : la grenouille veut se faire aussi grosse que le bœuf. Prétention ridicule ; fol espoir ; espoir illusoire.

Dans le domaine de la lexicographie bilingue, nous remarquons que la structure des lemmes concernant les expressions figées est globalement plus développée et que les méthodes de traduction sont plus diversifiées : la traduction littérale, libre, l'équivalence, la traduction littérale avec explication. Les dictionnaires bilingues offrent en effet plus de stratégies de traduction afin de mieux répondre aux besoins des utilisateurs. Néanmoins, la traduction de ces expressions n'est pas toujours facile, notamment la recherche de l'équivalence qui est souvent la première solution des traducteurs. Jean-Claude Anscombre constate, sous l'angle sémantico-pragmatique, ce type de difficulté en soulignant l'opacité du sens réel des expressions, qui empêche de trouver un équivalent « ayant une fonction sémantico-pragmatique comparable et identique dans le meilleur des cas »[719]. Il propose ainsi plusieurs catégories d'équivalence[720] en se basant sur les aspects pour mieux définir la ressemblance que cherchent les traducteurs et déboucher par la suite sur les choix d'équivalence plus adéquats. Même si les langues concernées ici sont l'espagnol et le français, deux langues romanes dont « le fonds commun est majoritairement latin et les métaphores usuelles sont culturellement communes », il n'en demeure pas moins que les différentes équivalences peuvent être positivement envisagées.

---

[718] Nous consultons le *Grand Dictionnaire Ricci chinois-français* en ligne et y citons un exemple.

[719] Jean-Claude Anscombre, « La traduction des formes sentencieuses : problèmes et méthodes », *in Traductologie, proverbes et figements*, Michel Quitout et Julia Sevilla Munoz (éds.), Paris, le Harmattan, « Europe-Maghreb », 2009, p. 12.

[720] Les six catégories d'équivalence : l'équivalence catégorielle, l'équivalence lexicologique, l'équivalence statistique, l'équivalence stylistique, l'équivalence procédurale et l'équivalence syntagmatique. Cf. *Ibidem.*

Les sous-catégories des expressions idiomatiques chinoises sont clairement définies et possèdent des fonctions pragmatiques variées en fonction de leur typologie et structure (cf. section 2 du chapitre 3), il est important de prêter attention à l'aspect de l'« équivalence catégorielle » dans la traduction. Deuxièmement, il y a l'équivalence stylistique : si les expressions idiomatiques sont remarquables pour leur proximité avec la langue parlée, la deuxième partie de certains *xiehouyu* contient également un petit nombre d'expressions idiomatiques à quatre caractères (ou *chengyu*), dérivées de la langue écrite. Cela fait les deuxièmes parties de ces *xiehouyu* appartiennent à deux différents niveaux de langue. Il convient éventuellement de les distinguer dans la traduction.

Par ailleurs, en ce qui concerne l'équivalence entre le chinois et le français, qui ne partagent ni les mêmes références culturelles ni de métaphores communes, il est fréquent de rencontrer de nombreuses limites linguistiques, stylistiques et culturelles. C'est également la raison pour laquelle surgissent les fameuses questions traductologiques concernant la fidélité ou la liberté, l'adaptation à la langue d'origine ou à la langue d'arrivée. Chaque méthode de traduction a ses propres priorités, sans aucun rapport avec la qualité, l'essentiel est que toute stratégie conduirait à un déséquilibre. Ainsi, selon Raymond Jean Rocher et Chen Xiangrong, « une troisième voie »[721] correspondant à la doctrine *zhongyong* 中庸 (juste milieu) doit se déployer. Pour ce « juste milieu », ils proposent les six équivalences qui se trouvent comme des stratégies entre les traductions libre et littérale pour les *Chengyu* : les équivalences parfaite, partielle, créative, informative, expressive et Latine, avec l'idée que les deux extrêmes, la littéralité et la traduction libre ne sont pas capables de transmettre les messages culturels et en même temps le sens réel des expressions.

Bien évidemment, ces différentes « équivalences » ne s'appliquent pas à tous les *chengyu*, il convient de prendre en compte les caractéristiques propres à chaque expression. Bien que les *chengyu* et les expressions idiomatiques présentent de grandes différences au niveau des spécificités linguistiques, de leur origine et de leur usage, il est indéniable que cette « stratégie intermédiaire » semble être une option intéressante pour résoudre les problèmes de traduction

[721] Raymond Jean Rocher et Chen Xiangrong, « Traduire Pour le Dictionnaire Chinois-Français : Les *Chengyu* », *Canadian Social Science,* 2015. p. 11.

des expressions idiomatiques. De toute façon, le rôle des dictionnaires bilingues ne doit pas être sous-estimé. Ils peuvent fournir des propositions variées pour le traducteur lorsqu'il fait face à ce phénomène linguistique dans diverses activités langagières.

Mais est-ce que cela signifie donc que les problèmes de traduction concernant les expressions figées sont résolus ? et que les traducteurs peuvent utiliser directement une « traduction attestée »[722] dans tous les cas ? La réponse est évidemment négative. Ce qui est le plus important, c'est que dans un dictionnaire, toutes les expressions sont présentées individuellement, sans considération du cotexte ou du contexte. Les traductions de référence dans les dictionnaires peuvent aider aux lecteurs à comprendre le texte original, mais n'en garantissent pas une compréhension pertinente dans un contexte spécifique. Ceci est particulièrement vrai lorsque ces expressions sont employées dans les textes littéraires.[723] Puisque le fait que les expressions idiomatiques s'inscrivent dans le texte littéraire permet de le résonner avec d'autres domaines : culturels, sociaux, littéraires.

Pour Antonella Capra, « faire l'impasse sur leur présence dans le texte signifierait ôter l'aspect affectif et métaphorique qui lie l'auteur au lecteur » et cette portée affective peut s'ajouter donc aux difficultés de traiter les expressions idiomatiques dans la traduction que nous avons mentionnées précédemment. Elle semble ne pas toujours être favorable à l'approche de « l'équivalence » qui, à son avis, ne s'appliquent qu'aux expressions sous leur forme canonique ou isolées du contexte. Et ce procédé est d'autant moins valable que si l'on ne tient pas compte du registre, de la fréquence et la présence dialectale dans l'expression.

Claudine Lécrivain affirme aussi que le procédé de chercher l'équivalent n'est jamais le premier choix. Pour elle, l'équivalence est « l'indice d'une certaine stagnation en traduction littéraire » [724] en raison de la possibilité de faire abstraction de « la pensée de la langue ». Si, dans la traduction littéraire, l'on cherchait à tout prix des équivalents comme on le fait en lexicographie, l'œuvre et la langue dans laquelle est écrite perdraient leur originalité et valeur.

---

[722] La traduction attestée renvoie au fait de faire appel à l'expression correspondante dans la langue cible. Cf. Corinne Wecksteen, « Traduction des proverbes anglais en français : la fin justifie les moyens », *in Traductologie, proverbes et figements*, Michel Quitout et Julia Sevilla Munoz (éds.), Paris, le Harmattan, « Europe-Maghreb », 2009, p. 215.

[723] A. Capra, « Traduttore traditore » ..., *op. cit.*

[724] C. Lécrivain, « La traduction des proverbes : opération langagière ou pratique culturelle ? » ..., *op. cit.* p. 132.

Claudine Lécrivain estime que les lecteurs de la traduction peuvent comprendre les expressions qui ne sont pas hermétiques par la traduction littérale ou le calque sans chercher leur équivalent. Avec l'idée de considérer le traducteur comme « co-auteur », « réécrivain »[725], elle propose dans un premier temps les manipulations, transformations syntaxiques et grammaticales (« la modulation ») pour arriver à une traduction littérale partielle, ce qui peut « permettre au lecteur de découvrir certains usages de la langue-source, n'effaçant plus ainsi une singularité au nom d'une pseudo-compréhension, d'une 'illusion de transparence' »[726] et ensuite le recours à la réécriture complète en tenant en compte l'effet ironique produit par le lexique.

Étant donné que l'emploi des expressions figées dans la littérature se manifeste souvent par le « défigement créatif », la forme sous laquelle les expressions se présentent est plus importante que le public visé, soit le lecteur cible, d'après Antonella Capra. Elle présente trois possibilités, accompagnées d'éventuelles propositions de traduction. La première correspond aux expressions qui sont insérées dans le co-texte, pour lesquelles le fait de recréer une situation co-textuelle sémantique dans la langue cible est possible, ce qui permet de recourir à une expression équivalente d'un champ sémantique différente. À propos des expressions avec jeux de mots, Antonella Capra estime qu'il faut d'abord analyser l'importance de l'expression ou de l'humour dans l'économie du texte pour conserver le jeu de mots ou maintenir l'expression. Enfin, celles qui se présentent sous la forme canonique seraient traitées par l'équivalence ou le calque.

En revanche, pour les expressions ayant une forte connotation culturelle, le traducteur peut recourir au calque accompagné d'un commentaire ou d'une modification de l'expression par la transformation de la métaphore en similitude avec l'insertion de la proposition modale 'comme' ou ses synonymes. Cela correspond bien au point de vue de Zhu Lichao, qui met en valeur le concept du « paratexte » consistant à « ajouter des notes de bas de page, des commentaires et des annotations »[727] qu'il perçoit comme respectant le texte de départ et servant bien les récepteurs lorsqu'il se questionne sur la traduction des expressions figées dans *Le rêve dans le pavillon rouge*. Ou encore, selon Mohamed Saad Ali, l'on pourrait inclure une

[725] Cité par Claudine Lécrivain, Cf. *Ibidem.* p. 147.
[726] Cf. *Ibid.* p. 142.
[727] Lichao Zhu, « Figement et traduction des expressions figées dans *Le Rêve dans le pavillon rouge* » ..., *op. cit.*

version explicative au texte avec la traduction littérale dans la note en transmettant ainsi la couleur locale aux lecteurs cibles.[728]

À titre de conclusion, il est indéniable que l'attention des chercheurs s'est peu à peu déplacée dans leurs études des caractéristiques linguistiques des expressions figées à des aspects historiques, culturels et sociaux en dehors de la langue, de sorte que les stratégies de traduction sont devenues plus variées. En ce qui concerne la recherche sur la traduction des expressions figées dans les œuvres littéraires, pour lesquels les études sont encore rares, les chercheurs, tels que Claudine Lécrivain, Antonella Capra que nous avons cités au-dessus, ont davantage pris en compte le lien entre le texte littéraire et l'emploi des expressions. Différentes méthodes de traduction ont été envisagées en fonction de ce lien qui fait référence à celui entre l'expression et la thématique traitée du texte, entre l'expression et le style linguistique, ou entre l'expression et le contexte (ou les personnages de romans et narrateurs) etc. Les stratégies de traduction mentionnées sont généralement les suivantes : a) La traduction littérale ; b) La traduction littérale partielle avec des transformations linguistiques ; c) La traduction littérale ou le calque avec un commentaire ou explication ; d) La traduction libre ; e) L'adaptation ou la recréation ; et f) L'équivalence.

En effet, qu'il s'agisse de l'emploi des expressions figées dans un texte littéraire ou non-littéraire, tout comme Fernando Navarro Dominguez a cité dans son œuvre que « tout contexte dans lequel le proverbe est cité peut être considéré comme une communication en tant qu'activité sociale »[729], nous devons tenir en compte les facteurs extralinguistiques qui l'influencent dans la communication. Ainsi, nous remettons en question le fait que certaines stratégies de traduction énumérées précédemment sont réalisables dans tous les cas à propos des expressions utilisés dans les textes littéraires et essayons de les traiter, dans ce qui suit, à partir d'un point de vue aussi social que littéraire. Nous choisirons les exemples les plus représentatifs et analyserons les facteurs extérieurs à la langue qui peuvent impacter leur emploi afin d'examiner leur fonction dans le texte littéraire et les traductions correspondantes.

[728] M.S. Ali, « La traduction des expressions figées » ..., *op. cit.*
[729] F.N. Dominguez, *Analyse du discours et des proverbes chez Balzac*..., *op. cit.* p. 18.

7.2 Analyses des exemples d'expressions idiomatiques dans les deux œuvres de Mo Yan et leurs traductions

Dans le chapitre précédent, nous avons parcouru les études consacrées à la traduction des expressions figées chinoises en français. Ce nombre d'études restreint est sans doute dû à la complexité de ces expressions : leur sens opaque, la forme particulière ainsi que la connotation culturelle contenue dans l'expression. Les contraintes et le degré de contraintes qui pèsent sur l'usage d'une expression figée varient selon les diverses circonstances, si bien que le sens de cette expression, la forme sous laquelle elle est présentée et la connotation culturelle qu'elle contient ne possèdent pas la même importance. Il arrive que certaines expressions idiomatiques soient utilisées dans une certaine situation pour obtenir un effet expressif (renforcer le ton, créer de l'humour, etc.) grâce à des formes de parallélisme ou pour compléter la signification du discours, ou même exprimer les pensées du locuteur, grâce aux informations culturelles contenues dans cette expression. De ce fait, la valeur de la forme et de la connotation culturelle peut varier, la forme étant peut-être prépondérante dans certaines situations tandis que la culture l'est davantage dans d'autres. Ces différences peuvent résulter des « renseignements relatifs au milieu géographiques, aux couches sociales des interlocuteurs, aux normes sociales, aux idéologies et aux aspects rituels du type socioculturel, à la relation des interlocuteurs tête à tête »[730].

Alors que pour les expressions idiomatiques en littérature, comme l'estime Antonella Capra, elles sont « souvent utilisées sous une forme personnalisée, créative »[731], Mo Yan joue également avec les expressions idiomatiques de différentes manières. Inspirés par l'étude d'Antonella Capra, nous subdivisons les expressions idiomatiques, selon « leur forme sous laquelle elles se présentent »[732], en deux catégories : les « expressions canoniques » et les expressions transformées ou créées. La première catégorie est composée de ces trois formes figées (*yanyu* – proverbe, *guanyongyu* – expression usuelle et *xiehouyu* – expression en

[730] *Ibidem.* p. 24.
[731] A. CAPRA, « Traduttore traditore » ..., *op. cit.*
[732] Antonella Capra répertorie trois possibilités : les expressions se présentent sous leur forme canonique, elles sont insérées dans le co-texte ou elles sont objet de jeux de mots. Cf. *Ibid.*

suspense) qui sont employées comme telles qu'elles sont, alors que la deuxième comporte les expressions modifiées ou inventées par l'auteur qui se présentent comme les variantes morphosyntaxiques, les pléonasmes et les expressions avec une néologie syntaxique. Nous analysons ensuite cas par cas l'usage de ces expressions afin de démontrer si cet usage est influencé par les différentes facteurs extralinguistiques et quelle fonction elles possèdent dans son contexte. Enfin, sur la base de ces analyses, nous essayons d'examiner si les traducteurs (anglais et français) tiennent en compte ces facteurs sociaux et littéraires lors de leur opération traductive selon le fait que les caractéristiques essentielles, les fonctions ou les effets des expressions sont bien restitués. Nous présentons d'abord l'usage d'expressions idiomatiques canoniques.

7.2.1 Les expressions idiomatiques dans leur forme originelle

a) *Guanyongyu* 惯用语 (expressions usuelles)

Les premiers exemples présentés sont des expressions usuelles, dont la plupart possèdent un sens littéral et un sens métaphorique à travers une comparaison. Voici quelques exemples tirés de ces deux romans :

1) **Texte original :**
你可别出去胡啰啰，**八字还没一撇**呢!
Gugu: ni ke bie chuqu hu luoluo, ***bazi hai mei yi pie ne*** *!* (*Grenouilles :* Chapitre 1, p. 28)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
Surtout, ne va pas raconter ça à la ronde, **notre horoscope n'est pas encore fait** ! (Chapitre 1, p. 40)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Now don't you go around saying things...**We haven't even exchanged the horoscope for our birth dates.** (Chapitre 1, p. 32)

L'expression « *bazi hai mei yi pie* 八字还没一撇 », contenue dans ce passage, signifie littéralement « Le caractère *ba* 八 n'a pas encore son premier trait ». Depuis le sens littéral de l'expression, il s'agit de l'écriture du caractère « *ba* 八 ». Cela veut dire que les choses n'ont pas encore commencé à prendre forme et qu'il n'y a pas encore de signe de réussite.

C'est la réponse de la tante à la mère du protagoniste qui dit « grâce au ciel et à la terre, ma petite sœur a enfin trouvé quelqu'un »[733]. Le petit dialogue est déclenché par la montre sur le poignet de la tante, que son ami lui a offerte. À l'époque, il est rare que les gens puissent avoir une montre si chère, si bien que la famille pense que celui qui lui l'a offerte est son petit ami, pilote de l'armée de l'air. Mais pour la tante, la montre ne veut pas dire que leur relation amoureuse est sûre. Elle déconseille à la mère de le dire aux autres.

Au lieu d'expliquer précisément la relation avec ce pilote, elle utilise seulement cette expression pour résumer la relation en question entre elle et son ami. Ainsi, dans ce contexte, la compréhension du sens métaphorique est primordiale. Si le lecteur cible connaît la forme du caractère « *ba* 八 », le sens métaphorique peut être bien saisi à travers la traduction littérale. Alors que les deux traducteurs l'ont compris comme l'horoscope selon le contexte en employant une traduction plutôt libre, puisque le mot « *bazi* 八字 » peut aussi faire référence à l'horoscope chinois.[734] Cependant, le lecteur cible peut saisir le même sens avec cet effacement métaphorique : l'avenir de la tante avec ce pilote n'est pas encore prévu. Sur le plan du sens littéral, les deux traductions peuvent considérées comme un contresens. Par contre, si nous prenons en considération le contexte (la situation relationnelle entre les deux personnages), cette stratégie traductive semble être raisonnable.

Regardons un autre exemple qui appartient à la même catégorie :

2) **Texte original :**
"大长官，" 徐瞎子，"您听到了吧，**杀倒秫黍闪出狼**来了。"
"*Da zhangguan," Xu xiazi, "nin ting dao le ba,* ***sha dao shushu shan chu lang lai le***." (*Beaux seins, belles fesses :* Chapitre 25, p. 263)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
« Grand chef, dit Xu l'Aveugle, vous avez entendu, **quand on écarte les tiges de sorgho, le loup montre son museau**. » (Chapitre 25, p. 384)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
"You heard that, didn't you, exalted sir?" Blind Xu said. "**Cut down the wheat stalks, and a wolf appears.**" (Chapter 4-7, p. 291)

[733] Mo Yan, *Grenouilles...*, *op. cit.* p. 39.
[734] Il s'agit de l'une des catégories de la cartomancie traditionnelle chinoise, qui consiste à prévoir le destin et les traits de caractère d'une personne en fonction des quatre éléments : année, mois, jour et heure de naissance.

L'expression « *shadao shushu shan chu lang lai le* 杀倒秫黍闪出狼 », contenue dans ce passage, signifie littéralement « Lorsque le sorgho sera coupé, le loup surgira ». Le mot « sorgho » est utilisé ici comme métaphore du « déguisement », et le mot « loup » comme métaphore d'une personne ou d'une vérité. Cette expression peut donc désigner : enlever le déguisement et voir la vérité. Elle peut aussi exprimer que lorsque l'environnement change, quelqu'un surgit pour donner toute sa mesure.

Dans cette scène, Xu l'Aveugle accuse Sima Ku, qui s'est échappé, d'avoir violé son épouse et d'avoir ainsi provoqué le suicide de sa femme et celui de sa mère. Il exige que le gouvernement exécute les enfants de Sima Ku. Également, il accuse injustement Shangguan Pandi et Lu Liren, fonctionnaires, de protéger leur beau-frère Sima Ku. Ce qui irrite Shangguan Pandi, qui révèle ensuite que c'est la femme de Xu l'Aveugle qui a séduit Sima Ku et qui s'est suicidée par honte après avoir été attrapée en train de fricoter avec celui-ci. C'est pour prouver sa version que Xu mobilise la formule : selon lui, « les tiges abattues » (la protection) laissent surgir le loup (la vérité qu'il prétend dévoiler).

L'expression brève et imagée identifie ici l'effet dramatique tout en souligne la mauvaise foi et l'inhumanité de ce personnage. De plus, l'ancrage réaliste de l'expression est fort : le sorgo est très courant dans le Shandong et ses champs avec des tiges très hauts sont des cachettes idéales pour les loups. L'image parlante pour un narrateur issu du monde paysan. Sur le plan de la traduction, les deux traducteurs privilégient une approche littérale. La version française conserve l'élément du sorgho, préservant la couleur locale et la scène d'origine sans nuire à l'intelligibilité pour le lectorat cible. Alors que la version française remplace « sorgo » par « wheat », choix qui universalise l'image mais en atténue la spécificité géoculturelle et l'image du sorgo.

Un autre *xiehouyu* qui nous attire attention :

3) **Texte original :**
司马库哭笑不得地说：“孙子，**不会浮水埋怨屌挂水草**，我根本不知道什么叫运气。

”*Sima Ku kuxiaobude de shuo: "Sunzi,* ***bu hui fushui manyuan diao gua shuicao****, wo genben bu zhidao shenme jiao yunqi."* (*Beaux seins, belles fesses :* Chapitre 36, p. 368)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
« Mon petit, dit Sima Ku sans savoir s'il devrait rire ou pleurer, **celui qui ne sait pas nager prétend que sa queue s'est accrochée aux algues**, je ne sais absolument pas ce que tu entends par 'concentrer son souffle'. » (Chapitre 36, p. 531)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Not knowing whether to laugh or to cry, Sima Ku said, "**Don't blame the toilet when you can't do your business.** I have no idea what you mean by concentrating my strength somewhere." (Chapter 4-7, p. 291)

Cette expression « *bu hui fushui manyuan diao gua shuicao* 不会浮水埋怨屌挂水草 » signifie littéralement que « on ne sait pas nager et on se plaint que sa bite s'accroche aux herbes aquatiques ». Elle s'emploie souvent pour décrire quelqu'un qui trouve des excuses pour justifier le fait de ne pas vouloir ou pouvoir faire quelque chose. Dans ce passage, Sima Ku reproche à son coiffeur de ne savoir lui raser la barbe, ce dernier lui répond que c'est parce que sa barbe est trop dure pour raser. Sima Ku se moque de lui en disant avec ce *xiehouyu* qu'il trouve une excuse pour son incompétence. Selon le contexte, le sens implicite de l'expression est assez compréhensible.

Par contre, il est à noter que la conversation complète de ces deux personnages est remplie d'insultes grossiers : « *gouride* 狗日的 » (baisé par chien), « *sunzi* 孙子 » (petit-fils), « *siqiufan* 死囚犯 » (condamné mort), « *hundan* 混蛋 » (canaille), « *made* 妈的 » (ta mère), « *rini zuzong* 日你祖宗 » (baiser tes ancêtres) etc. Et cette expression « *bu hui fushui manyuan diao gua shuicao* 不会浮水埋怨屌挂水草 » (litt. On ne sait pas nager et on se plaint que sa bite s'accroche aux herbes aquatiques) se caractérise aussi par la grossièreté, avec le recours au mot *diao* 屌 (bite). Ce registre grossier est lié à l'identité de ces deux personnages (le coiffeur, le prisonnier, peu éduqués, ils se méprisent l'un l'autre), au lieu de leur rencontre (la cellule de condamné à mort), ce qui permet de mettre en valeur l'image du personnage Sima Ku (plutôt mourir que de reculer) et ses habitudes langagières assez vulgaires.

Quant aux textes traduits, la traduction française recours à la traduction littérale en utilisant un euphémisme avec le mot « queue ». Alors que la traduction anglaise effectue une substitution de métaphore qui renvoie à la défécation sans utiliser de mots grossiers dans ce champ lexical. Les deux textes traduits ont réussi à reproduire le sens métaphorique de l'expression originale, néanmoins, imaginons que nous remplaçons cette expression originale

par « *shuibuzhaojiao manyuan zhentou* 睡不着觉埋怨枕头 » (litt. On ne s'endort pas et on se plaint de son oreiller) qui désigne le même sens, l'effet conflictuel du discours et la caractéristique langagière du personnage risquent d'être réduits.

b) *Yanyu* 谚语 (Proverbes)

Les proverbes « expriment toujours une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse à mettre en pratique »[735], nous présentons maintenant quelques proverbes liés à la culture traditionnelle chinoise :

4) **Texte original :**
因为乡间有俚语曰:**先出腿，讨债鬼**。
Yinwei xiangjian you liyu yue : ***xian chu tui, taozhai gui***. (*Grenouilles* : Chapitre 1, p. 21)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
En effet, un dicton qui a cours dans nos campagnes dit ceci : **« Jambe en premier, esprit créancier** » (Chapitre 1, p. 31)

Traduction anglaise Howard Goldblatt:
There's a popular saying in the countryside that goes: **If a leg is foremost, then you owe a ghost**. (Chapitre 1, p. 25)

L'expression « *xian chu tui, taozhai gui* 先出腿，讨债鬼 » signifie littéralement « Sortir en premier la jambe, créancier fantôme. » Son explication est donnée dans la narration : « si une famille n'a pas remboursé ses dettes dans une vie antérieure, le créancier se réincarne et, à la naissance, il en fait baver à la parturiente, ou bien il l'entraîne avec lui dans la mort, ou encore, il meurt à un âge déterminé, provoquant, pour sa famille, de lourdes pertes matérielles ainsi que des souffrances spirituelles »[736]. Il s'agit d'une expression composée de deux propositions de trois syllabes, avec une rime finale en « – ui » reliant « *gui* 鬼 » (fantôme) et « *tui* 腿 » (jambe). Il est indiqué précédemment qu'il s'agit d'une expression idiomatique répandue dans la campagne et son origine est immédiatement expliquée dans ce qui suit. Elle reflète aussi la pensée superstitieuse traditionnelle des habitants de la campagne de l'époque, qui pensent que si un bébé étend ses jambes en premier lors de l'accouchement, c'est à cause d'une dette contractée dans la vie antérieure.

[735] C. Lécrivain, « La traduction des proverbes : opération langagière ou pratique culturelle ? » ..., *op. cit.*
[736] Mo Yan, *Grenouilles*..., *op. cit.* p. 31.

D'après le contexte, nous savons que c'est la tante, gynécologue professionnelle, qui a accouché la « mère » en toute sécurité. Cette intrigue est importante dans le roman, annonçant le commencement de la vie glorieuse de la tante en tant que déesse de la fécondité. Le lecteur cible sera en mesure de comprendre le sens de l'expression selon l'explication de l'auteur. La forme de l'expression est d'autant plus importante dans la traduction que le narrateur indique que c'est un dicton. Il est assez intéressant de noter que les deux traducteurs sont parvenus à reproduire un parallélisme syllabique et rythmique (foremost - ghost ; premier - créancier) dans leur traduction avec l'expression originale par le biais de la traduction directe et du calque.

Il en va de même pour le proverbe suivant :

5) **Texte original :**
婆婆把几颗花生塞到她手里，教她说:"**花生花生花花生，有男有女阴阳平**。"
*Popo ba ji ke huasheng sai dao ta shou li, jiao ta shuo: "**huasheng huasheng hua huasheng, you nan you nü yinyang ping**."* (*Beaux seins, belles fesses :* Chapitre 2 p. 8)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
La belle-mère lui fourra dans la main quelques arachides et lui fit encore répéter : « **Cacahouète, cacahouète, cacacaouhète, garçon ou fille, yin et yang se complètent.** » (Chapitre 2 p. 20)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Her mother-in-law thrust some peanuts into her hand and told her to say, "**Peanuts peanuts peanuts, boys and girls, the balance of yin and yang.**" (Chapitre 1-2 p. 7)

L'expression « *Huasheng huasheng hua huasheng, you nan you nü yinyang ping* 花生花生花花生，有男有女阴阳平 » signifie littéralement « Cacahuète, cacahuète, cacacahuète, il y a garçon et fille pour yin et yang équilibrés ». Dans la culture du mariage traditionnelle chinoise, la cacahouète signifie « beaucoup d'enfants »[737], et le binôme « yin et yang »[738] provient de la

[737] La cacahuète étant une plante fructueuse contenant de nombreuses graines, elle est ainsi utilisée pour symboliser la scène heureuse d'une famille qui compte de nombreux enfants.
[738] D'après le taoïsme, '*Wanwu fu yin er bao yang* 万物负阴而抱阳' (Toutes les choses laissent derrière elles l'Obscurité (dont elles sont issues), et vont de l'avant pour embrasser la Clarté (dans laquelle elles ont émergé)). Il y a deux côtés chez tous les êtres, le yin et le yang. Les forces opposées du Yin et du Yang sont le féminin et le masculin, le sombre et le clair, et le vieux et le jeune. Tout passe du yin au yang, et se forme en une nouvelle harmonie à travers leur interaction mutuelle. Mais les gens peu éduqués et qui n'y connaissent rien sur le taoïsme interprètent mal cette pensée en l'appliquant à la naissance des bébés. Cf. Source : *Daode jing* 道德经 (Tao Tö King), Période des Royaumes combattants (475 - 221 av. J.-C.), Passage 42. ; Lao-Tseu, *Tao te king,* (trad. et comm. par Marcel Conche), Presses Universitaires de France, 2003, p. 19.

philosophie chinoise du taoïsme. Ce proverbe fait référence au désir d'avoir de nombreux enfants, d'être prospère et d'avoir des garçons et filles qui maintiennent l'équilibre du yin et yang afin de parvenir à l'harmonie et à la concorde familiales.

Bien évidemment, il ressort clairement du contexte que sa belle-mère et la femme elle-même espèrent accueillir un garçon après sept filles. Comme mentionné plus haut dans le texte original, la belle-mère, Shangguan Lu, dit « Sans fils, tu seras esclave toute ta vie ; avec un fils, tu deviendras sur-le-champ la maîtresse »[739]. Parce qu'une fille doit être mariée à quelqu'un et qu'élever une fille signifie élever un enfant pour une autre famille. En fait, dans ce contexte, le sens profond du proverbe reflète également le féodalisme des familles rurales qui préfèrent les fils au détriment des filles. Ce proverbe est pour les personnages une belle « incantation » qui a le pouvoir de leur faire atteindre le but.

Comme le contexte est clair, la manière d'interpréter le sens du proverbe ne posera pas de problèmes dans la traduction. Alors que le caractère rythmique de cette forme linguistique et les mots reflétant la pensée philosophique chinoise doivent faire l'objet d'une attention particulière. Les deux traducteurs ont choisi de la traduire littéralement, et surtout la traduction française a calqué le redoublement du texte original (cacacahouète pour *hua huasheng* 花花生), qui a réussi à restituer l'effet rythmique de l'original dans la langue d'arrivée.

Si les deux précédents concernent plutôt la superstition des gens peu lettrés, les deux suivants contiennent des dogmes éthiques ou de relations humaines :

6) **Texte original :**
老话说“**善有善报，恶有恶报**”，可现在呢？**好人无好报，坏蛋享清福!**
*Lao huashuo "**shan you shan bao, e you e bao**", ke xianzai ne? **haoren wu hao bao, huaidan xiang qingfu** !* (*Grenouilles :* Chapitre 2, p. 81)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait : Un vieux dicton dit : **"On récolte ce qu'on a semé",** mais à présent ? **Les gens bons ne sont pas récompensés pour leur bonté, tandis que les salauds jouissent du bonheur en toute tranquillité !** (Chapitre 2, p. 104)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt: What happened to the old saying that **'good is rewarded with good, evil with evil'? The good people suffer, the rotten eggs live like kings,** that's what. (Chapitre 2, p. 75)

[739] Mo Yan, *Grenouilles...*, *op. cit.* p.19

Cette expression « *shan you shan bao, e you e bao* 善有善报，恶有恶报» signifie littéralement « la bonté a les bonnes récompenses, le mal a les mauvais châtiments », qui met en évidence le concept de karma auquel fait appel le bouddhisme : ceux qui font le bien sont bien récompensés et ceux qui font le mal sont mal punis, qui a été transmis plus tard comme un conseil de faire le bien et de punir le mal. Lorsque ce n'est pas le cas, les gens ajoutent également : *Bushi bu bao, shihou wei dao* 不是不报，时候未到 (litt. « Ce n'est pas qu'il n'y aura de récompense, c'est que le moment n'est pas encore venu »). Dans ce passage, la tante est en colère à cause de Xiao Lèvre-supérieure, qui l'a fait presque périr pendant la Révolution culturelle et qui vit actuellement en tranquillité et que son fils a été admis à l'université. La mère la réconforte en lui disant : « Il y a toujours un châtiment, c'est juste que le moment n'est pas encore venu »[740].

Et l'expression « *Haoren wu hao bao, huaidan xiang qingfu* 好人无好报，坏蛋享清福 » ou « *Haoren bu changshou, huairen huo bainian* 好人不长寿，坏人活百年 » (litt. « les bons gens ne vivent pas longtemps, les mauvais vivent cent ans ») qui remet en question le concept de karma exprimé par « *shan you shan bao, e you e bao* 善有善报，恶有恶报 » (litt. « La bonté a les bonnes récompenses, le mal a les mauvais châtiments ») en se basant sur l'expérience de la vie réelle. Ces deux dictons antithétiques résument bien la personnalité droite de la locutrice, la Tante et le destin des personnages du roman (qui est à l'opposé de ce que les gens souhaitent). La locutrice se lamente également sur sa propre vie, qui a toujours été marquée par des canailles.

Ces deux expressions sont présentées comme les vieux dictons pour le locuteur dans la conversation. Bien que la traduction française choisisse une équivalence sémantique, bien connue des lecteurs français, ces derniers feront également le lien avec les personnages selon le contexte et comprendront la signification de l'expression. Cependant, elle rompt la cohérence lexicale entre les deux proverbes et affaiblit ainsi l'effet de l'expression originale qui met l'accent sur la portée éthique de l'expression et se réfère au karma, ce qui correspond au profil de la locutrice.

Le traducteur anglais, quant à lui, adopte une approche de traduction littérale. Pour éviter les répétitions dans la langue anglaise, et il ne cherche pas à être fidèle dans sa forme en

[740] *Ibidem.* p.104

omettant l'attribut. Le deuxième proverbe, partiellement traduit de façon littérale, est modifiée avec une comparaison, faisant écho à la description « se donner l'air d'un monsieur respectable »[741]. Le traducteur français opte également pour une traduction partiellement directe et ajoute une rime à la fin des propositions. Les deux stratégies de traduction reproduisent avec succès l'effet proverbial et la valeur émotive de ce proverbe. Et cette modification partielle appropriée semble être une bonne recréation.

Et voici le deuxième proverbe :

7) **Texte original :**
蝌蚪，你这家伙，**打人不打脸，骂人不揭短**嘛，袁腮道。
Kedou, ni zhe jiahuo, ***daren bu dalian, maren bu jieduan*** *ma, yuan sai dao.*
(*Grenouilles* : Chapitre 4, p. 198)

Traduction française par Chantal Chen-Adro :
Têtard, mon gars, **quand on frappe quelqu'un, on ne le touche pas au visage, quand on l'insulte, on ne dévoile pas ses défauts** ! (Chapitre 4, p. 237)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Tadpole, you stinker. **Don't hit a man in the face in a fight and don't expose his shortcomings during a reprimand.** (Chapitre 4, p. 169)

L'expression « *Daren bu dalian, maren bu jieduan* 打人不打脸，骂人不揭短 » contenue dans ce passage, signifie littéralement « frapper quelqu'un sans frapper son visage, insulter quelqu'un sans dévoiler ses défauts ». Ce proverbe est utilisé pour conseiller d'éviter de dévoiler ce qu'on veut cacher en cas de conflit. Dans ce passage, Têtard mentionne avec ironie les petits boulots que Yuan la Joue a faits auparavant : « retirer un clou de la panse d'un bœuf, prédire l'avenir avec les hexagrammes sur les marchés, ou pratiquer la physiognomonie, c'était tellement plus extraordinaire, n'est-ce pas dommage d'avoir abandonné tout cela ? »[742], et évidemment, Yuan la Joue a déjà rendu compte que c'était illégal de faire tout cela et que ces expériences sont devenues ses défauts qu'il essayait de cacher. Il dit donc avec autodérision à Têtard qu'il ne faut pas faire perdre sa face avec ses expériences en employant ce proverbe. Dans ce contexte, il n'y a aucun signe de conflit entre les deux personnages et l'emploi de ce

741 *Ibid.*
742 *Ibid.* p. 237.

proverbe renforce à la fois l'autodérision du locuteur au sujet de son passé et son intention implicite de réactiver la relation avec son interlocuteur en vue de conclure une affaire.

En traduction, il convient dès lors de tenir compte des rapports interpersonnels et, surtout des intentions pragmatiques du locuteur dans l'interaction, afin de préserver la valeur interactionnelle de l'énoncé proverbial. Ainsi, la métaphore contenue dans ce proverbe doit être préservée autant que possible, ou tout au moins, le renvoi aux expériences passées ne peut être ignoré. Étant donné que le sens profond du proverbe peut être facilement obtenu à partir de son sens compositionnel et du contexte d'interaction, la traduction littérale choisie par les deux traducteurs est suffisante pour que les lecteurs comprennent sa signification, et le caractère et la mentalité des personnages peuvent également être compris en fonction du contexte. Les deux traducteurs parviennent ainsi à restituer la fonction communicative du proverbe.

c) *Xiehouyu* 歇后语 (expressions en suspens)

Malgré leur nombre limité, les *xiehouyu* « riches en images d'animaux, de légumes, ou d'objets quotidiens »[743] ne sont pas moins signifiants dans les romans que les deux autres types d'expression. Leur structure particulière et leur caractère imagé, leurs effets humoristique et ironique sont mis en valeur. Voici deux exemples avec un jeu de double sens :

8) **Texte original :**
我母亲说，这还用得着你们计划？我看你们是**瞎子点灯—白费蜡**。
Wo muqin shuo, zhe hai yongdezhao nimen jihua? wo kan nimen shi ***xiazi diandeng——baifei la***. (*Grenouilles* : Chapitre 1, p. 56)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Pour moi, vous êtes **comme un aveugle qui voudrait allumer une lampe...c'est gaspiller de la bougie pour rien**. (Chapitre 1, p. 73)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Who needs your planning? To me **you people are like a blind man lighting a candle, just wasting wax**. (Chapitre 1, p. 57)

Cette expression « *Xiazi diandeng——baifei la* 瞎子点灯—白费蜡 » signifie littéralement : « l'aveugle allume une lampe - gaspillage de cire », elle a comme sens figuré « ce que l'on fait

[743] Yinghua Hou, « Difficultés et créativité dans la traduction des *xiehouyu* : Le cas de La Dure Loi du karma », *Impressions d'Extrême-Orient*, n°9, 15 juin 2019, http://journals.openedition.org/ideo/877.

se révèle inutile ou vaine ». L'introduction de cette expression représente une action que l'on fait, tandis que la deuxième proposition (l'éclaircissement) renvoie à la conséquence de cette action. Le *xiehouyu* est intégré dans l'énoncé avec des introducteurs tels que « être » et « comme ».

Dans cet extrait, la mère du narrateur considère la mise en place de la politique de planification des naissances par le parti communiste comme étant inutile et infructueuse, à l'instar des aveugles qui allument une lampe et qui dépensent leurs forces pour rien. Comme le narrateur le confirme ultérieurement dans le texte original, « les efforts de la tante et des autres revenaient à gaspiller les ressources financières et à gagner une mauvaise réputation ». Pour la mère, le nombre d'enfants dans une famille est fixé par le destin. Cette vision naïve du destin de la mère préfigure également le déroulement de l'histoire du roman, où les personnages adhèrent la large majorité à la croyance traditionnelle selon laquelle plus on a d'enfants, plus on est chanceux, au point de ne pas être convaincus de la politique de contrôle des naissances.

Ce *xiehouyu* ne contient pas de connotation culturelle spécifique puisque le champ lexical auquel elle appartient est commun dans les langues d'arrivée. Ainsi, dans la traduction, le fait de transmettre la métaphore est important pour reproduire son effet humoristique et l'ignorance de la locutrice. Les deux traducteurs ont choisi la traduction principalement littérale en gardant la métaphore et la structure de l'expression. Il est à noter que le traducteur français a apporté des modifications grammaticales en utilisant le conditionnel 'qui voudrait', tout en tenant compte du développement de l'intrigue du texte original. Parce que la politique de planification familiale en était encore à ses balbutiements à l'époque, on n'avait pas encore mis en place des mesures contraignantes.

Un autre exemple venant également du roman *Grenouilles* :

9) **Texte original :**
这算什么官？姑姑说，**臭杞摆碟—凑样数**呢。
Zhe suan shenme guan? gugu shuo, ***chouqi baidie——cou yangshu*** *ne.*
(*Grenouilles* : Chapitre 2, p. 85)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :

Tu parles, dit la tante, **je compte pour des prunes ils m'ont mise là pour faire le nombre**, voilà tout. (Chapitre 2, p. 109)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Did you say official? Gugu said. **More like adding rotten goji berries to a plate just to fill it up**. (Chapitre 2, p. 79)

Cette expression « *Chouqi baidie——cou yangshu* 臭杞摆碟—凑样树 » signifie littéralement « orange trifolié répugant sur une assiette – faire nombre ». Cela fait référence au fait que les gens trouvent qu'il n'y a pas assez de plats sur la table, alors ils mettent des orangers trifoliés puants dans une assiette pour ajouter un plat de plus. Cette expression est utilisée pour exprimer l'humilité et l'autodépréciation.

Quand la mère du protagoniste parle de la promotion professionnelle de la tante : « ta tante est montée en grade… », la tante se compare à des orangers trifoliés qui ne sont pas beaux et qui ne se font jamais remarquer. Ce n'est qu'une façon d'être modeste de la locutrice. Elle ne veut pas que ses proches la flattent en raison de son titre officiel. Cette expression sert à souligner la personnalité de la tante, qui est toujours humble, ne pensant qu'à se dévouer au service du peuple et de la nation.

Dans ce passage, c'est d'abord l'image d'un fruit originaire du Nord de la Chine qui peut poser une difficulté de traduction. Les deux traducteurs l'ont remplacé par des référents plus familiers pour les lecteurs cible : « goji berries » en anglais et « prunes » en français. Bien que ces choix ne correspondent pas au fruit mentionné dans le texte original, le sens de l'expression est globalement rendu. Cependant, afin de reproduire l'autodérision, l'humorisme ainsi que le dédain envers le titre officiel de la tante, le trait dépréciatif du fruit indiqué reste particulièrement importante pour exprimer la modestie de la locutrice. De plus, la traduction anglaise a plus ou moins préservé la structure bipartie du *xiehouyu*, alors que la traduction française l'a transformé en deux phrases autonomes en adoptant une méthode partiellement libre. Dans ce contexte, la fidélité lexicale (choix du référent) s'avère plus décisive que la fidélité structurelle.

7.2.2 Les expressions idiomatiques transformées ou créées par Mo Yan

Les procédés selon lesquels les expressions sont transformées ou inventées que nous avons relevées consistent à : 1. Remplacement de mots en fonction de contexte ; 2.

Modification structurale ou insertion d'éléments qui correspondent au contexte d'interaction ; 3. Emploi des expressions synonymes ou antonymes dans une même phrase ; 4. Création partielle ou totale de nouvelles expressions idiomatiques. Nous regrouperons les deux premiers types faisant partie des variations morphosyntaxiques en une seule catégorie, tandis que le troisième et le quatrième seront classés individuellement, dans le but d'examiner pourquoi l'auteur a eu recours à ces transformations et comment les traducteurs les traitent lors de la traduction. Nous commençons cette section par les variantes morphosyntaxiques.

a) Les expressions : variantes morphosyntaxiques selon le contexte

Un exemple tiré du roman *Grenouilles :*

10) **Texte original :**
姑姑:**信神有神在，不信是泥胎**。人们都是这种心理。
Gugu: ***xin shen you shen zai, buxin shi nitai****. Renmen dou shi zhe zhong xinli.*
(*Grenouilles* : Chapitre 5, p. 321)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
La tante : **Les esprits existent du moment qu'on y croit, si l'on n'y croit pas, ils ne sont qu'idoles d'argile**. (Chapitre 5, p. 383)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
GUGU: **There's a god if you believe there is, and if you don't, it's just an unpainted clay idol.** That's just how people are. (Chapitre 5, p. 261)

L'expression idiomatique « *xin shen you shen zai, buxin shi nitai* 信神有神在，不信是泥胎 », contenu dans cet extrait, signifie littéralement « si on croit aux esprits ils existent, si on n'y croit pas ils ne sont que les fœtus de boue ». Cette expression est composée de deux propositions qui constituent une analogie syllabique. Elle exprime l'attitude des êtres humains vis-à-vis de l'existence des esprits et désigne que la croyance dans le cœur est l'essentiel et que l'existence réelle ou non des esprits n'est plus importante.

La version originale de l'expression est « *xin shen you shen zai, buxin shi nikuai* 信神有神在，不信是泥块 » (litt. « Si on croit aux esprits ils existent, si on n'y croit pas ils ne sont que les statues d'argiles ») L'auteur a remplacé le caractère *kuai* 块 par *tai* 胎. Et ce remplacement du mot est étroitement lié à la thématique du roman qu'est l'enfant, mais pas au contexte d'une simple conversation entre personnages. La journaliste demande à la tante si elle a concocté un remède qui permet aux femmes ménopausées de retrouver leur jeunesse. La tante

lui rétorque : « ils sont nombreux à raconter aussi qu'après avoir pris mon remède, le bébé dans le ventre de sa mère a changé de sexe, vous y croyez à cela aussi vous autres ? » et la journaliste dit : « Mieux vaut y croire que non ». Alors que la tante utilise ainsi l'expression « *xin shen you shen zai, buxin shi nitai* 信神有神在，不信是泥胎 ». Elle semble répondre à la question de la journaliste (le fait de rajeunir dépend de sa propre croyance), en réalité, elle est obsédée par la culpabilité d'avoir étouffé les « fœtus ». Elle voulait se convaincre que tant que les fuligines (fabriquées à partir des fœtus) bénéficient de ses offrandes, elles auront acquis une spiritualité et se réincarneront, et que tant qu'elle avait la foi ferme en la rédemption, elle pourrait se libérer du péché. Cette petite modification proverbiale met donc en évidence l'obsession de la tante et son esprit dérangé qui en résulte. Cependant, ces deux textes traduits semblent ne pas rendre compte de ce changement et ce jeu de mot n'est pas mis en valeur.

Voici deux autres exemples se caractérisant par des remplacements de mots :

11) **Texte original :**
母亲大声说:"来弟，**无仇不结母子，无恩不结母子**——你恨我吧!"
Muqin dasheng shuo : "Laidi, ***wu chou bu jie muzi, wu en bu jie muzi****——ni hen wo ba!"* (*Beaux seins belles fesses* : Chapitre 12, p. 91)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
« Laidi, dit-elle d'une voix forte, **sans haine ni amour, pas de relation entre mère et fille** ! Tu peux me haïr ! » (Chapitre 12, p. 131)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
"Laidi!" she shouted. "**The bonds between parent and child are formed by enmity and kindness**. Go ahead, hate me !" (Chapter 3-3, p. 116)

12) **Texte original :**
吕氏把母亲叫到炕边，说:"寿喜屋里的，'**无恩不结父子，无仇不结婆媳**'，我死后，这个家，就靠你撑着了，他们爷儿俩，都是一辈子长不大的驴驹子。"
Lüshi ba muqin jiaodao kang bian, shuo: "shou xi wu li de, ***'wu en bu jie fuzi, wu chou bu jie poxi****'..."* (*Beaux seins, belles fesses:* Chapitre 62, p. 611)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait:
Lüshi l'appela près du kang et lui dit : « Épouse de Shouxi, **sans affection, pas de relation père-fils, sans haine, pas de relation belle-mère-belle-fille.** Après ma mort, cette maison reposera entièrement sur toi, eux, le père et le fils, ne sont que des petits ânes qui ne grandiront jamais. (Chapitre 62, p. 887)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:

> One day, her mother-in-law called Mother to her bedside. “Shouxi’s wife,” she said, “as the saying goes, **fathers and sons are bound by kindness, mothers and daughters-in-law are linked by enmity**. (Chapter 2-8, p. 570)

Les deux expressions contenues dans les deux passages sont des variants de l’expression suivante : « *wu chou bu jie fuzi, wu en bu jie fuqi* 无仇不成父子，无怨不结夫妻 » (litt. « Sans haine ne pas devenir père-fils, sans rancœur ne pas devenir mari-femme »), qui souligne qu’il est inévitable d’avoir des disputes et des désaccords entre père et fils ou entre mari et femme et que l’on doit se comprendre et se soutenir mutuellement pour renforcer les relations.

Dans le premier exemple, l’auteur parle de la relation mère-fille au lieu de la relation père-fils ou mari-femme. La mère espère que sa fille comprendra ses bonnes intentions (elle veut que sa fille mène une vie stable au lieu de suivre le soldat, Sha la Lune, et de mettre sa vie en jeu), et que sa fille n’oubliera pas sa gentillesse malgré les désaccords. Alors que dans le deuxième, il s’agit de la relation belle-mère et belle-fille, qui est toujours insaisissable. Shangguan Lüshi espérait que sa belle-fille serait capable d’oublier ses rancunes passées et de prendre soin de son mari et de son fils après sa mort.

Ce sont des changements adaptés parfaitement au contexte d’interaction. Pour le premier proverbe, les deux propositions sont étroitement liées à l’affect des interlocuteurs, dont la répétition de « *bujie muzi* 不结母子 » (litt. « Ne pas faire lien de mère et d’enfant ») révèle le ton de colère et de regret de la mère. Ainsi, dans la traduction, il est important de transmettre les émotions de l’interlocuteur tout en tenant en compte cette répétition lexicale. Pourtant, les deux traducteurs ont choisi de fusionner les deux propositions en effaçant le parallélisme. Quant au deuxième proverbe *wu en bu jie fuzi, wu chou bu jie poxi* 无恩不结父子，无仇不结婆媳 » (litt. « Sans faveur on ne fait pas le lien de père et d’enfant, sans haine on ne fait pas lien de belle-mère et belle-fille »), sa seconde proposition constitue l’essentiel du sujet dont parle la locutrice, tandis que la première introduit une simple comparaison qui met en relief la relation belle-mère et belle-fille. Le parallélisme y est majeur des points de vue pragmatique et rhétorique. De fait, les deux traducteurs en ont tenu compte en optant pour une méthode littérale.

Maintenant, nous allons voir le troisième passage dans lequel le *guanyongyu* est transformé en le coupant, ce qui peut être considéré comme une « transformation narrative »[744] :

13) **Texte original :**
当然，她说，这点小聪明，根本瞒不了姑姑，**我一撅尾巴，姑姑就知道我要拉什么屎**。
Dangran, ta shuo, zhe dian xiaocongming, genben man buliao gugu, ***wo yi jue weiba, gugu jiu zhidao wo yao la shenme shi.*** (*Grenouilles* : Chapitre 3 p.172)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
Petit Lion avait ajouté : « **Bien sûr, ma petite ruse n'avait pas échappé à la tante, pour elle, c'était cousus de fil blanc.** » (Chapitre 3 p.172)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Of course, she added, my little trick didn't work on Gugu. **She knew what I was doing from the get-go.** (Chapitre 3 p.151)

Cette expression usuelle (*guanyongyu*) « *yi jue weiba, gugu jiu zhidao wo yao la shenme shi* 一撅尾巴，姑姑就知道我要拉什么屎 » signifie littéralement « je redresse la queue, la tante peut savoir quel genre de merde je vais faire », dont la version courante est « *juejue weiba jiu zhidao ta la shenme shi* 撅撅尾巴就知道他拉什么屎 » (litt. Une fois sa queue redressée, on sait bien quel genre de merde il a.) Elle a comme sens figuré : connaître les détails d'une personne au point de savoir ce qu'elle va faire au premier signe de mouvement.

Cette expression est plutôt vulgaire avec le mot « lashi 拉屎 » (chier), correspondant tout d'abord aux habitudes langagières de la locutrice, Petit Lion qui travaille dans le village. Ensuite, cette vulgarité est adaptée avec une description sanglante, violente qui précède ce passage. Mo Yan y décrit Petit Lion qui fait exprès de sauter à l'eau au risque de périr noyée pour que Wang la Bile ait plus de temps pour accoucher sur le bateau. Cette dernière est bien suivie par la tante qui veut arrêter son accouchement. Cette expression permet d'abord de mettre en évidence à la fois l'intimité et la hiérarchie entre la tante et Petit Lion. La locutrice, disciple de la tante, se compare à un animal devant elle. D'autre part, la tante a en réalité la même idée que Petit Lion, si bien qu'elle connaît l'intention derrière l'action de Petit Lion.

En l'occurrence, la métaphore et le registre de langue dans cette expression méritent une attention particulière lors de la traduction. Le traducteur américain efface la métaphore du texte

[744] F.N. Dominguez, *Analyse du discours et des proverbes chez Balzac...*, *op. cit.* p.16.

original en interprétant librement alors que la traduction française propose de remplacer la métaphore originale par une autre plus courante dans la langue d'arrivée. Le registre vulgaire n'est toutefois plus présent. Bien que les deux traductions aient réussi à transmettre le sens du texte, il semble que la relation entre les personnages, le registre et l'effet de la métaphore ne soient pas restitués.

b) Le pléonasme : deux ou plusieurs expressions idiomatiques différentes intégrées dans une phrase

Les expressions idiomatiques surtout les *guanyongyu* ou les *yanyu* « *révèlent divers parallélismes d'ordre lexical, syntaxique, phonétique et sémantique* »,[745] mais il semble que l'auteur ne se contente pas de les utiliser seul. Il a tendance à accumuler deux ou plusieurs expressions idiomatiques différentes de sens identique dans une seule phrase. Ces expressions deviennent les propositions analogiques d'une phrase « *par leur ressemblance structurale et sémantique* »[746]. Regardons les trois exemples suivants :

14) **Texte original :**
带哨的排长打着哈欠，踱过去，道:"胖刘瘦侯，你们这叫**裤裆里摸卵，旱地上拾鱼**。"
*Dai shao de pai zhang dazhe haqian, duo guoqu, dao : "Pangliu Shouhou, nimen zhe jiao **kudang li moluan, handi shang shiyu**." (Beaux seins, belles fesses :* Chapitre 23, p. 231)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Le chef de peloton, qui portait un sifflet, bâilla et traversa la rue pour leur dire : « Liu le Gros et Hou le Maigre, ce que vous faites s'appelle **tâter les couilles dans le fond du pantalon, vous ramassez des poissons sur la terre ferme**. » (Chapitre 23, p. 337)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
The platoon leader yawned as he walked up to the men. "Fat Liu and Skinny Hou, this is what's called **finding balls in your pants and landing fish on dry ground**." (Chapter 4-5, p. 257)

Les deux expressions usuelles « *kudang li moluan* 裤裆里摸卵 », « *handi shang shiyu* 旱地上拾鱼 » signifient respectivement : « tâter les œufs dans la fourche d'un pantalon » et « ramasser des poissons sur la terre sèche ». Ce ne sont pas deux propositions d'une seule expression, mais

[745] F. Sabban, « "La fonction crée-t-elle le proverbe ?" » … *op. cit.*
[746] Lichao Zhu, « Figement et traduction des expressions figées dans *Le Rêve dans le pavillon rouge* » ..., *op. cit.*

deux expressions différentes utilisées dans une seule phrase. Dans ce passage, Liu le Gros et Hou le Maigre sont en train de ramasser des poissons sur le bord de la rue après la crue. Le locuteur, chef de peloton, les voit et décrit ce qu'ils font comme tâter les œufs dans la fourche d'un pantalon, ramasser des poissons sur la terre sèche. Il est sous-entendu qu'ils obtiennent très facilement les poissons sans faire aucun effort.

Il s'agit d'un échange quotidien entre les personnages, le locuteur utilise deux expressions, dont une à caractère vulgaire, avec deux métaphores similaires pour décrire simplement les actions de l'autre sur un mode humoristique. La vie des gens simples à la campagne et le langage vulgaire des villageois sont bien présents. Il n'est pas difficile pour le lecteur de comprendre le sens métaphorique de ces deux expressions dans leur contexte, et il n'y a pas de signification culturelle particulière pour ces deux expressions. Pour traduire ce trait humoristique et vulgaire, nous pouvons procéder à une traduction directe tout en restant fidèle à la forme. Nous nous référons à ces deux traductions, qui conservent la symétrie grammaticale et syntaxique à travers une stratégie plutôt littérale.

Encore une autre expression tirée du roman *Beaux seins, belles fesses,* dont l'usage est similaire à la précédente :

15) **Texte original :**
上官父子**碌碡压不出屁，锥子攮不出血**，为上官吕氏请医生看病的任务自然地落在了母亲身上。
Shangguan fuzi ***liuzhou ya bu chu pi, zhuizi nang bu chu xie****, wei Shangguan Lüshi qing yisheng kanbing de renwu ziran de luo zai le muqin shenshang.* (*Beaux seins, belles fesses :* Chapitre 62, p. 611)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Le père et le fils Shangguan **étaient toujours aussi indifférents à tout** ; la tâche de trouver un médecin pour Shangguan Lüshi retomba sur ma mère. (Chapitre 62, p. 887)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
The two Shangguan men were **so incompetent** that **a stone roller couldn't get them to fart and an awl couldn't draw blood**, so the responsibility of finding help for her mother-in-law naturally fell to Mother. (Chapitre 2-8, p. 570)

L'expression « *liuzhou ya bu chu pi* 碌碡压不出屁 » signifie littéralement « Le rouleau de pierre ne peut pas écraser un pet » Une expression similaire à la suivante : « *san bangzi da bu*

chu ge xiang pi 三棒子打不出个响屁 » (litt. « Trois bâtons ne peuvent pas frapper un pet fort ») dont il existe beaucoup de variantes. Et le mot « *liuzhou* 碌碡» désigne un outil agricole commun dans les villages du nord de la Chine. Donc ce sont plutôt les gens du nord qui tendent à utiliser l'expression avec le mot « *liuzhou* 碌碡 ». Cette expression vulgaire avec le mot « *pi* 屁 » (pet) décrit une personne qui ne parle jamais beaucoup, qui réagit lentement ou qui est indifférente au monde extérieur. L'usage de ces deux expressions correspond bien tant à la référence géographique qu'à l'identité paysanne du narrateur. De plus, l'expression « *zhuizi nang bu chuxie* 锥子攮不出血 » (litt. Ne pas faire saigner avec un coup de poinçon) peut aussi désigner une personne qui est impudente. Dans ce passage, le père et le fils Shangguan sont ainsi décrits du point de vue de Shangguan Jintong, à la première personne. Face respectivement à sa femme et à sa mère gravement malade, le père et le fils Shangguan se montrent lâches et incompétents, incapables de faire quelque chose pour elle.

Cet emploi idiomatique sert à mettre en valeur la personnalité des personnages et à souligner ensuite la force des personnages féminins dans la famille de Shangguan. La traduction anglaise recourt à un mélange de traduction littérale et de paraphrase, ce qui permet de garder la particularité de l'expression et de transmettre le sens figuré. Alors que la méthode adoptée dans la traduction française est totalement libre et ignore la deuxième expression portant plus de sens que la première. Dans le début du roman, Shangguan Lüshi utilise déjà cette expression « *liuzhou ya bu chu pi* 碌碡压不出屁 » (litt. « Le rouleau de pierre ne peut pas écraser un pet ») pour reprocher à son mari de ne pas répondre à sa question.[747] Cela peut exprimer l'indifférence ou la discrétion. Tandis que dans le contexte du passage, ces deux expressions « *liuzhou ya bu chu pi* 碌碡压不出屁 » (litt. « Le rouleau de pierre ne peut pas écraser un pet »), « *zhuizi nang bu chu xie* 锥子攮不出血 » (litt. « Ne pas faire saigner avec un coup de poinçon) » doivent être comprises comme mettre l'accent sur l'incompétence de ces deux personnages. Ainsi, dans ce cas, une paraphrase semble nécessaire.

---

[747] Texte original : 上官吕氏怒道：“我问你哪，龇牙裂嘴干什么？碌碡压不出个屁来！”*Shangguan lüshi nu dao : "Wo wen ni na, ziyaliezui ganshenme ? Liuzhou ya bu chu ge pi lai!"*
Sa traduction anglaise: "I asked you a question!" she shouted angrily. "What do you gain by showing me those yellow teeth? I can't get a fart out of you, even with a stone roller!
La traduction française : Shangguan Lüshi gronda : « Je te pose une question, qu'est-ce que tu as à faire la grimace ? Même un rouleau de pierre n'arriverait pas à te faire sortir un pet !

Le dernier exemple faisant partie de la même catégorie dans lequel s'accumulent trois expressions idiomatiques de types différents :

16) **Texte original :**
这简直是现世报，**六月债，还得快，种瓜得瓜，种豆得豆，木匠戴枷，自作自受。**
Zhe jianzhi shi xianshi bao, ***liu yue zhai, huan de kuai, zhong gua de gua, zhong dou de dou, mujiang daijia, zizuozishou***. (*Beaux seins belles fesses :* Chapitre 53, p. 556)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
C'était purement et simplement la punition de ces mauvaises actions : **Dette de juin n'attend point, on récolte ce qu'on a semé, la brique soulevée retombe sur les pieds, la gangue qu'il a fabriquée le menuisier doit lui-même porter**... (Chapitre 53, p. 807)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt : ---- (la suppression)

Ce passage contient deux *xiehouyu* et un *yanyu* qui portent un sens similaire mais avec des métaphores distinctes. La première expression « *liu yue zhai, huan de kuai* 六月债，还得快 » signifie littéralement « le mois de juin du calendrier lunaire est proche de la récolte d'automne, la dette empruntée pendant ce mois peut être remboursée très rapidement. » Elle est employée pour désigner que les récompenses arrivent assez vite. La deuxième expression « *mujiang dai jia, zizuozishou* 木匠戴枷,自作自受» signifie littéralement « Le charpentier a fabriqué le joug et l'a remis sur son propre cou, il subit les conséquences de ce qu'il a fait. » Et la dernière « *zhong gua de gua, zhong dou de dou* 种瓜得瓜,种豆得豆 » (semer du melon, récolter du melon, semer des haricots, récolter des haricots), a comme sens figuré : « on aura les conséquences qui résultent de ses actions ».

Il s'agit d'une autodescription du protagoniste Shangguan Jintong, contraint de lécher comme un chien la nourriture qu'il a jetée par terre, et se sentant même inférieur à un chien. Il regrette d'avoir épousé Wang Yinzhi, regrette de lui avoir confié sa boutique de soutien-gorge et d'avoir ainsi perdu sa liberté. Mais c'est le résultat de sa propre lâcheté et de son incompétence. Les émotions de remords et de dégoût de soi du protagoniste sont étayées et renforcées par ces trois expressions accumulées.

Par conséquent, lors de la traduction, la première considération est de déterminer si la signification de chaque expression idiomatique pose des difficultés de compréhension. Par

exemple, la première expression « *liu yue zhai, huan de kuai* 六月债，还得快 » (litt. Le mois de juin lunaire est proche de la récolte d'automne, la dette empruntée pendant ce mois peut être remboursée très rapidement) risque d'être incompréhensible pour le lecteur cible. Ensuite, il convient de conserver les expressions idiomatiques du texte original afin de refléter les émotions du personnage. Comme le montrent les deux textes traduits ci-dessus, le traducteur anglais a choisi de ne pas traduire et a supprimé entièrement le paragraphe qui contient ce passage. Quant au traducteur français, il a choisi de les conserver, en les traduisant respectivement par la méthode littérale, le calque structural, l'équivalence sémantique, et l'ajout d'une équivalence sémantique pour rendre la traduction plus fidèle sur le plan rythmique. De plus, chaque proposition dans sa traduction respecte la rime finale. Cela restitue largement l'effet dramatique apporté par la superposition de ces expressions.

c) Les expressions avec un parallélisme créé

À part l'emploi des expressions idiomatiques existantes telles qu'elles sont, Mo Yan invente également en fonction du contexte de nouvelles propositions, qui reproduisent la structure de formulations existantes. Alors que les propositions inventées tendent à « reprendre pour sujet le sujet du contexte »[748], et les propositions « imitées » relèvent d'un parallélisme avec un modèle préexistant. Parfois, Mo Yan forge, à travers l'imitation structurale, des expressions inédites qu'il emploie de manière indépendante. Examinons les exemples suivants :

17) **Texte original :**
"**旱不死的大葱，饿不着的大兵**。"母亲感慨地说，我们跟着当兵的沾光啦。
*"**Han bu si de dacong, e bu zhao de dabing**." muqin gankai de shuo, women genzhe dang bing de zhanguang la.* (*Beaux seins, belles fesses :* Chapitre 16, p. 146)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait : « **Telle la ciboule qui résiste à la sécheresse, le grand soldat jamais la faim n'agresse** », dit ma mère sous le coup de l'émotion. (Chapitre 14, p. 216)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt: "**Garlic never dies in a drought, and a soldier never starves**," Mother said with a sigh. "The army has become our benefactor..." (Chapter 3-6, p. 172)

[748] F.N. Dominguez, *Analyse du discours et des proverbes chez Balzac...*, *op. cit.* p. 16.

Nous avons un proverbe agricole « *jiao bu si de jiucai, han bu si de dacong* 浇不死的韭菜，旱不死的大葱 » (litt. « Les ciboules de Chine ne meurent pas de l'arrosage, les poireaux ne meurent pas de la sécheresse ») qui vient des expériences de culture des paysans. Dans ce passage, l'auteur calque la forme syntaxique sur celle de ce proverbe agricole en créant l'expression « *e buzhao de dabing* 饿不着的大兵 » qui signifie littéralement « les soldats ne sont jamais agressés par la faim ».

Après que le village a été balayé par les Japonais, les villageois ont commencé à s'exiler parce qu'il n'y avait plus de nourriture, jusqu'à ce que l'armée communiste s'installe dans le village. Comme Sha la Lune, avait fait défection, les communistes ont essayé de prendre le contrôle de sa fille, qui était alors élevée par sa mère. Ils ont envoyé sans cesse de la nourriture à la famille Shangguan, ce qui a permis à la cinquième sœur de devenir soldate du parti communiste. La famille Shangguan était alors libérée de la faim, comme le narrateur dit « notre vie entra dans sa meilleure période ». La mère est persuadée des avantages des soldats en disant « *e buzhao de dabing* 饿不着的大兵 » (litt. « Les soldats ne sont jamais agressés par la faim ») qui correspond à la fois à l'intrigue et au contexte de la période de guerres où les soldats étaient toujours nourris. Et l'expression originale « *han bu si de dacong* 旱不死的大葱 » (litt. « Les poireaux ne meurent pas de la sécheresse ») sert d'un parallélisme structural pour que l'énonciation soit plus vivante.

Comme il n'y pas de métaphore dans l'expression, rendre le sens ne constitue pas une difficulté dans la traduction. Cela peut être bien compris selon le contexte par le lecteur de la langue d'arrivée. La priorité serait donnée au parallélisme structural et à la caractéristique rythmique du texte original, ce qui permet de mettre en évidence l'émotion de la locutrice. Il semble que le traducteur anglais n'ait pas cherché à bien restituer la forme ou le rythme que nous pouvons découvrir dans l'expression originale, alors que la traduction française nous donne une rime à la fin de ces deux propositions. Et au lieu de traduire directement avec « La ciboule résiste à la sécheresse », le traducteur a modifié la syntaxe en ajoutant le mot « telle » pour former une comparaison explicite et un parallélisme syllabique.

Le deuxième exemple qui se caractérise par l'invention :

18) **Texte original :**

你们是**站着说话不腰痛，不生孩子不知道尻痛**!
*Nimen shi **zhanzhe shuohua bu yaotong, bu sheng haizi bu zhidao bitong**!*
(*Grenouilles* : Chapitre 2, p. 122)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
C'est facile de causer debout, cela ne fait pas mal au dos, c'est comme pour cette putain de douleur de l'accouchement : tant qu'on n'a pas accouché soi-même, on ne peut pas comprendre de quoi il s'agit ! (Chapitre 2, p. 152)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
While you stand there giving orders, suffering no back pain and, since you don't bear children, you don't know how a woman hurts! (Chapitre 2, p. 109)

L'expression « *zhanzhe shuohua bu yaotong* 站着说话不腰痛 » signifie littéralement : « parler debout ne cause aucune douleur dans le dos. » L'expression inventée par l'auteur *bu shenghaizi bu zhidao bitong* 不生孩子不知道尻痛 a comme sens littéral : « sans accoucher on ne peut pas connaître la douleur du vagin ». Le premier proverbe est souvent utilisé pour dire qu'il est facile de se tenir à l'écart et de faire des commentaires futiles sur des sujets qui n'ont rien à voir avec soi. Le proverbe créé par Mo Yan possède le même sens métaphorique.

Dans ce passage, la tante reproche à Yang Lin, vice-gouverneur de province, de ne donner que des instructions et de ne pas travailler sur le champ comme les cadres de base, et même de ne pas les soutenir après des accidents. Les dirigeants comme Yang Lin ne comprennent pas les difficultés rencontrées par les cadres de base dans la mise en œuvre du planning familial. La locutrice donne aussi un exemple frappant qui est étroitement lié à son identité professionnelle, gynécologue, à savoir que ces dirigeants, comme ceux qui ne donnent pas naissance à des enfants, ne connaissent pas la douleur des femmes qui accouchent. D'autre part, les difficultés relatives à la mise en œuvre du planning familial ne sont pas moindres que celles liées à l'accouchement d'un enfant, qui peut entraîner des blessures, jusqu'au fait de coûter la vie. De plus, la locutrice n'hésite pas à utiliser dans cette phrase le mot tabou « *bi* 尻 » (vagin) désignant les organes génitaux féminins. Cela permet de montrer sa colère du moment.

Lors de la traduction, il convient d'attacher tout d'abord l'importance à ces deux points, la métaphore et le registre grossier, et ensuite à la forme si c'est possible. Les deux traductions ont bien restitué les métaphores. Mais la traduction anglaise a ignoré le registre grossier dans l'expressions créée. Alors que même si le traducteur français n'a pas recouru à un mot français

concernant les organes génitaux féminins, il a tout de même choisi de garder cette vulgarité avec le mot « putain ». L'indignation du personnage est bien révélée.

Et voici un autre exemple dans lequel s'accumulent plusieurs expressions se caractérise également par le parallélisme syntactique. Dans ce passage, le personnage Le muet, demande à ses soldats de se déshabiller, voulant attacher tous les vêtements pour boucher un grand trou de la digue afin d'éviter qu'elle ne se rompe. Cependant, l'hésitation d'un soldat qui ne porte pas de sous-vêtements l'angoisse tellement qu'il crie trois fois le mot « Ôte ! » En tant que chef, son anxiété face au grand danger a provoqué chez lui une réaction de stress.

19) **Texte original :**
哑巴愤怒地再次吼出那个清楚字眼: "脱!" **狗急了跳墙，猫急了上树，兔子急了咬人，哑巴急了说话。**
Yaba fennu de zai ci hou chu nage qingchu ziyan: "tuo!" ***Gou jile tiaoqiang, mao jile shangshu, tuzi jile yao ren, yaba jile shuohua.*** (*Beaux seins, belles fesses :* Chapitre 24, p. 240)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Le muet, hors de lui, cria une nouvelle fois très distinctement le mot « Ôte ! ». **Quand le chien est affolé, il grimpe aux arbres ; quand le chat est affolé, il grimpe aux arbres ; quand le lièvre est affolé, il mord ; quand le muet est affolé, il parle**... (Chapitre 24, p. 351)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
The mute, getting angrier by the minute, repeated his command: "**When cornered, dogs jump over walls, cats climb trees, rabbits bite, and mutes speak**..." (Chapter 4-6, p. 268)

Les locutions idiomatiques de sens identique dans cette phrase « *gou jile tiao qiang* 狗急了跳墙 » (litt. « Quand le chien est affolé, il grimpe au mur »), « *mao jile shang shu* 猫急了上树 » (litt. « Quand le chat est pressé, il grimpe à l'arbre »), « *tuzi jile yao ren* 兔子急了咬人 » (litt. « Quand le lièvre est pressé, il mord ») sont utilisées pour désigner que lorsque l'on est désespéré, on prendra le risque de faire tout ce qui est inattendu. Alors que la dernière « *yaba jile shuohua* 哑巴急了说话 » (litt. « Quand le muet est pressé, il parle ») constitue une nouvelle expression calquée sur les précédentes qui servent de comparaisons assez imagées.

Cet extrait narratif orné de ces expressions tautologiques répétitives met en relief l'extrême anxiété et la colère du personnage, Le muet. Cela contribue également à la mise en valeur du langage familier du texte de Mo Yan. En reliant le contexte à l'expression « *yaba jile*

shuohua 哑巴急了说话 » (litt. Quand le muet est pressé, il parle), le lecteur peut comprendre le sens de la phrase entière. Lors de la traduction, nous devons prêter attention à la répétition formelle et lexicale afin de reproduire la couleur émotionnelle du personnage dans le texte original. À ce stade, les deux traductions parviennent à une répétition formelle par le biais d'une traduction partiellement ou complètement littérale, mais la répétition lexicale dans la traduction française rend son effet proverbial plus fidèle au texte original.

Enfin, nous parvenons à une invention complète dont la figure correspond bien à ces traits d'une des deux catégories de *xiehouyu* : deux hémistiches avec un lien de cause à effet, sans calembour :

20) **Texte original :**
我们也是没有办法，“**鸟儿韩披纸袋—没有办法**”。
Women ye shi mei you banfa, "niao er han pi zhidai—mei you banfa". (*Beaux seins belles fesses :* Chapitre 41 p. 418)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Nous n'avions pas le choix. C'était comme **Han l'Oiseau qui s'habillait avec des sacs en papier**... (Chapitre 41 p. 604)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt : ----- (la suppression)

C'est « une expression en vogue dans le canton du Nord-Est de Gaomi, qui était devenue proverbiale »[749], inventée par l'auteur selon la forme de *xiehouyu*. Elle signifie que l'on n'a pas de choix dans certaines situations tout comme le personnage Han l'Oiseau qui a vécu dans les forêts de Hokkaido, au Japon, pendant quinze ans, en subissant des souffrances et des tortures insupportables par les Japonais. N'ayant pas de vêtements à porter, il ne peut se couvrir que de paille et de sacs d'engrais. Grâce à ces expériences traumatisantes de Han l'Oiseau, les habitants du nord-est de Gaomi le considèrent avec une grande admiration comme un héros légendaire. Cette expression est employée par un autre personnage Shangguan Pandi. Elle veut faire comprendre à son petit frère qu'elle est impuissante face à des difficultés dans la vie et qu'elle n'a pas pu l'aider et leur mère. Étant donné que l'histoire de Han l'Oiseau est profondément enracinée dans la communauté locale, ce *xiehouyu*, qui répète en fait la phrase

[749] Mo Yan, *Beaux seins, belles fesses*, Noël et Liliane Dutrait (trad.), Paris, Seuil, 2004. p. 604.

précédente « Nous n'avions pas le choix »[750], peut, dans ce contexte, renforcer la force de ce que la locutrice exprime et accroître la résonance de l'autre partie au dialogue.

En traduction, il semble que le recours à la méthode littérale puisse rétablir le sens et l'effet du texte original. Les chapitres Trente-neuf et Quarante du roman contiennent des descriptions détaillées concernant les expériences de Han l'Oiseau au Japon. La traduction française conserve la première moitié et omet la seconde répétitive. Malgré l'effacement de la forme de *xiehouyu*, la métaphore continue à jouer un rôle expressif important. Tandis que la traduction anglaise a choisi de supprimer directement cette phrase, ainsi que toutes les descriptions des expériences liées au personnage, Han l'Oiseau dans les deux chapitres précédents. Alors il n'est plus question de la traduction de l'expression idiomatique, mais de la réécriture du traducteur. Pourtant cette réécriture semble effacer une empreinte historique de l'époque (l'histoire de Han l'Oiseau pouvant renvoyer à Liu Lianren 刘连仁, paysans de Gaomi qui a été emmené à Hokkaido, au Japon, pour y travailler comme ouvrier)[751] que l'auteur a voulu montrer dans le texte original.

En guise de conclusion

En fin de compte, comme nous l'avons remarqué antérieurement, Mo Yan ne se content pas d'employer les expressions figées de manière conventionnelle, mais les rend plus riches en les modifiant et en créant de nouvelles. Les occurrences que nous avons citées se présentent non seulement dans les discours directs des personnages, mais aussi dans la narration du récit. À ce stade, nous confirmons l'affirmation de Suad François, le recours aux expressions idiomatiques « dans le cadre d'un échange constant et direct avec son public » [752] permet de faire ressortir l'originalité de l'œuvre et le goût stylistique de l'auteur. Nous constatons d'ailleurs une concentration des énoncés avec des expressions figées dans les discours directs des personnages.

---

[750] *Ibid.*

[751] Voir Mo Yan 莫言, *Jiang gushi de ren* 讲故事的人 [Le conteur], Hangzhou, Zhejiang wenyi, 2019.

[752] Suad François, Elisabeth Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français*. Recueil et analyse, 1985. In : Romania, tome 108, n°430-431, 1987. p. 425.

À partir de la classification des expressions figées mobilisées dans nos analyses, nous déduisons également que la plupart des expressions canoniques mettent en évidence les connotations socioculturelles et la situation contextuelle des discours d'une façon concise ou humoristique, alors que les transformations ou créations permettent notamment de révéler l'intention littéraire de l'auteur, qui est liée à la mise en valeur de la psychologie, de l'image singulière des personnages ou même de la thématique du roman. Comme Fernando Dominguez nous le rappelle dans son étude : le roman, « en tant que construction artistique, se présente sous la forme d'un ensemble équilibré et harmonieux de niveaux de signification, de paragraphes, d'énoncés et de mots »[753]. Avec cette idée, nous avons aussi aperçu que certaines expressions idiomatiques dans ces deux romans de Mo Yan comprennent des mots vulgaires et grossiers, cohérents avec leur cotexte qui précède ou qui suit et le contexte du roman marqué par un registre populaire. Par ailleurs, ses œuvres se caractérisent également par un recours fréquent au dialecte et aux gros mots aussi dans les discours directs des personnages que dans sa narration.

En ce qui concerne la traduction des expressions idiomatiques en littérature, il est difficile pour le traducteur de tout transmettre dans sa langue cible. Pour Corine Wecksteen, l'essentiel de la traduction du proverbe est que « le traducteur parvienne à restituer, par la forme conjuguée au sens, l'effet que produit sur le lecteur le texte de départ »[754]. Alors qu'en ce qui concerne Zhu Lichao, pour les expressions idiomatiques dans une œuvre littéraire, un traducteur doit attacher l'importance au fait que les connotations culturelles et historiques y étant contenues sont aussi importantes que la forme et le sens.[755] À quoi s'ajoutent encore les niveaux de langue, la nature métaphorique et « la portée affective »[756] que les expressions idiomatiques véhiculent dans les discours, d'après Antonella Capra. Cependant, d'une part, il n'est pas possible de concilier tous les aspects dans la traduction de chaque passage, et d'autre part, ces dimensions peuvent posséder une importance différente selon les circonstances. À travers nos

[753] F.N. Dominguez, *Analyse du discours et des proverbes chez Balzac*..., *op. cit.* p. 25.
[754] Wecksteen, Corinne, « Traduction des proverbes anglais en français : la fin justifie les moyens » in *Traductologie, proverbes et figements*, Michel Quitout & Julia Sevilla Muñoz (éd.), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 224.
[755] Zhu Lichao, « Figement et traduction des expressions figées dans *Le Rêve dans le pavillon rouge* » ..., *op. cit.* p.196
[756] A. Capra, « Traduttore traditore » ..., *op. cit.* p. 4.

analyses, les facteurs qui impactent l'usage des expressions idiomatiques peuvent se résument aux aspects suivants :

a) le contexte historique et géographique du roman influençant le lexique des expressions idiomatiques ;
b) le contexte du discours (l'intrigue, la relation entre les personnages) impactant le sens profond des expressions ;
c) l'identité sociale et le caractère du locuteur et de l'interlocuteur affectant le niveau de langue des expressions ;
d) l'intention d'illustrer des personnages, de décrire leur expression émotionnelle ou du narrateur ayant des répercussions sur la forme des expressions sous laquelle elles se présentent ;

Sur la base de ces facteurs, nous avons examiné, pour une vingtaine d'expressions idiomatiques, l'importance de cinq dimensions : la forme, le sens, la charge socioculturelle, le registre de langue ainsi que la portée affective, dans leur contexte d'utilisation, ainsi que leur traitement en traduction. Alors, l'effet du texte original peut être mieux restitué si le choix de la méthode de traduction était basé sur l'importance respective de divers aspects de l'expression, en fonction du contexte. Par exemple, lors de la traduction de ces exemples 4), 5), 15), 16), 18), tout en veillant à ce que le lecteur cible puisse saisir le sens profond par le contexte ou le sens littéral, l'accent est mis sur la transmission de charges socioculturelles ou la fidélité à la forme qui est cruciale pour transmettre l'effet du discours et restituer l'expression des émotions des personnages. Dans ce cas, recourir à l'équivalence ou à la traduction libre n'est pas toujours appropriée. La prise en compte des éléments sociaux qui conditionnent l'emploi des expressions idiomatiques dans les textes littéraires peut permettre de cerner comment et quand choisir les méthodes traductives avec une grande souplesse.

PARTIE IV

Analyse sociolinguistique et traductologique : les gros mots

Chapitre 8

L'usage des gros mots dans les romans et leurs traductions

8.1 Les enjeux de la traduction des gros mots

Si l'étude sur la traduction des expressions idiomatiques chinoises se révèle complexe en raison des nombreuses références à la culture savante et à la culture populaire, la rareté de recherche sur le langage grossier est peut-être due aux tabous linguistiques qui lui sont associés. Certains praticiens et théoriciens de la traduction semblent l'avoir délibérément ignoré. Dans la langue française les gros mots n'ont commencé à être abordés de manière systématique que dans la seconde moitié du XXème siècle par Pierre Guiraud, selon lequel ce domaine « n'a jamais jusqu'ici retenu l'attention des linguistes »[757]. Même treize ans plus tard, Catherine Rouayrenc soulignait dans son étude que la part du lexique qu'elle a présentée est à son époque ce que « l'on veut ignorer, bien qu'elle ne manque pas d'être utilisé »[758]. Comme déjà évoqué, en Chine, Lu Xun a étudié pour la première fois ce domaine au début du XXème siècle avec un essai intitulé *Lun Tamade* 论他妈的 (À propos de «*Tamade* »), toutefois son étude se basait sur une perspective de langage injurieux. Par la suite, les discussions isolées abordant le gros mot par peu de linguistes « sont souvent incorporées dans les études des injures »[759] ou de la violence verbale (cf. chapitre 2).

En ce qui concerne la traduction du gros mot, il existe encore moins de recherches. Sur la plateforme CNKI, nous avons effectué des recherches avec les termes « *cusuyu fanyi* 粗俗语翻译» (langage vulgaire, traduction) et « *zanghua fanyi* 脏话 翻译 » (gros mot, traduction), qui ont donné respectivement 10 et 29 résultats. Ces résultats concernent principalement la traduction en anglais des gros mots présents dans les films et les œuvres littéraires spécifiques,

[757] Pierre Guiraud, *Les gros mots*, 4. éd., Paris, Pr. Univ. De France, « Que sais-je ? », n° 1597, 1991. p. 5.
[758] Catherine Rouayrenc, *Les gros mots*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 1597, 1998, 3e éd. p. 123.
[759] Florence Xiangyun Zhang, « Traduire les expressions grossières en chinois : Réflexion à partir de la traduction en chinois de « Monologue » de Simone de Beauvoir », *Traduire*, n°225, 2011, p. 18.

avec seulement un mémoire de maîtrise abordant la question du point de vue de la sociolinguistique. Ces dernières années, les travaux en français, comme en anglais, consacrés à la traduction des gros mots, ou plus largement des tabous linguistiques se sont multipliés. Toutefois, à l'instar du contexte chinois, ils portent majoritairement sur les œuvres audiovisuelles, notamment le film et le jeu vidéo. S'agissant des textes littéraires, la recherche demeure plus rare. Nous pouvons pourtant signaler les études de Florence Xiangyun Zhang, consacrées à la traduction des gros mots du chinois vers le français et du français vers le chinois, dans lesquelles elle s'intéresse aux démarches traductives du gros mot en littérature qui garde, selon elle, un lien étroit avec le sentiment de l'auteur et la métaphore.[760]

La linguiste Anda Radulescu a remis en question l'idée selon laquelle les gros mots ne pourraient pas être traduits lors de son étude sur la traduction des gros mots roumains, et a soulevé une question à laquelle tous les traducteurs pourraient être confrontés : lors de la traduction des gros mots, faut-il privilégier la culture véhiculée par la langue source ou la culture cible ?[761] Cependant, la nature taboue du langage grossier en soi ne signifie pas qu'il soit intraduisible, même s'il manifeste « une certaine résistance au transfert à cause de leur caractère culturellement marqué »[762].

Cette question met également en évidence la relation étroite entre les gros mots et la culture sociale. Le champ lexical des gros mots associés aux mots tabous varie d'une société à l'autre, et le fait que les deux langues ne partagent pas les mêmes références en termes de tabous sociaux est l'un des facteurs qui causent des difficultés aux traducteurs. Autrement dit, des mots courants dans un pays sont souvent involontairement tabous dans un autre et pour les éviter, des euphémismes (souvent des métaphores) différents sont employés.[763] Comme le souligne Florence Xiangyun Zhang dans son étude, « l'image qu'évoque une métaphore

[760] Voir Florence Xiangyun Zhang, « Traduire les expressions grossières en chinois : Réflexion à partir de la traduction en chinois de « Monologue » de Simone de Beauvoir », *Traduire*, n°225, 2011 ; et « Comprendre et traduire les gros mots métaphoriques de Beauvoir et de Lao She », in *Métaphores et Cultures : en mots et en images*, Véronique Alexandre Journeau, Violaine Anger, Florence Lautel-Ribstein et Laurent Mattiussi (éds.), Paris, L'Harmattan, 2012.

[761] Anda Radulescu, « Transfert des gros mots roumains en français », *Sémantique(s), sémiotique(s) et traduction,* coll. « Des mots aux actes », n°7, 2019. pp. 521-535.

[762] *Ibidem.* p. 523.

[763] Par exemple, les gros mots liés à l'animal et à la filiation en chinois, mais ceux avec la connotation religieuse dans les langues occidentales.

chinoise ne provoque pas toujours le même effet dans une autre culture »[764]. Ainsi, pour elle, les images des gros mots se placent au second plan dans la traduction par rapport aux émotions, aux sentiments que les mots expriment, autrement dit, la signification littérale n'est plus importante.

Outre l'aspect lexical, qui est le plus influencé par la culture, d'autres caractéristiques linguistiques de l'usage du gros mot ne doivent pas être ignorées. Dans la langue chinoise, l'utilisation combinée de différentes catégories de mots grossiers conduit à une modification de la structure du syntagme ou l'altération de l'ordre des mots, tels que « *fang ni ma de gou choupi* 放你妈的狗臭屁 » (pet de ta mère) – combinant plusieurs syntagmes « 你妈的 » (de ta mère) et « 狗臭屁 » (pet de chien puant) qui seraient normalement disjoints. Par rapport à la nature figée des expressions idiomatiques, les expressions grossières montrent une structure syntaxique plus flexible. Cela semble faciliter la traduction dans une certaine mesure.

Cependant, cette grande flexibilité peut facilement amener les traducteurs à négliger l'importance du gros mot dans la représentation des idées et des connaissances socioculturelles, les conduisant souvent à chercher les équivalents fonctionnels familiers aux lecteurs de la langue cible. D'ailleurs, tout comme nous l'avons observé dans les romans de Mo Yan, certaines expressions grossières revêtent une dimension diatopique en intégrant des termes dialectaux, par exemple l'expression « *an nima ge qiu* 按你妈个球»[765] (litt. appuyer le ballon de ta mère), employé comme invective pour reprocher à quelqu'un pour le fait qu'il appuie sur quelque chose, dans laquelle le segment « *nima* 你妈 » est issu de l'expression « *cao nima bi* 操你妈屄 » et le mot « *qiu* 球 »[766] (le ballon) est couramment utilisé comme interjection dans certains dialectes. Dépourvue de visée référentielle ou de cohérence sur le plan sémantique, la séquence fonctionne avant tout comme un exutoire émotionnel, où

[764] F.X. Zhang, « Comprendre et traduire les gros mots métaphoriques de Beauvoir et de Lao She » ..., *op. cit.* p. 153.

[765] Mo Yan 莫言, *Jiuguo* 酒国 (*Le pays de l'alcool*), Shanghai, Shanghai wenyi, 2012. p. 3.

[766] Selon le *Grand dictionnaire des dialectes chinois*, le mot *qiu* 球 est un mot injurieux, désignant les testicules dans les dialectes du Shanxi 陕西, du Shanxi 山西 et du Sichuan. Il est souvent employé de manière figurée comme particule modale pour signifier ce qui n'a pas de valeur (il est souvent un composant de l'expression : « *ni xiaode ge qiu* 你晓得个球 » (litt. Tu sais un ballon) dont le sens figuré est « *Tu n'en sait rien !* »). Cf. Baohua Xu et Ichirō Miyata, *Hanyu fangyan da cidian* 汉语方言大词典 [Le grand dictionnaire des dialectes chinois], Beijing, Zhonghua shuju, 1999. p. 5245.

l'accumulation d'éléments insultants permet au locuteur d'exprimer sa colère et de rabaisser son interlocuteur.

Deuxièmement, les diverses fonctions attribuées aux gros mots compliquent la tâche des traducteurs. C. Rouayrenc affirme que les gros mots sont également employés en interjections, en apostrophes ou entrent dans des structures phrastiques précises ou s'insèrent dans des expressions toutes faites.[767] En chinois, les interjections sont souvent des mots liés à la sexualité (comme « *nimade* 你妈的 »), tandis qu'en français, elles « relèvent pour une bonne part du champ lexical de la defecation »[768].

Le troisième aspect est la dimension pragmatique des gros mots. En tant qu'acte de langage, cette dimension ne peut être ignorée. Catherine Rouayrenc soutient que les principales fonctions pragmatiques des gros mots sont les suivantes : expressive, référentielle, démarcative et ludique.[769] Les gros mots peuvent également revêtir différentes significations selon les interlocuteurs et le contexte dans lequel ils sont employés, devenant : drôles, comiques, obscènes, insultants, etc. Comme dans les romans de Mo Yan, où, afin de représenter une certaine absurdité des situations qu'il décrit, l'auteur introduit de nombreux gros mots dans les dialogues entre les personnages, permettant ainsi aux lecteurs de comprendre son intention. De plus, le degré de grossièreté varie en fonction de la fonction que ces expressions jouent. Cela nécessite donc que le traducteur fasse preuve de sensibilité envers le texte pour « repeindre l'effet cognitif et émotionnel que le texte original a exercé sur le lecteur »[770].

Ces aspects sont de plus en plus pris en compte dans les traductions récentes. Nous pouvons ainsi donner raison à Elena Carmona Yanes qui souligne, après avoir comparé les cinq versions espagnoles du roman *Feu* d'Henri Barbusse : « les traductions les plus actuelles seraient plus ouvertes ou perméables aux emplois les plus vulgaires…dans la langue littéraire »[771]. Dans le corpus que nous avons collecté, la traduction des gros mots dans les versions

[767] C. Rouyrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.*
[768] Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, « Traduire les « gros mots » du hongrois en français », *Revue d'Études Françaises*, 24, 2020, p. 165.
[769] C. Rouyrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.*
[770] N. Zaremba-Huzsvai et C. Zaremba, « Traduire les « gros mots » du hongrois en français » ..., *op. cit.* p. 157.
[771] Elena Carmona Yanes, « Traduire la variation linguistique : les versions espagnoles du *Feu* d'Henri Barbusse », *La recherche en Études Françaises : un éventail de possibilités*, 2019, p. 509.

anglaise et française est globalement dépourvue de choix d'évitement excessif, avec seulement 5% des cas où elles ne sont pas traduites. Dans diverses études de traduction, tant les praticiens que les théoriciens ne se posent plus la question de savoir si les gros mots doivent être traduites, mais plutôt comment les traduire de manière optimale. Les réflexions sur l'opération traductive se concentrent principalement sur les aspects suivants, avec des orientations hétérogènes : à partir du vocabulaire, de la sémantique et de la structure des phrases pour réussir à atteindre l'objectif de fidélité à l'original d'un point de vue linguistique ; En considérant les stratégies sourcières et ciblistes pour les images et métaphores culturelles ; En partant du point de vue du style afin de garantir l'authenticité de l'original.

En réponse à ces différentes priorités, les traducteurs et les théoriciens résument ou proposent également un certain nombre de stratégies de traduction. Dans son étude où il effectue des comparaisons en matière des traductions de gros mots roumains en français, Anda Radulescu souligne que les procédés principaux diffèrent selon les traducteurs se focalisent sur la fidélité à lettre, le procédé ethnocentrique, l'omission, et l'invention ou l'adaptation. À propos de la traduction des gros mots dans la littérature chinoise et française, Florence Xiangyun Zhang met principalement l'accent sur les métaphores cachées des gros mots lors de la traduction, et propose d'utiliser des stratégies variées adaptées à chaque situation afin d'obtenir le même effet que le texte source : chercher l'équivalent sémantique pour le choix du vocabulaire ; changer de mot, changer de métaphore ou changer de registre ; recourir à une adaptation ou à une reformulation de la phrase ou compenser au niveau de la phrase pour rendre l'ensemble du sens et du sentiment ; et enfin la possibilité de renoncer au gros mot tout en employant un style oral. Les solutions de traduction des gros mots ne manquent pas, l'enjeu réside surtout dans le choix de la méthode la plus apte à l'usage grossier dans le discours spécifique.

Selon A. Radulescu, les difficultés de restituer le sens du gros mot « pour un étranger relèvent de domaines divers, entre autres psychologique, comportemental, culturel, linguistique et stylistique »[772], sur ce quoi nous ne sommes pas moins d'accord. Particulièrement, en ce qui concerne la traduction des gros mots dans la littérature, obtenir le

[772] A. Radulescu, « Transfert des gros mots roumains en français » ..., *op. cit.* p. 521.

même effet que le texte original signifie que le traducteur doit prêter attention à l'émotion esthétique, à l'intention de l'auteur, au style de l'œuvre, à la psychologie des personnages que le lecteur de la langue d'origine perçoit dans le texte original, en plus de la distinction « des phénomènes linguistiques, des contextes et des intentions des interlocuteurs » qui permet, selon Claudine Moïse, « de repérer au mieux les actes de langage »[773]. Il s'agit d'un objectif difficile à atteindre dans l'activité traductive, à cause de la difficulté de l'opération du transfert de la dimension linguistique ou des caractéristiques culturelles tout en transmettant parfaitement le message.

Dans le sixième chapitre nous avons adopté une perspective sociolinguistique, dans cette perspective nous pouvons nous demander : quels sont les éléments sociaux qui peuvent influencer l'usage de gros mots ? À partir de cette question, nous allons mener une analyse selon diverses dimensions, afin d'établir un lien entre ce langage grossier et le contexte historique et social dans l'œuvre de Mo Yan. En prenant en compte des facteurs externes tels que le temps, l'espace, les personnes qui les prononcent et reçoivent, le contexte sous lequel ils utilisent, nous pouvons ainsi évaluer le rôle et l'importance des gros mots dans le contexte, et analyser les stratégies de traduction adoptées par les traducteurs anglophone et francophone de cet auteur.

8.2 Analyses des exemples d'expressions grossières dans les deux œuvres de Mo Yan et de leurs traductions

Il est à noter qu'« il est des injures qui ne sont pas des gros mots et inversement, certains des mots considérés comme gros mots qui ne sont ni des jurons ni des injures »[774]. En d'autres termes, les injures peuvent être aussi des gros mots que des mots non grossiers ou standards, alors que les gros mots peuvent fonctionner comme des injures ou des mots ordinaires remplissant d'autres fonctions pragmatiques. Telles que les fonctions expressive[775],

[773] Claudine Moïse, « Gros mots et insultes des adolescents », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°83-84, 2011, pp. 29.
[774] P. *Guiraud, Les gros mots ..., op. cit.* p. 27.
[775] La fonction expressive dont nous parlons ici renvoie à d'autres sentiments sans l'intention d'injurier ou d'insulter (qui est d'abord et fondamentalement expressive d'après C. Rouayrenc) : la peur, le mécontentement, la joie etc.

référentielle, esthétique et stylistique que nous avons repérées dans l'emploi des expressions grossières dans les romans de Mo Yan.

Par conséquent, dans cette section, nous allons analyser l'usage des gros mots en les divisant en deux grandes catégories : gros mots injurieux (soit la fonction des jurons et des injures) et gros mots non injurieux. Pour la catégorie des gros mots injurieux, nous nous intéressons d'abord à ces mots liés aux tabous sociaux et ensuite ceux qui ne sont pas strictement en corrélation avec les tabous sociaux mais qui sont considérés comme jouant le rôle des gros mots (quasi-grossier) dans certains contextes d'utilisation. Ils se caractérisent tous par le fait d'avoir pour objectif de « dévaloriser les choses qu'ils nomment en même temps que les gens auxquels ces choses s'appliquent »[776]. En ce qui concerne la deuxième catégorie non injurieuse, nous examinons les gros mots par leurs autres fonctions variées en fonction de divers contextes.

8.2.1 Les gros mots injurieux avec des mots tabous autour de la sexualité

Comme d'autres domaines, le gros mot est susceptible de varier selon les communautés linguistiques. Comme nous avons mentionné dans le chapiter III, dans la langue chinoise, « a Chinese character or word might become a linguistic taboo if what it referred to was regarded as something sacred, dangerous, dirty, or abominable »[777]. Pour rappel, les trois types majeurs de tabous linguistiques chinois, selon Huang Hongxu et Tian Guisen, sont les suivants : le remploi des prénoms des ascendants de la famille, mots des organes génitaux et de l'acte sexuel, mots et expressions aux superstitions, aux scènes sales (l'excrément, la défécation) et aux évènements malheureux (surtout la mort).[778] Contrairement aux langues occidentales, il n'existe pas dans la langue chinoise de mots tabous concernant la religion. Puisqu'en occident, « la religion interdit d'invoquer le nom de Dieu…tout jurement, de ce fait condamnable et condamné, devient gros mot »[779]. Ainsi, nous énumérons dans cette section les trois types de

[776] P. Guiraud, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 27.
[777] Rint Sybesma, *Encyclopedia of Chinese language and linguistics*, Leiden Boston, Brill, 2017, vol. 4, n°5, p. 247.
[778] Hongxu Huang et Guisen Tian, « A sociolinguistic view of linguistic taboo in Chinese »..., *op. cit.*
[779] Catherine Rouayrenc, *Les gros mots* ..., *op. cit.* p. 8.

gros mots : la sexualité, la scatologie et la mort comme les gros mots impliquant des tabous sociaux.

Les gros mots s'inscrivant dans le champ lexical de la sexualité impliquent des mots désignant le sexe de la femme et de l'homme, l'acte sexuel (les verbes et les locutions verbales, les noms), le sperme, l'homosexualité et la prostitution.[780] Cela inclut ceux qui ont évolué ou ont été simplifiés au fil du temps et qui ne contiennent plus dans leur forme actuelle de termes spécifiques liés à la sexualité. Néanmoins, ces mots gardent tout de même leur registre grossier. Ils sont ainsi également sélectionnés et répertoriés dans notre corpuscomme appartenant à la sous-catégorie de l'acte sexuel. Ensuite, en plus des mots concernant les organes génitaux et l'acte sexuel, nous énumérerons aussi les mots liés à la prostitution, qui apparaissent dans les romans.

De tous les passages relevés (cf. Annexes 5 et 6), nous avons découvert que dans l'emploi des gros mots sexuels se trouve une prédominance des références aux ascendants féminins. Ce phénomène langagier est dû à l'importance que les Chinois de classes supérieures attachent à leur rang social de la famille, à leur parenté par le sang, ce qui détermine en quelque sorte leur propre statut social.[781] Insulter leurs aînés les plus respectés avec les mots tabous de la sexualité peut être le plus provocateur dans une société valorisant les lignées, d'après Florence Xiangyun Zhang qui a repris dans ses études l'idée de Hu Shiyun selon laquelle les injures évoquant la sexualité sont perçues comme les plus malveillantes.[782] C'est sans doute pour cette raison que les variantes de jurons ou de gros mots relatifs à la sexualité sont plus riches que d'autres catégories lexicales.

D'ailleurs, nombreuses expressions sont des variantes de la phrase « *wo cao ni ma bi* 我肏你妈屄 » (Je baise le con de ta mère)[783], la plus répandue en Chine. Cela peut être observé

---

[780] *Ibid.*

[781] Xun Lu, « Lun Tamade 论‘他妈的’» [À propose de 'Tamade'], in *Lu Xun quanji* 鲁迅全集[Œuvres complètes de Lu Xun], Beijing, Renmin wenxue, 2013, p. 245.

[782] F.X. Zhang, « Traduire les expressions grossières en chinois » ..., *op. cit.*

[783] Selon la définition d'un agrégat logique (l'un des six procédés de formation des caractères chinois, qui consiste à joindre deux ou plusieurs caractères en un seul dont la signification résulte de ces éléments combinés), p. ex. 明 « la clarté » est formé de 日 « le soleil » et 月 « la lune », et 众 « la foule », de trois 人 « une personne», le verbe « *cao* 肏 » est un mot formé des deux autres mots « *ru* 入 » (entrer) du haut et « *rou* 肉 » (chair) du bas, désignant généralement un acte sexuel pratiqué par un homme sur une femme, alors que le nom « *bi* 屄 » est

de manière précise à travers ces quelques points suivants :

a) Tout d'abord, cela se manifeste par la simplification de la phrase, en allant de « *cao ni ma* 肏你妈 » (Baiser ta mère) à « *ni ma bi* 你妈屄 » (Le con de ta mère) et de « *ni ma de* 你妈的 » (ta mère) à « *ma de* 妈的 » (Mère).

b) Deuxièmement, une variation se produit également au niveau du lexique. Cela a été confirmé depuis longtemps par Lu Xun qui était surpris par l'ampleur de cette variation, « qui peut remonter aux ancêtres, impliquer les sœurs, se transmettre aux descendants, et s'étendre aux individus du même sexe »[784]. Par exemple, « *cao ni zuzong* 肏你祖宗 » (Baiser ton ancêtre), « *cao ni nainai* 操你奶奶 » (Baiser ta grand-mère), « *ri ni meimei* 日你妹妹 » (Baiser ta petite sœur), « *gan ni daye* 干你大爷 » (Baiser ton oncle). Évidemment, ces locutions ont aussi tendance à se transformer en locutions simplifiées (averbales) « *ta ma de* 他妈的 »[785] (Sa mère), « *ta nainai de* 他奶奶的 » (Sa grand-mère), « *ni meimei de* 你妹妹的 » (Ta petite sœur) ou encore « *ni daye de* 你大爷的 » (Ton oncle). Nous pouvons remarquer que cette variation lexicale se manifeste tant dans le verbe que dans le groupe nominal (le référent du verbe). Dans ce stade, il convient de noter en particulier que les variantes lexicales sont aussi liées à une intention d'euphémisme dans l'écriture afin de rendre moins cru et trivial et de réduire le niveau de grossièreté dans l'écriture. En plus du paronyme « *cao* 操 » remplaçant « *cao* 肏 », du pronom possessif « *ta* 他 » supplantant « *ni* 你 », nous avons aussi « x » ou bien l'homophone « *bi* 逼 » pour remplacer « *bi* 屄 ».

c) Troisièmement, nous avons souvent des changements morphosyntaxiques en fonction du

---

formé des mots « *shi* 尸 » (corps) et « *xue* 穴 » (grotte), désignant l'organe sexuel féminin. Cf. Li Rong 李荣, « Lun "Ru" zi de yin 论"入"字的音 » [Sur la prononciation du mot "Ru"], *Fangyan* [Dialect], n°4, 1982, pp. 241-244.

[784] Texte original : « *Shangsu zuzong, pang lian zimei, xia di zisun, puji tongxing.* 上溯祖宗，旁连姊妹，下递子孙，普及同性。» Cf. Xun Lu, *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun], Beijing, Renmin wenxue, 2005, vol.1, n°18. p. 245.

[785] En ce qui concerne l'origine de la locution « *ta ma de* 他妈的 » (Sa mère), le professeur Liu Fugen remet en question le fait que cette locution soit une version simplifiée et confirme qu'à l'origine, le mot « *ma* 妈 » (mère) était utilisé pour désigner une femme adulte ou aînée, pas nécessairement une mère. En termes de fonction, il exprime simplement l'étonnement ou la surprise, et n'a rien à voir avec le sexe. Cette locution « *ta ma de* 他妈的 » (Sa mère), comme une interjection, est devenue populaire pendant la fin de la dynastie Qing. Cependant, il convient de noter que de nos jours, l'utilisation de ce terme est généralement considérée comme liée au sexe. Cf. Liu Fugen 刘福根, *Hanyu lici yanjiu* 汉语詈词研究 [Étude des insultes chinoises], Hangzhou, Zhejiang renmin, 2008, p. 138-143.

contexte d'interaction, tels que « *gun ni ma de dan* 滚你妈的蛋 » (Sors les œufs de ta mère) – ordonner avec colère à quelqu'un partir, « *fang ni ma de pi* 放你妈的屁 » (Péter de ta mère) – réprimander quelqu'un qui dit des absurdités.

Bien que certaines variantes ne contiennent pas de mots liés à l'acte sexuel et aux organes génitaux, elles sont toujours choquantes pour les interlocuteurs ou les lecteurs. Ces variantes mentionnées ci-dessus sont en grande partie présents dans les romans de Mo Yan. Nous analyserons d'abords de manière séquentielle les exemples injurieux, en suivant les différentes formes de variations.

a) L'acte sexuel

Nous examinons en premier lieu les expressions grossières contenant des verbes qui désignent l'acte sexuel : « *cao* 操 », « *ri* 日 »[786], alternatives du verbe « *cao* 肏 » et les variantes morphosyntaxiques dans ce champ lexical. Les trois premiers exemples que nous pouvons citer sont extraits du roman *Beaux seins, belles fesses*. Ce sont de variantes de la phrase « *wo cao ni ma bi* 我肏你妈屄 » (Je baise le con de ta mère), avec l'omission du sujet et du nom « *bi* 屄 » (le con).

1) **Texte original** :
孙家大哑巴捏住了我的小鸡巴时，我怒骂一声：“**操你妈**！”
*Sunjia dayaba niezhu le wode xiao jiba shi, wo numa yisheng: "**caonima**!"* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 16 p. 146)

Traduction française par Noël Dutrait :
Lorsque l'aîné des muets de la famille Sun me pinçait le zizi, je jurais, furieux : « **Je baise ta mère !** » (Chapitre 16 p. 217)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
When the Sun family mute squeezed my pecker, I cursed angrily: "**Fuck you**!" (Chapter 3-7 p. 172)

La locution grossière contenue dans ce passage est proférée par le protagoniste Shangguan Jintong, le seul garçon dans la famille de Shangguan. Lorsque Sun Le muet, époux de la sœur

[786] Un autre verbe « *ri* 日 », employé pour désigner l'acte sexuel, dérive du mot « *ru* 入 », qui avait une des prononciations été proche (la prononciation 'ri' a été incluse dans le *Dictionnaire de la langue chinoise* 汉语词典 dans les années 1940). Son homophone 'ri 日' a ensuite été utilisé par certains pour exprimer le même sens, afin d'éviter les éventuels malentendus causés par ce mot polyphonique. Cf. Li Rong 李荣, « Lun 'Ru' zi de yin 论"入"字的音 » [Sur la prononciation du mot 'Ru'] ..., *op.cit*.

aînée lui pince le zizi, il est tellement énervé qu'il l'injurie de manière grossière sans connaître le sens littéral de cette expression. Sachant que le petit garçon Shangguan Jintong vient d'apprendre à marcher, il ne comprend sans doute pas ce qu'il a dit. Comme un enfant qui commence à balbutier, il est influencé par les habitudes de langage de son entourage, qui est peu éduqué et qui ne cherche pas à éviter les mots tabous dans leurs conversations quotidiennes. En d'autres termes, son comportement verbal « est conditionné par son environnement familial et social »[787].

Dans ce cas-là, il vaut mieux que la traduction prenne en compte la situation du locuteur (un enfant qui se trouve en phase d'imitation). Le recours à la traduction littérale est sans doute un bon choix, comme celui du traducteur français qui ajoute d'ailleurs le sujet « je » pour transformer cette locution verbale en une phrase complète. Tout en se conformant aux habitudes de la langue cible, la traduction française est également fidèle à l'original. Alors que la traduction anglaise se penche sur une stratégie cibliste à l'aide d'un équivalent de fonctionnalité semblable : « Fuck you » est l'expression grossière la plus utilisée dans la langue anglaise et également dans le même champ lexical (l'acte sexuel) que le texte original. Sauf que « Fuck you » n'est pas aussi fort que « Fuck your mother » dans la langue chinoise. Il importe de citer un extrait[788] semblable au niveau de l'emploi grossier, tiré du roman de *Le pays de l'alcool*. Dans ce passage, les gros mots que le locuteur prononce ne se semblent pas non plus conforme à son identité (un petit enfant), mais correspond au contexte et à son rôle de « petit monstre » dépeint par l'auteur. Si aucun des deux traducteurs n'a opté pour une traduction directe, ils ont choisi des mots du même domaine lexical.

L'exemple suivant relevant du même champ du lexique n'est pas traité de la même manière que le précédent dans la traduction française. Dans ce passage, la deuxième sœur du

---

[787] C. Moïse, « Gros mots et insultes des adolescents » ..., *op. cit.*

[788] Texte original : 这时，金元宝听到那被贴上了二等标签的小家伙对着络腮胡子的背影高声叫骂：“操你妈！杀人犯！出门就被卡车撞死你这个狗娘养的王八蛋。*Zheshi, Jin Yuanbao tingdao na bei tieshang le erdeng biaoqian de xiao jiahua duizhe luosaihuzi de beiying gaosheng jiaoma: "caonima! sharenfan! chumen jiubei kache zhuangsi ni zhege gouniang yangde wangbadang !* (*Le pays de l'alcool:* Chapitre II, p. 83)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt: Yuanbao heard the little fellow inside, who'd had a second-grade tag stuck to his skin, curse the retreating back of the bearded man: 'You fucking murderer! I hope you get hit by a truck as soon as you walk outside, you bitch-fucking bastard, you!' (Chapitre II, p. 68)

Traduction française par Noël Dutrait : « À cet instant, Yuanbao entendit le petit gars à qui on avait collé l'étiquette de "deuxième catégorie" vociférer à tue-tête en direction de l'ombre du barbu : - Enculé ! Assassin ! Va te faire écraser par un camion, espèce de salopard, fils de chien ! » (Chapitre II, p. 97)

protagoniste joue le rôle de la jeune épouse de Sima Ku dans une pièce de théâtre. Certains spectateurs le prennent au sérieux et pensent que la deuxième fille de la famille Shangguan est devenue la concubine de Sima Ku. Ils en parlent et la critiquent pour sa frivolité. Les autres sœurs de la famille Shangguan profèrent cette expression grossière « *cao nimen de niang* 操你们的娘 » (Baiser vos mères) contre ces spectateurs afin de défendre leur deuxième sœur.

2) **Texte original :**
"**操你们的娘**，这是唱戏！**操你们的娘**，闭嘴！我三姐上官领弟和其他几位姐姐在人群里大喊着，为我们的二姐辩护。
*"**Cao nimen de niang**, zhe shi changxi ! **Cao nimen de niang**, bizui !...* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 13 p. 110)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
« **Vos gueules, putain**, c'est du théâtre, fermez-la ! » crièrent dans la foule ma troisième sœur Lindi et quelques-unes des autres sœurs, pour prendre la défense de Zhaodi. (Chapitre 13 p. 163)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
"**You dumb fuck**, this is opera! **Shut the fuck up**, both of you! third sister, Lingdi, and her other sisters shouted from the crowed to protect Second Sister's reputation. (Chapter 3-4 p. 136)

D'après le contexte, cette expression censée être employée par les hommes remplit bien sa fonction injurieuse. Même si nous pouvons ressentir la colère des locutrices envers les spectateurs qui calomnient leur sœur, ceux qui se font insulter ne se sentent probablement pas injuriés. Si nous l'examinons du point de vue de la sublimation thématique du roman qui met en valeur l'image féminine, cet emploi reflète d'une forme de rébellion des femmes contre l'éthique sociale de l'époque, d'autre part, le fait que cette injure fait référence aux « mères » qui sont également des femmes montre qu'elles ne peuvent toujours pas échapper à l'empreinte d'une société patriarcale et qu'elles sont toujours influencées par les habitudes du langage masculines.

Une traduction tout à fait littérale pourrait bien restituer l'effet du texte original dans les langues cibles sans poser de problèmes de compréhension, puisque nous avons les mêmes locutions verbales dans les langues d'arrivée (ex : « Go fuck your mother » en anglais ou « niquer ta mère » en français). Les deux traducteurs ont choisi d'éviter la traduction littérale et ont opté pour des expressions largement utilisées dans leur propre langue, tout en saisissant le sens injurieux de la locution originale et en gardant le même champ lexical de la sexualité

avec « fuck » et « putain ». Ainsi, la colère des locutrices dans ce contexte est bien traduite, mais l'effet d'absurdité semble ignoré.

Ceci dit, ce serait intéressant de citer un petit extrait d'un autre roman *Le pays de l'alcool*, contenant d'autres variantes de « Je baise le con de ta mère » : *wo cao ni erge* 我操你二哥 (litt. Je baise ton deuxième frère aîné)， *wo ri ni daye* 我日你大爷 (litt. J'encule ton oncle) :

3) **Texte original :**
她却像一只凶猛的小豹子一样，不断地扑上来嘴里嘟哝着：“**我操你二哥，我日你大爷**…”
*Tā què xiang yi zhi xiongmeng de xiao baozi yiyang, buduan de pushanglai, zuili dunongzhe : "**Wo cao ni erge, wo ri ni daye**..."* (*Le pays de l'alcool* : Chapitre I p. 4)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait : Mais tel un jeune coq plein de combativité, elle n'eut de cesse de se jeter sur lui de tout son corps. (Chapitre I p. 14)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt: But, like a plucky fighting cock, she sprang back at him hard, catching him off guard and making resistance all but impossible. (Chapitre I p. 3)

Ces gros mots grossiers et insultants correspondent à cette scène de violence physique. Ces mots sont prononcés par la conductrice, l'épouse du ministre de la Propagande de la ville du Pays de l'alcool, Jin Gangzuan. Cette femme élégante participe au piège tendu par son mari à l'inspecteur Ding Gou'er. Ainsi, lorsque Ding Gou'er l'offense en touchant sa poitrine avec les mains, elle le repousse et prononce ces insultes. Ce discours grossier façonne un personnage intérieurement contradictoire et dramatique, qui représente l'une des victimes de la société corrompue du Pays de l'alcool. Ce conflit établi entre le discours et l'identité peut éveiller la curiosité du lecteur. La conductrice module donc cette expression en introduisant des référents masculins et cela pourrait se lire comme une forme de résistance aux hommes et à la société patriarcale. Ainsi dans cet exemple, les gros mots sont à la fois des injures et une forme d'expressions des émotions. D'un point de vue sociolinguistique, cette expression vulgaire prononcée par une femme (de plus par une femme élégante) ne correspond pas aux pratiques langagières attendues par les femmes dans l'imaginaire collectif.

Les deux traducteurs ont choisi de ne pas traduire les deux expressions grossières « *wo cao ni erge* 我操你二哥 » (litt. Je baise ton deuxième frère aîné), « *wo ri ni daye* 我日你大爷 » (litt. J'encule ton oncle) qui sont pourtant révélatrices de la personnalité du personnage et du contraste entre son identité et son discours. Aussi ce choix de traduction ne permet pas de transmettre le choix stylistique de l'auteur, son recours à un langage décalé pour décrire des situations paradoxales.

Le passage suivant contient une autre variante de la phrase « *wo cao ni ma bi* 我肏你妈屄 » (Je baise le con de ta mère), dont le référent est la « sœur ». L'expression grossière dans ce passage « *cao ni jiejie* 操你姐姐 » (Niquer ta sœur) est prononcée par le personnage Sima Ku, grand propriétaire foncier dans le canton de Dalan. Il est devenu plus tard le commandant de brigade pendant la résistance contre les Japonais. En leur faisant un pont du Dragon enflammé, il les injurie avec haine. Face à ces ennemis, la colère et la détermination à les détruire sont résumées dans cette expression grossière, même avec un peu de fierté de son projet.

4) **Texte original :**
"小日本，**操你姐姐**，你过得了卢沟桥，过不了我的火龙桥！"
"Xiao Riben, ***cao ni jiejie****, ni guode liao Lugou Qiao, guo bu liao wo de huolong qiao!"* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 7 p. 35)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
"**Fuck your sisters**, you little Nips. You may have crossed Marco Polo Bridge, but you'll never cross Firey Dragon Bridge!" (Chapter 1-7 p. 32)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
« Petits Japonais, **je baise vos sœurs**, si vous êtes arrivés à passer le pont Marco-Polo, vous ne franchirez pas les flammes de mon pont du Dragon ! » (Chapitre 7 p. 56)

Une telle violence verbale s'avère peu signifiante par rapport à la cruauté de la guerre, néanmoins, c'est un moyen de résistance pour les gens en guerre de l'époque. Étant donné qu'il grandit sans éducation dans un village et qu'il a quand même du pouvoir en tant que propriétaire foncier, ce langage si vulgaire est conforme à son identité et sa personnalité aussi dominatrice que cynique. Ainsi, il n'est pas important qu'il dise « baise vos sœurs » ou « baise vos mères », c'est cette grossièreté mise en lumière par le lexique sexuel. En ce qui concerne les traductions,

les deux traducteurs partagent le choix de la traduction littérale en conservant la manière particulière d'injurier liée au sexe dans la langue source. Cela permet aux lecteurs occidentaux de recevoir la différence culturelle en termes de la langue grossière et de ressentir l'émotion du locuteur face aux ennemies.

Ce qui distingue l'exemple suivant de ces trois précédents, c'est que les expressions grossières contenues dans ce passage sont des phrases complètes :

5) **Texte original :**
沙土眯了聋汉国的眼，他扔掉梧桐杆子，呸呸地吐着嘴里的沙土，双手揉着眼，骂着：“斜眼花，**你这个卖 x 的破鞋，我日你娘的闺女，我日磕头虫的妹子**。”
... ***“Xieyanhua, ni zhege mai x de poxie, wo ri ni niang de guinü, wo ri ketouchong de meizi. ”*** (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 22 p .215)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Aveuglé, Hanguo jeta sa perche et cracha la terre qu'il avait dans la bouche ; il se frottait les yeux et jurait : « Hé, la Bigleuse, **espèce de chaussure percée qui vend son…, je baise la jolie fille de ta mère, je baise la petite sœur du Bousier !** » (Chapitre 22 p. 314)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
The dirt blinded Han Guo, who threw down his parasol branch and frantically spat out a mouthful of dirt as he rubbed his eyes and cursed, “**Fuck you, you cross-eyed little whore. Fuck your mother's daughter.**” (Chapter 4-4 p. 240)

Aveuglé, Hanguo, homme de main du village, fait tomber la fleur de velours rouge de la tête de la Bigleuse en écartant les villageois qui viennent regarder le film. La Bigleuse, la petite sœur du Bousier, ayant des relations sexuelles avec chaque aide de camp du bourg, remasse une poignée de terre et la lance aux yeux de Hanguo. Ce dernier énonce ainsi ces mots grossiers à la Bigleuse en exprimant sa colère. D'abord, pour « *mai x de poxie* 卖 x 的破鞋 » (litt. Chaussures percées qui vend sa vulve), « x » sert à remplacer le sexe des femmes et à l'oral, on prononce le même son que le mot « bi 屄 ». Même si la forme écrite en « x » est moins choquante pour le lecteur, il peut avoir le même effet d'insulte pour l'interlocuteur. Alors que « *poxie* 破鞋 » (vieille savate), un terme particulier renvoie à des femmes impudiques et immorales. La Bigleuse est donc comparée à une femme qui vit de la prostitution.

Cette structure est averbale tandis que les deux autres disposent d'un verbe courant « *ri* 日 » (baiser), l'équivalent de « *cao* 肏 ». Ce qui y est intéressant, c'est qu'au lieu de recourir à l'injure sexuelle directe « je te baise », le personnage adopte une formulation détournée : « je baise la fille de ta mère et la petite sœur de ton frère » qui élargit la cible à l'ensemble du cercle familial et porte atteinte à la « face » (*mianzi* 面子) de l'adversaire. Si bien que la Bigleuse agrippe les testicules de Zhao le sixième lorsqu'il pousse Hanguo le Sourd à la baiser directement sans faire de détours. Ce conflit linguistique provient d'un conflit physique, et les deux personnages vivent tous dans le village. De plus, Hanguo le Sourd est quand même l'homme de main du village, servant la famille de Sima. Il insulte ainsi avec les gros mots à caractère sexuel qui sont les plus agressifs pour les femmes de sorte à montrer son pouvoir. Si nous prenons en compte le contexte et les circonstances d'interaction, nous comprenons que Hanguo le Sourd injurie intentionnellement la Bigleuse avec l'expression « *mai x de poxie* 卖 x 的破鞋 » (litt. Chaussures percées qui vend son vulve). Il met au nu ce que la Bigleuse a fait en cachette pour la rebaisser. Ce qui peut provoquer l'humiliation et la colère de la Bigleuse.

Dans sa traduction, le traducteur Howard Goldblatt a traduit « *mai x de poxie* 卖 x 的破鞋 » par « fuck you », ce qui peut transmettre plus ou moins la colère du locuteur, néanmoins, si l'on associe cette phrase originale à la vie cavaleuse de la Bigleuse, on va se rendre compte que le fait de la dévoiler au public est plus provocatrice par rapport à « fuck you » qui est souvent répété. Et il a aussi supprimé la phrase « *Wo ri ketouchong de meizi* 我日磕头虫的妹子 » (Je baise la sœur du Bousier) alors que Noël Dutrait a choisi de la garder et l'a traduite littéralement. La traduction de ce dernier correspond mieux à la situation d'interaction et le choix de la conserver est logiquement conforme à la progression de l'intrigue, puisque le Bousier garde aussi une relation sexuelle avec sa petite sœur, la Bigleuse. En l'occurrence, bien que le sens injurieux soit bien présenté dans la version anglaise, l'attention au contexte (variation diaphasique) de la version française aide à mieux transmettre la complexité du texte original.

La méthode littérale est également adoptée par les traducteurs pour l'exemple suivant. Il s'agit d'une expression grossière concernant l'acte sexuel et la référence aux ancêtres :

6) **Texte original :**
我堂堂一镇长带头打冲锋，谁敢偷懒磨滑**我日谁的十八辈子祖宗**。
Wo tangtang yi zhenzhang dai tou da chongfeng, shei gan tou lan mo hua ***wo ri shei de shiba beizi zuzong***. (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 10 p. 62)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Moi, le chef de ce bourg prestigieux, j'ai le premier donné l'assaut, et **je baiserai jusqu'à la dix-huitième génération les ancêtres de ceux qui** chercheront à tirer au flanc ! (Chapitre 10 p. 93)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
"I, the town head, will take the lead, and **I will fuck eighteen generations of women in the families of any one of you who tries to slack off**! (Chapter 3-2 p. 87)

Dans ce passage, celui qui parle est le frère aîné de Sima Ku, Sima Ting, le chef de ce bourg. Après que les Japonais ont balayé le village, ce chef a emmené ses suivants dans chaque maison pour recueillir et enterrer les cadavres. Comme il faisait trop chaud, que les cadavres empestaient et qu'il y avait des corbeaux partout, certains suivants ont commencé à s'échapper. À la demande des habitants qui avaient perdu leurs proches, le chef, extrêmement responsable, leur ont ordonné de continuer à enterrer les corps. Au cours de la conduite des travaux, Sima Ting jure à plusieurs reprises, critiquant le plan de bataille de Sha La lune, un autre villageois, maudissant les Japonais insensés et affreux. Finalement, toute cette impuissance s'incarne dans cette expression. N'ayant aucun moyen d'expulser les envahisseurs, il ne pouvait que faire de son mieux pour réconforter les victimes de cette manière. Ceux qui sont paresseux sont, selon lui, complices des envahisseurs et méritent la plus grande insulte.

Les deux gros mots ci-dessus, qui correspondent à l'identité des personnages, reflètent la vitalité des petits personnages sous la plume de l'auteur. Cela renforce également l'authenticité du passage. Dans la traduction, l'effet du texte original ne peut être reproduit que si les caractéristiques culturelles sont préservées. Il convient de noter que, dans la traduction anglaise, le traducteur utilise le mot « women » au lieu d'« ancêtre » du texte original, ce qui constitue un point fort de la traduction. Cela montre que le traducteur a capté le message socioculturel de l'époque contenu dans cette expression, soit les hommes sont toujours supérieurs aux femmes et la valeur des liens de sang. Alors que le traducteur français, Noël Dutrait, traduit cette expression de manière tout à fait littérale. C'est aussi la stratégie de traduction adoptée par la traductrice, Chantal Chen-Andros, elle a aussi recours à cette méthode

lors de la traduction du roman *Grenouilles* dans lequel se trouvent les mêmes usages de l'expression « Je baise tes ancêtres ».

Enfin, le dernier extrait que nous citons contient une variante simplifiée de la phrase « *Wo cao ni ma bi* 我肏你妈屄 » (litt. Je baise le con de ta mère) : « *ni ma de* 你妈的 » (Ta mère), potentiellement sexuelle malgré l'absence de lexique sexuel. Cette expression est pourtant employée différemment en étant insérée dans un mot « *gun dan* 滚蛋 » (Œuf qui roule) qui signifie « Casse-toi »[789] :

7) **Texte original :**
"上官金童，**你是抹不上墙的狗屎，扶不上树的死猫**，你也给我，像那方金一样，**滚你妈的蛋**。"
"Shangguan Jintong, ***ni shi mo bu shang qiang de goushi, fu bu shang shu de simao****, ni ye gei wo, xiang na Fang Jin yiyang,* ***gun ni ma de dan****.".* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 48 p. 495)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
« …Shangguan Jintong, **tu n'es qu'une merde de chien inutile, un chat crevé incapable de grimper aux arbres, va te faire foutre**, comme Fang Jin ! » (Chapitre 48 p. 715)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
"Shangguan Jintong, **you're dog shit that won't stick to a wall, you're a dead cat that can't climb a tree.** I want you to **get your balls out of here**, just like FangJin." (Chapter 7-4 p. 488)

C'est une locution proférée par la Vieille Jin, la femme ayant un seul sein, contre le protagoniste Shangguan Jintong. À ses yeux, Shangguan Jintong est trop lâche pour faire face aux agressions de Fang Jin, mari de Vieille Jin qui essaie de les tuer. Il est, d'autre part, incapable de satisfaire les désirs sexuels de Vieille Jin, tout comme son mari. Vieille Jin le compare donc à une merde de chien (« *goushi* 狗屎 ») incapable d'être étalée sur le mur et à un chat mort (« *simao* 死猫 ») incapable de grimper aux arbres. Elle lui demande ensuite de s'en aller en utilisant l'expression de « *gun ni ma de dan* 滚你妈的蛋 » (litt. Roule l'œuf de ta mère). Dans cette expression, « *ni ma de* 你妈的 » sert à renforcer le ton injurieux du locuteur et le mépris qu'elle a envers Shangguan Jintong.

[789] Zhongguo shehui kexueyuan yuyan yanjiusuo bianjishi 中国社会科学院语言研究所词典编辑室 (Bureau de rédaction du dictionnaire, Institut des langues, Académie chinoise des sciences sociales), *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 [Dictionnaire du chinois moderne], 7ème édition, Beijing, Shangwu yinshuguan, 2016. p. 495.

Cette injure assez longue et mélangeant trois types référentiels de gros mot est révélatrice de la grande déception de la Vieille Jin qui se dit amoureuse de Shangguan Jintong. En tant que femme riche ayant un statut social élevé (au moins dans sa région), elle méprise l'inaction et la faiblesse de Jintong face à la provocation. Cette énonciation grossière constitue un point tournant, tant pour la relation entre Vieille Jin et Shangguan Jintong, que pour la vie de Jintong (qui passera d'une vie aisée à la pauvreté).

Comparant ces deux traductions, nous pouvons remarquer que le point commun qu'est de traduire littéralement les deux premiers gros mots « *goushi* 狗屎 » (Merde de chien) et « *simao* 死猫 » (Chat mort). Pour l'expression « *gun ni ma de dan* 滚你妈的蛋 » (Rouler l'œuf de ta mère), la version anglaise fait référence au sens vulgaire du mot « ball » - les testicules - qui équivaut à « *dan* 蛋 » en chinois, ainsi, « get your balls out of here » respecte plus ou moins le texte original au niveau de la grossièreté malgré l'omission dans la traduction de « *ni ma de* 你妈的 » (Ta mère). Tandis que la traduction française a recours à un équivalent sémantique dans la langue française « Va te faire foutre » dont le verbe « foutre » possède une connotation sexuelle qui permet de valoriser le renforcement du ton et restituer le degré gossier de l'original. Ainsi, les deux traductions réussissent à reproduire dans les langues cibles l'effet et la fonction de l'expression originale.

b) Les organes génitaux

Dans cette sous-catégorie de la sexualité, nous présentons des exemples avec les noms du sexe qui peuvent servir à injurier. Nous avons le mot « *bi* 屄 » désignant la vulve des femmes et ses euphémismes qui ne sont pas moins insultants, ainsi que « *jiba* 鸡巴 » (bite) présent dans l'exemple 12. Force est de constater que le nombre des mots ou des locutions avec les noms du sexe fonctionnant comme emploi injurieux est assez restreint, dont le contexte et le cotexte jouent un rôle majeur. Cependant, nous avons tout de même des exemples à montrer, le premier passage relevé du roman *Grenouilles* qui contient le mot « *bi* 屄 » employé comme adjectif pour qualifier la bouche de quelqu'un.

8) **Texte original :**
姑姑：等我见到她把她那张**屄嘴**给豁了。
*Gugu: Deng wo jiandao ta ba ta na zhang **bizui** gei huo le.* (*Grenouilles* : Chapitre 2 p. 86)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
La prochaine fois que je la rencontre, je vais te lui amocher **sa p…de bouche**. (Chapitre 2 p. 110)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
I'll **split that shitty mouth** of hers the next time I see her. (Chapitre 2 p. 80)

Le mot « *bi zui* 屄嘴 » (Bouche conne) signifie, de manière grossière, qu'un locuteur raconte des âneries et, dans le contexte du passage cité, qu'il parle avec une dureté impitoyable. Une villageoise a lancé une rumeur selon laquelle la tante avait un remède permettant de donner naissance à des jumeaux. En tant que membre du parti communiste chinois et gynécologue qui soutient fermement les politiques du Parti, la tante intègre ne pouvait absolument pas accepter cette rumeur. Il est logique que ce mot du sexe qui lui est familier apparaît dans son discours lorsque quelqu'un la calomnie et ternit sa carrière, à laquelle elle a consacrée toute sa vie, d'autant que la tante a sauvé l'enfant de cette villageoise. L'emploi de ce mot renforce sa colère et correspond à son caractère. De plus, même si elle est une intellectuelle de renommée locale, elle ne peut échapper à l'influence de l'environnement rural.

En tenant en compte ces trois facteurs que nous avons analysés, une traduction littérale constitue un bon choix ou au moins un équivalent au niveau du registre grossier et du signifié. C'est le cas pour la traduction anglaise qui utilise le mot « shitty » qui fait partie du champ lexical d'excréments. En ce qui concerne la version française, Noël Dutrait choisit un euphémisme « p… » du mot grossier « pute » ou « putain » de la même catégorie lexicale que le texte original, tout en laissant un indice compréhensible aux lecteurs francophones.

Nous pouvons nous pencher sur un euphémisme « X » à la place du gros mot « *bi* 屄 » à l'écrit, un remplacement qui ne réduit d'ailleurs pas son effet grossier. Dans cet exemple, Shangguan Lüshi injurie avec le terme « *sao X* 臊 X » (vulve fétide) sa belle-fille qui ne met que des filles au monde et qui reste au lit après l'accouchement. Cela ne veut pas dire que Shangguan Lüshi décrit sa vulve comme puante mais qu'elle considère cette femme inutile puisqu'elle ne peut pas donner naissance à un garçon. Ainsi, elle la déteste, la rabaisse et l'injurie pour défouler sa colère.

9) **Texte original :**

上官吕氏凶狠地骂着，“**劈着个臊 X** 净生些嫚姑子还有了功了是不是？”
*Shangguan Lüshi xionghen de ma zhe : “**Pi zhe ge sao x** jing sheng xie man guzi hai you le gong le shi bu shi ? ”* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 61 p. 604)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
« Tu as réussi, c'est ça ? jura violemment Shangguan Lüshi. Tu crois que tu as réussi parce qu'**en écartant ton c…puant** tu as pu mettre au monde quelques filles, c'est ça ? … » (Chapitre 61 p. 877)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Mother heard the clang of tongs on the window frame and the voice of her mother-in-law: "You think you've made another contribution, don't you? One **fucking** daughter after another…" (Chapter 2-7 p. 64)

Cette phrase fait directement référence aux organes génitaux de sa belle-fille. La première partie du roman contient de nombreux passages décrivant le mécontentement de la famille Shangguan envers cette belle-fille qui ne donne naissance qu'à des filles. Nous retrouvons dans ce passage, d'une part, le reflet de la mentalité patriarcale traditionnelle, avec une tendance enracinée et solidement établie à préférer les enfants mâles, et d'autre part, l'écho d'une fausse croyance, encrée en particulier dans les régions isolées de l'époque, qui soutient que le sexe de l'enfant dépend de la femme et de ses organes reproducteurs, qualifiés d'« outils » pour perpétuer la descendance.

Nous considérons que dans ce paragraphe, l'auteur souhaite sans doute mettre en évidence le poids de cette mentalité qui conduit à dévaloriser les femmes. Les traducteurs ont préféré mettre en évidence cette désignation claire et directe pour recréer au mieux l'effet de l'original. Le texte français parvient à atteindre cet objectif en employant une stratégie de traduction littérale, bien que de manière plus nuancée en termes de l'euphémisme. En revanche, dans la phrase anglaise, l'emploi du terme « fucking » est davantage axée sur la plainte concernant la naissance d'une autre fille. De plus, ce mot est si familier pour les locuteurs anglais au point qu'il perd un peu de son impact insultant, ce qui affaiblit le sens de l'insulte adressée à l'interlocuteur, Shangguan Lushi.

L'exemple suivant, encore une fois, concerne les organes génitaux féminins. Le sens originel du mot « *jiashi* 家什 » qui est uniquement utilisé à l'oral désigne un objet ou un ustensile auquel sont comparés par métaphore les organes génitaux féminins. Bien qu'il

s'agisse d'un euphémisme par rapport au mot grossier « *bi* 屄 », dans son contexte, il est plus insultant avec cette métaphore que l'utilisation directe du dernier.

10) **Texte original :**
该把你那个家什缝上！王脚指着妇女主任的裤裆，粗野地骂道。
Gai ba ni nage jiashi fengshang*! Wang Jiao zhizhe funu zhuren de kudang, cuye di madao.* (*Grenouilles* : Chapitre 1 p. 60)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
C'est ton truc à toi qu'on devrait coudre ! avait répondu grossièrement Wang en désignant l'entrejambe du pantalon de la femme. (Chapitre 1 p. 78)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
They ought to sew up that thing of yours, Wang Jiao retorted crudely, pointing at her crotch. (Chapitre 1 p. 61)

Cette parole injurieuse vient d'un homme de son village qui ne veut pas de la stérilisation masculine et qui injurie la directrice qui est chargée de mettre en œuvre la politique nationale de planification familiale dans les campagnes. En raison d'un manque de sensibilisation à cet égard comme un paysan et d'une influence profonde d'une mentalité patriarcale, il croit que ce n'est pas à l'homme de se faire stériliser.

Le choix des deux traducteurs est de trouver des euphémismes correspondants dans leur langue cible en créant des métaphores que les lecteurs pourraient également comprendre. Néanmoins, le mot original nous paraît plus offensant parce que cela implique une intention de dégrader les organes génitaux féminins qui sont perçus par le locuteur comme un outil ressemblant à un récipient de peu de valeur. Les termes « thing » en anglais et « truc » en français sont utilisés dans un sens plus général et présentent une charge injurieuse atténuée.

Enfin, nous citons une désignation dialectale du sexe féminin, « *bazi* 巴子 »[790], insérée à la locution injurieuse « *ma la ge bazi* 妈拉个巴子» (litt. Le con de ta mère), variante de « *ma le ge bi* 妈了个屄 », fréquemment utilisée comme interjection. Dans le passage suivant, cette locution porte un sens injurieux :

11) **Texte original :**

[790] Dans le mandarin du nord-est, le mot « *bazi* 巴子 » désigne les organes génitaux externes de la femme, employé souvent dans la locution « *ma la ge bazi* 妈拉个巴子» (litt. Le con de mère). Cf. Baohua Xu et Ichirō Miyata, *Hanyu fangyan da cidian* 汉语方言大词典 [Le grand dictionnaire des dialectes chinois] ..., *op.cit*. p. 968.

一个撇着五莲山口音、嘴里镶着铜牙的干部抬手便扇了赵六一巴掌，厉声骂道：“**妈拉个巴子**！谁欠你的包子钱？你的钱是哪儿来的？”
*Yi ge qiezhe Wulian shan kouyin, zuili xiangzhe tongya de ganbu taishou bian shan le Zhao Liu yi bazhang, lisheng madao : "**Ma la ge bazi**! Shei qian ni de baozi qian? Ni de qian shi nar lai de ?"* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 25 p. 256)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Un cadre à l'accent des monts Wulian, aux dents en cuivre, lui envoya une gifle et l'injuria sur ton terrible : « **Espèce d'enculé !** Qui te devrait de l'argent ? Et ton argent, d'où vient-il ? » (Chapitre 25 p. 374)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
One of the offices, a man with a Mount Wulian accent and a mouthful of brass-capped teeth, slapped Zhao. "**You prick.**" he screeched. "Who owes you anything, where did your money come from?" (Chapter 4-7 p. 283)

Dans ce passage, Zhao Liu, escorté, fait partie des propriétaires terriens sur le point d'être réprimandés. Il n'est pas au courant de ce qui se passé et tente de négocier sa liberté en évoquant le fait que les cadres qui le transportaient ont mangé ses *baozi* (pains cuits à la vapeur) sans les payer. Mais l'un des cadres lui donne une claque et interrompe sa demande en le réprimandant bruyamment, niant le fait qu'il doit de l'argent pour les pains. Ici, nous pouvons ressentir l'attitude arrogante de ce cadre et sa colère face à la révélation de Zhao Liu. En raison de la fréquence avec laquelle cette locution « *ma la ge bazi* 妈拉个巴子» (litt. Le con de mère) est utilisée aujourd'hui, elle assume une fonction d'interjection, exprime la colère du locuteur tout en véhiculant une intention d'insulter et de dévaloriser Zhao Liu. Surtout lorsque le texte original souligne également qu'il « l'a injurié sur ton terrible ». La hiérarchie sociale entre les interlocuteurs est également soulignée.

Les deux traducteurs ont tous les deux exprimé de manière plus directe le sens offensant. En français, le choix d'« espèce d'enculé », situé dans le même champ lexical de l'injure sexuelle, restitue l'effet de l'agression verbale et l'affect du locuteur, tout en accentuant la violence de l'énoncé. En anglais, le terme « prick » fait référence au pénis masculin, utilisé souvent comme insulte lexicale (« sale type », « connard »), ce qui permet de rester dans le champ sémantique pertinent, tout en signalant clairement l'hostilité du locuteur à l'égard de l'interlocuteur. Dans un autre exemple[791] présentant une variation lexicale : « *ma le ge bazi* 妈

[791] Texte original : "妈了个巴子！"沙月亮黑着脸骂道，"为日本人做事就是汉奸走狗！"*"Ma le ge bazi !" Sha Yueliang heizhe lian madao, "Wei Riben ren zuo shi jiu shi hanjian zougou !"* (Chapitre 11 p. 71)

了个巴子», les traducteurs recourent respectivement à « the cocksucker » et à « le fils de pute », en maintenant la force injurieuse.

c) L'animal et la sexualité

Ces termes d'acte sexuel sont souvent associés à des noms d'animaux pour renforcer l'expression des émotions ou pour insulter et dénigrer. Par exemple, « *gou ri de* 狗日的 » (Baisé par chien), « *lü ri de* 驴日的 » (Baisé par âne) apparaissent au total douze fois dans le roman. Le chien et l'âne sont des animaux domestiques les plus courants dans la vie quotidienne des personnes du nord de la Chine. Voyons les exemples suivants: le premier avec la locution « *lü ri de* 驴日的 » (Baisé par âne) :

12) **Texte original :**
马洛亚牧师像受到巨大侮辱一样跳起来，大骂道，"**于大巴掌这驴日的！**"…"他要不是你姑夫，**我拔了他的鸡巴**！"
*Maroya mushi xiang shou dao juda wuru yiyang tiaoqilai, da madao : "**Yu Da bazhang zhe lü ri de**!"... "Ta yao bushi ni gufu, wo ba le ta de jiba*!" (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 11 p. 69)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
« Foutaises ! jura Maroya en sursautant comme s'il venait de subir une gigantesque offense, **quel fils de pute ce Yu les Grandes Paumes** ! » …. « S'il n'était pas ton oncle, **je lui arracherais la queue** ! » (Chapitre 11 p. 101)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
"Nonsense!" Pastor Malory jerked upright, as if deeply offended. "**That Big Paw Yu is a stupid ass!**" … "If he weren't your uncle," Pastor Malory said, "**I'd relieve him of his manhood.**" (Chapter 3-2 p. 93)

Ceci est un dialogue entre le prêtre Maroya, un missionnaire suédois et la mère du protagoniste, Shangguan Lushi, où cette dernière lui raconte que son oncle l'a accusé d'être un étranger déguisé en missionnaire et a nié son identité d'envoyé de Dieu. Ce qui est une grande insulte pour Maroya, un missionnaire pieux dont l'âme est pure. Il a donc réagi en proférant une insulte grossière qui implique un terme concernant l'animal et l'acte sexuel, ainsi que des organes génitaux. Ce missionnaire étranger parle en effet couramment la langue locale. Il a

Traduction anglaise par Howard Goldblatt: "That cocksucker!" Sha Yueliang cursed darkly. "Anyone who serves the Japanese is a traitorous dog!" (Chapter 3-2 p. 95)
Traduction française par Noël et Liliane dutrait : « Ah, le fils de pute ! jura Sha Yueliang, le visage fermé, travailler pour les Japonais, c'est devenir un chien courant de traître ! » (Chapitre 11 p. 104)

séjourné longtemps dans la région en raison des guerres fréquentes, de sorte qu'il parle couramment la langue et vit comme un habitant de ces campagnes, empruntant des ânes pour moudre la farine et fumant des cigarettes sèches comme un vieux paysan. Il n'est donc pas surprenant qu'il sache si bien exprimer sa colère en utilisant ces gros mots, liés au contexte et à la tradition locales.

Dans la traduction anglaise, le traducteur n'a pas utilisé de verbe sexuel pour traduire « *lü ri de* 驴日的 » (baisé par âne) et a choisi un terme euphémique pour « *jiba* 鸡巴 » (bite). D'une part, la vulgarité est considérablement réduite, et d'autre part, cela semble diminuer l'image que l'auteur se fait de Maroya comme d'un homme « totalement intégré à la vie locale ». La traduction française « fils de pute » est relative au tabou de la sexualité ainsi qu'aux enjeux de filiation : bien qu'elle ne reprenne pas le même sens, la grossièreté est tout à fait comparable.

Cet exemple suivant est issu du roman *Grenouilles*, dans lequel se trouve une répétition de la locution « *gou ri de* 狗日的 » (Baisé par chien) qui fait ressortir une différence d'emploi :

13) **Texte original :**
王脚：**你这个狗日的**，竟敢动员你爹结扎！王肝：**你说我是狗日的，我就是狗日的**。
Wang Jiao: ***Ni zhe ge gou ri de****, jing gan dongyuan ni die jie zha! Wang Gan :* ***Ni shuo wo shi gou ri de, wo jiu shi gou ri de****.* (*Grenouilles* : Chapitre 1 p. 59)

Traduction française par Chen Chantal-Andro :
Wang le Pied : « **Fils de pute !** Alors comme ça tu oses inciter ton père à aller se faire ligaturer ! » Wang le Foie : « **Si tu dis que je suis un fils de pute ! eh bien soit, je suis un fils de pute.** » (Chapitre 1 p. 76)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt: Wang Jiao:
You fucking dog, how dare you try to get your father to have a vasectomy! Wang Gan: **I'm a fucking dog? Okay, I'm a fucking dog**! (Chapitre 1 p. 59)

Dans ce passage, le dialogue se tient entre le père Wang le Pied et le fils Wang le Foie. Celui-ci incite son père à aller se faire pratiquer une vasectomie pour soutenir le travail de Petit Lion, femme de son cœur. Cependant, son père Wang le pied se met en colère et l'injurie. Nous pouvons lire dans la ligne suivante : « Wang le Pied s'était dit soudain qu'injurier son fils, revenait à s'injurier soi-même »[792]. Parce que la locution « *gou ri de* 狗日的 » (baisé par chien)

[792] Yan Mo, *Grenouilles*..., *op. cit.* p. 59.

est utilisée à l'origine comme une injure pour insulter quelqu'un qui est un bâtard (en suggérant que sa mère est baisée par le chien). Alors le locuteur Wang le Pied devient le chien, celui qui baise sa femme. Ou tout simplement, s'il injurie son fils comme un chien, alors son père est aussi un chien. C'est pour cela qu'il arrête de l'injurier mais pas de le courser.

Par conséquent, à propos de la traduction, la mise en évidence de ce sens s'avère significative par rapport à la cohérence de la description de la scène. La traduction française parvient à conserver cette cohérence avec la locution « fils de pute » qui se réfère au tabou de la sexualité de la mère mais aussi aux enjeux de la filiation. Cela peut être offensant pour le conjoint de la mère. Tandis que la traduction en anglais « You fucking dog » semble montrer également au public anglophone la logique de « Tel père, tel fils ».

d) La prostitution

Les noms désignant la prostitution[793] ou la promiscuité sexuelle aussi de l'homme que de la femme[794] contribuent également au domaine des injures dans la mesure où ils font partie du tabou social. Dans les deux romans, nous avons repéré les mots suivants : « *poxie* 破鞋» (Vieille savate - l'exemple 4), « *saohuo* 骚货 » (salope de truc), « *biaozi* 婊子 » (pute), « *huli jing* 狐狸精 » (esprit-renard)[795], « *sao gou* 骚狗 » (sale clébard - l'exemple 18). Ils sont employés comme injures pour dénigrer ou dévaloriser les personnes qui n'exercent pas en réalité la prostitution. Dans cette catégorie, les mots apparaissent souvent comme des substantifs, rarement insérés dans des locutions relativement figées. La traduction semble dans ce cas se limiter au choix lexical, et cela ne pose pas de problèmes lorsqu'il existe des équivalents dans les langues cibles. Regardons les deux exemples suivants :

14) **Texte original :**
岳母端起一盆脏水对着我泼来，骂着，让你姑那个**骚货**来吧，我跟她拼个鱼死网破！

[793] C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.*
[794] Mengjun Wen, *Mali Yu* 骂詈语 [Les insultes], Beijing, Xinhua, 1998. p. 81.
[795] Le *hulijing* 狐狸精 (esprit-renard) trouve son origine dans les contes fantastiques (*zhiguai* 志怪) de la tradition populaire chinoise. Le renard est à l'origine perçu comme un signe de bon augure (animal démonique à monture pour les démons). À partir des Tang et des Song, le renard féminin devient « le personnage littéraire chinois par excellence qui symbolise à lui tout seul à la fois la passion, l'amour et le sexe ». De là, dans l'usage moderne, ce terme sert d'une insulte à connotation sexuelle visant les femmes jugées séductrices et dangereuses. Cf. Solange Cruveillé, « Le langage érotique dans les récits classiques de renardes », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], n°3, 2013, URL : http://ideo.revues.org/249

*Yuemu duanqi yi pen zhangshui duizhe wo po lai, mazhe: Rang ni gu nage **saohuo** lai ba, wo gen ta pin ge yusiwangpo !* (*Grenouilles* : Chapitre 2 p. 126)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
Elle se répandit en invectives : « Fais venir **ta salope de tante**, je vais engager avec elle une lutte à mort !... (Chapitre 2 p. 157)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Tell **that slut of an aunt** to come here and we'll have it out once and for all! She can't have babies and seeing others have them makes her mad. (Chapter 2 p. 113)

Dans ce passage, le terme « *saohuo* 骚货 » (Vile truc) est prononcé par le locuteur, belle-mère du narrateur, pour insulter la tante. En effet, cette dernière est la responsable de la politique de planification familiale dans leur village, et elle est déterminée à faire avorter le deuxième enfant que sa fille portait, en répondant ainsi à l'appel du pays. La belle-mère, comme la plupart des paysans, ne se préoccupe que de la naissance d'enfants, ignorant ainsi les politiques nationales. Aux yeux de la belle-mère, la tante est une sorcière impitoyable qui ne cligne même pas des yeux pour commettre un meurtre.

Dans ce contexte, le terme grossier ne fait pas référence à une vie dévergondée de la tante, mais plutôt à une injure choisie par la belle-mère pour dénigrer au maximum la tante et libérer sa colère. Surtout lorsque celui qui est insulté ne peut supporter une telle dévalorisation, comme la tante exprime au public, « si je pouvais encore accepter les chefs d'accusation de contrerévolutionnaire, d'espionne, je ne pouvais supporter d'être traitée de "chausson". C'était…me couvrir d'une honte innommable ! »[796] Ainsi, lors de la traduction, le choix du vocabulaire doit prendre en compte la situation de la personne insultée ainsi que les raisons derrière l'insulte du locuteur. Les deux traducteurs ont tous les deux opté pour un équivalent sémantique dans le même champ lexical de la langue cible : « slut » et « salope ».

C'est le même cas pour l'exemple suivant, les deux traducteurs ont également utilisé des termes équivalents sur le plan sémantique, malgré des différences en termes du contexte et de la relation entre locuteurs :

15) **Texte original :**
方金呲牙咧嘴地骂道：“**臭婊子，这个臭婊子**……”他嘴里骂得很凶。

[796] « Chausson », traduction littérale du terme chinois « *poxie* 破鞋 », renvoie à une « pute ». Cf. Y. Mo, *Grenouilles*..., *op. cit.* p.102

*Fang Jin ziya liezui de madao : "**Chou biaozi, zhe ge chou biaozi**..." Ta zuili ma de hen xiong.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 48 p. 494)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
« **Sale pute**, jura Fang Jin en grinçant des dents et en grimaçant, **sale pute**… » (Chapitre 48 p. 714)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Grinding his teeth, Fang Jin said, "**You whore, you stinking whore**…" Despite the savagery of his words. (Chapter 7-3 p. 487)

Dans ce dialogue, Fang Jin injurie sa femme, Vieille Jin, car cette dernière et Shangguan Jintong ont été pris en flagrant délit d'adultère par Fang Jin. À ses yeux, le comportement de sa femme ressemble à celui d'une prostituée. Ce passage décrit les problèmes de relations sexuelles au sein du couple ainsi que les accusations et les insultes de Fang Jin envers sa femme. Ainsi, l'utilisation d'injure dans ce cas est en réalité seulement influencée par le contexte, et le sens est si clair que le traducteur peut facilement trouver des termes équivalents qui rendent parfaitement l'effet du texte original, tout comme les deux traductions : « sale pute » et « you stinking whore ».

8.2.2 Autres gros mots injurieux avec des mots tabous

a) La défécation

D'après C. Rouayrenc, tout ce qui évoque l'excrémentiel solide et liquide est tabou, dont les termes réfèrent à l'anus, aux excréments et à la miction.[797] Les gros mots chinois se référant aux excréments, tels que « *shi* 屎 » (merde), « *niao* 尿 » (pisse), sont souvent utilisés pour exprimer le mépris, le mécontentement ou dévaloriser l'autre. Ils apparaissent respectivement 56 et 52 fois dans *Beaux seins, belles fesses*, et 10 et 13 dans *Grenouilles*, en particulier dans les descriptions, faisant référence aux excréments d'animaux : de poulet, de vache, de chien, de mouton, etc. Cependant, comme dans la langue française, il est à remarquer que les termes chinois relatifs à la miction sont très peu nombreux, sans parler de ceux employés comme injures. Par contre, nous avons, dans la langue chinoise, des gros mots référant au pet – « *pi* 屁 », qui remplissent également la fonction injurieuse. Le mot « *pi* 屁» peut être utilisé seul, ainsi qu'en combinaison avec le verbe « *fang* 放 » (relâcher) : « *fangpi* 放屁 » (péter), et est

[797] C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.*

également susceptible de s'insérer dans les locutions. Lorsque nous disons que quelqu'un pète, nous comparons sa bouche au cul et ses paroles à des pets, qui sont malodorants et ridicules. Ce mot apparaît respectivement 44 et 144 fois dans *Grenouilles* et *Beaux seins, belles fesses*. Cette fréquence importante s'accorde parfaitement avec le cadre géographique du roman, en mettant en valeur une authenticité non négligeable. Nous sélectionnons quelques exemples dans ce champ lexical afin d'examiner leur emploi et leur traduction.

Ci-dessous un extrait du roman *Grenouilles* impliquant le mot « *shi* 屎 » (merde) :

1) **Texte original :**
他在我心里，已经成了**一堆臭狗屎**。
*Ta zai wo xinli, yijing cheng le yi dui **chou goushi**.* (*Grenouilles* : Chapitre III, p. 154)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
Dans mon esprit, il ne vaut déjà pas plus qu'**une merde de chien**. (Chapitre III, p. 187)

Traduction anglaise par Howard Goldbatt:
In my heart, he is nothing but **a pile of dog shit**. (Chapitre III, p. 205)

« *Yi dui chou goushi* 一堆臭狗屎 » (Litt. Un tas de puante merde) signifie que l'on réduit l'autre à de la « merde » sans valeur et fétide. Cette insulte vise donc à dégrader et à mépriser. La personne qui prononce cette expression grossière est la tante du narrateur, Wan Xin, et l'insulté est Wang Gan, qui trahit sa famille et son ami pour une femme dont il tombe amoureux. Wan Xin, une femme médecin rurale, extrêmement fidèle au parti, ne tolère pas les traîtres. « Elle est descendante de martyrs révolutionnaires...ayant un complexe héroïque révolutionnaire de justice »[798]. À ses yeux, un traître est comme « de la merde puante ». L'utilisation de cette expression grossière correspond à la personnalité des personnages (le caractère dévoué et intègre de la tante, et le traître Wang Gan). Les deux traductions fournies ont eu recours à la traduction littérale, ce qui peut transmettre directement le sentiment du personnage du texte original.

[798] Texte original : « *Ta shi geming lieshi de houdai… you zhengyi de geming yingxiong qingjie.* 她是革命烈士的后代…有正义的革命英雄情节 。 » Cf. Lan Shaohong 兰绍红 et Liu Wenju 刘文菊, « Mo Yan "*Wa*" zhong gugu de renxing niuqu yu jiushu 莫言《蛙》中姑姑的人性扭曲与救赎 » [Contorsion et rédemption d'humanité de 'tante' dans le roman de "Wa" de Mo Yan], *Wenjiao ziliao* [Documentation culturelle et éducative], 2014, pp. 5-7.

Les trois exemples suivants concernent tous le mot « *pi* 屁 » (pet), mais utilisés de manière différente :

2) **Texte original :**
"**放屁！你简直放屁**！"司马亭满腹冤屈地说，"**王八羔子**才稀罕这差事…
"Fangpi! Ni jianzhi fangpi!" Sima Ting manfu yuanqu de shuo, "Wangba gaozi cai xihan zhe chaishi…" (*Beaux seins belles fesses* : Chapitre 11 p. 71)

Traduction française par par Noël et Liliane Dutrait :
« **Foutaises ! tu racontes des foutaises !** s'exclama Sima Ting outré, seul **un fils de pute** attache de l'importance à cette mission… » (Chapitre 11 p. 105)

Traduction anglaise par Howard Goldbatt:
"**That's shit! What you're saying is pure shit!**" Sima Ting defended himself. "Only a **damned idiot** would take on the job willingly… (Chapter 3-2 p. 96)

Dans ce passage, le personnage Sima Ting augmente son intonation en prononçant deux fois le mot « *fangpi* 放屁 » (péter) pour répliquer à son petit frère Sima Ku qui lui reproche d'être le chef du comité de maintien de l'ordre des Japonais en l'insultant comme un salaud. Néanmoins, en réalité, Sima Ting est menacé de travailler pour l'Armée Impériale japonaise parce que son petit frère Sima Ku « est de mèche avec le bandit Sha Yueliang, ils ont tendu une embuscade et mis le feu au pont, ce qui a occasionné de graves pertes à l'Armée impériale »[799]. C'est pour cela qu'il répète le mot « *fangpi* 放屁 » (péter) et renforce le ton afin d'exposer ses griefs et sa colère après avoir été mal compris et réprimandé par son petit frère. La répétition de ce mot est principalement influencée par le contexte de l'histoire et par la relation entre les interlocuteurs.

Par conséquent, la tâche du traducteur réside dans la préservation du registre de langue, ainsi que de l'intonation et de la colère sous-jacente. Même si le terme « *fangpi* 放屁 » (péter) n'a pas d'équivalent métaphorique direct dans les langues traduites, il existe néanmoins des termes qui relèvent du même champ lexical. La caractéristique répétitive présente dans les deux traductions actuelles est parfaitement transmise. De plus, le terme « shit » utilisé par le traducteur anglais semble plus approprié au niveau du champ lexical que le terme « foutaises » en français.

[799] Y. MO, *Beaux seins, belles fesses*..., *op. cit.*

Le mot « *fangpi* 放屁 » (péter) est souvent associé à des interjections à connotation sexuelle, telle que la locution « *ni niang de* 你娘的» (Ta mère), formant ainsi la locution verbale « *fang ni niang de pi* 放你娘的屁» (le pet de ta mère) :

3) **Texte original :**
"**放你娘的屁！**"老金骂道，"我这个干儿子是王母娘娘御座前的金童子，坐怀不乱的真君子，哪像你们这群**骚狗**，见了女人就像蚊子见了血，宁肯冒着一巴掌被打得稀烂的危险也要上去叮一口！"
*"**Fang ni niang de pi**!" Lao Jin madao, "Wo zhe ge ganerzi shi Wangmu niangniang yuzuo qian de Jin tongzi, zuohuaibuluan de zhen junzi, na xiang nimen zhe qun **saogou**, jian le nüren jiu xiang wenzi jian le xue, ..."* (*Beaux sein, belles fesses* : Chapitre 48 p. 491)

Traduction française par par Noël et Liliane Dutrait :
Arrête tes conneries ! l'injuria Vieille Jin, mon filleul est l'Enfant d'Or qui se tient devant le trône de la reine mère d'Occident, un vrai gentilhomme, honnête en toutes circonstances, pas comme vous, **bande de chiens lubriques**. Dès que vous voyez une femme, vous êtes comme le moustique à la vue du sang : pour piquer, il est prêt à courir tous les risques ! (Chapitre 48 p. 709)

Traduction anglaise par Howard Goldbatt:
"**Up your mother's ass**!" Old Jin swore. "This son of mine is the Golden Boy at the Queen Mother of the West, a gentleman in every respect. Not like you **horny dogs.** You're attracted to women like mosquitoes are drowns to blood. You'll sink your teeth into them even if you get swatted flat in the process." (Chapitre 48 p. 491)

Ce segment est une petite partie d'un dialogue entre Vieille Jin, femme avec un seul sein, et plusieurs personnalités importantes. Lorsque Vieille Jin leur présente Shangguan Jintong, elle dit qu'il est son filleul. Tout le monde sait que le filleul dont elle parle est en fait son amant. L'un des interlocuteurs révèle alors qu'elle entretient une relation sexuelle avec un homme beaucoup plus jeune qu'elle. Pour défendre Shangguan Jintong, elle insulte cette personne<

La Vieille Jin, figure de femme d'affaires de l'époque, ne se soumette jamais aux hommes. Son identité et son image féminine est reflétée dans les conversations grossières qu'elle entretient avec ces hommes tout aussi riches et lubriques. Bien que la locution « *ni niang de* 你娘的 » (Ta mère) fonctionnant comme une interjection puisse augmenter la grossièreté de la formulation, elle s'accorde parfaitement avec le contenu des conversations qui s'ensuivent. (Les hommes taquinent sexuellement Vieille Jin). Il semble ainsi d'autant plus important de pouvoir le reproduire dans la traduction.

Il nous semble que la traduction anglaise restitue plus adéquatement la violence pragmatique par « Up your mother's ass! », qu'un simple « bullshit » relevant de la catégorie de la défécation. Quant à la version française, le recours au mot « connerie », qui, comme l'atteste Catherine Rouyrenc, « a vu son sens s'affaiblir du fait de la fréquence de son emploi »[800] risque d'atténuer l'intensité émotionnelle du personnage, et ce malgré son étymologie issue du terme « con » à caractère sexuel.

Dans l'exemple suivant, l'utilisation du mot « *pi* 屁» (pet) ne fait plus référence à ce que l'autre personne dit :

4) **Texte original :**
呸！**赔你个屁**！我老婆说：你儿子摸过我的**奶子**，亲过我的嘴！
Pei ! ***Pei ni ge pi !*** *Wo laopo shuo: Ni erzi mo guo wo de* ***naizi****, qin guo wo de zui!*
(*Grenouilles* : Chapitre 2 p. 131)

Traduction française par :
Pfftt ! Compte là-dessus ! dit ma femme, ton fils m'a touché les seins, m'a embrassée ! (Chapitre 2 p. 163)

Traduction anglaise par Howard Goldbatt:
I'll **pay you shit**! my wife shot back. Your son rubbed his hands all over my breasts and kissed me on the mouth. (Chapter 2 p. 116)

En se référant au contexte précédent, la Tante, afin de contraindre l'épouse du narrateur, Wang Renmei à avorter, la menace de raser les maisons des quatre voisins de sa famille et d'obliger à couvrir les dommages, exerçant ainsi une pression sur elle. La Tante commence par le sophora qui se trouve devant la porte de la maison du voisin Xiao Lèvre-supérieure. Xiao Lèvre-supérieure demande au narrateur et à sa femme Wang Renmei de dédommager sa famille pour son arbre, mais Wang Renmei refuse sous prétexte que le fils de Xiao Lèvre-supérieure a touché son corps. La phrase « *pei ni ge pi* 赔你个屁 » (T'es dédommagé par un pet) est adressée à Xiao Lèvre-supérieure dont le fils l'a abandonnée après avoir été admis à l'université (ce qui sous-entend qu'ils ne méritent pas d'être indemnisés). Le comportement verbal de Wang Renmei face à Xiao Lèvre-supérieure (qui a failli être son beau-père) correspond parfaitement à son caractère direct et franc.

[800] C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 69.

En l'occurrence, la traduction de cette phrase s'attache à refléter le dédain et le mépris assez direct de la locutrice pour son interlocuteur. Le traducteur français a adopté une formule ironique dont le sens figuré est à l'opposé de son sens littéral. Ce qui atténue l'image du personnage, malgré la réussite de transmettre le sens. En revanche, la traduction anglaise de « pay you shit » correspond davantage à l'effet linguistique et stylistique de l'original. La question de savoir si l'emploi particulier du mot « *pi* 屁» (pet) dans la langue chinoise doit être présentée au public cible dans la traduction n'est pas si importante dans ce cas.

b) Les expressions relatives au champ lexical de la mort

Dans la culture chinoise, « ils font grand cas de mourir dignement en espérant une fin de vie parfaite, alors qu'une mort anormale est la plus grande calamité de tous »[801]. Il a une tendance à proférer des malédictions concernant la mort afin d'exprimer la haine, telles que « *bude hao si* 不得好死 » (ne pas avoir une bonne mort), « *tian sha de* 天杀的 » (tué par le ciel), « *gaisi de* 该死的 » (quelqu'un qui doit mourir) ou bien « *lao busi de* 老不死的 » (Vieux toujours pas mort) qui sont toutes présentes dans l'œuvre de Mo Yan. Les malédictions impliquant la mort se réfèrent également au destin des insultés après leur décès, et se réfèrent notamment à l'enfer. Par ailleurs, les différentes croyances populaires chinoises selon lesquelles la réincarnation et la loi du karma sont des éléments très importants.[802] Si on parle de la croyance populaire, nous pouvons remarquer que dans les œuvres de Mo Yan les personnes qui ont l'habitude d'utiliser ce type de jurons ont généralement une culture limitée. Les exemples que nous allons présenter ont tous un point commun en termes de locuteurs : des femmes qui vivent dans des zones rurales isolées et qui sont très superstitieuses.

Voici deux expressions grossières concernant la mort, issues de du roman *Grenouilles* :

5) **Texte original :**
万心，你这个黑了心肝，没了人味的魔鬼，你**不得好死**…你**死后要上刀山，下油锅，剥皮挖眼点天灯**。

[801] Meng Zhaoshui 孟昭水, « Hanyu liyu de zhili fangshi ji zenhua neihan 汉语詈语的致詈方式及文化内涵 » [Les méthodes d'insulte en chinois et leurs connotations culturelles] ..., *op.cit.* p. 78.
[802] Mengjun Wen, *Mali Yu* 骂詈语 [Les insultes] ..., *op. cit.*

Wan Xin, ni zhe ge hei le xi gan, mei le renwei de mogui, ni bu de hao si... ***ni si hou yao shang daoshan, xia youguo, bopi wayan dian tiandeng***. (*Grenouilles* : Chapitre II, p. 127)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
Wan le cœur, espèce de femme cruelle, de démone inhumaine…**tu ne mourras pas de belle mort…dans l'au-delà, tu devras escalader des montagnes de couteaux, tu seras plongée dans une marmite d'huile bouillante, on t'écorchera, on t'ôtera les yeux pour allumer les lampes célestes…** (Chapitre II, p. 159)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Wan Xin, you black-hearted, inhumane monster … **a bad death awaits you** … **after you die, you'll have to climb a mountain of knives and boil in hot oil, your skin will be peeled, your eyes will be gouged out, and you'll burn from head to toe.** (Chapitre II, p. 161)

D'après le dictionnaire du chinois moderne, cette expression taboue « *bu de hao si* 不得好死 » émane des *Entretiens de Confucius*[803] où on lit « Zilu n'est pas homme à mourir dans son lit »[804]. Dans cet extrait, il s'agit d'injures proférées par la belle-mère du narrateur, une femme rurale à faible niveau d'éducation. D'après le contexte, nous apprenons que sa fille, à savoir la femme du narrateur, est enceinte « illégalement », et la tante, médecin gynécologue, veut la faire avorter en mettant sérieusement en œuvre la politique de planification familiale du parti. Afin de protéger sa fille et son petit-fils, la belle-mère du narrateur attaque verbalement la tante en la prenant pour une méchante inhumaine, un démon meurtrier méritant la punition la plus sévère, soit une « mauvaise » mort.

Les deux traducteurs ont choisi de la traduire littéralement avec « belle mort » en français et « bad death » en anglais respectivement. Étant donné que les malédictions ont une forte connotation culturelle, le choix de méthode traductive permet de montrer la culture linguistique et garder cette vulgarité conforme au contexte. Dans le roman *Beaux seins, belles fesses*, se retrouve cette expression[805], Noël Dutrait partage la traduction de Chantal Chen-Andro avec

[803] Les *Entretiens de Confucius* renvoient au texte classique chinois *Lunyu* 论语, attribué à Confucius et à ses disciples. Il s'agit d'un recueil d'aphorismes, de dialogues et d'enseignements moraux, compilés durant la période des Royaumes combattants.
[804] Texte original : « *Ruo you ye, bude qi si ran.* 若由也，不得其死然。» Cf. Confucius, *Entretiens de Confucius*, Anne Cheng (tard.), Paris, Éd. Points, coll. « Points », n° 24, 2014. p. 98.
[805] Texte original : « *Muqin dasheng di shuo : chusheng ! budehaosi de chusheng ! yaba zuiba waiwaidi xiaozhe, xiang laishi yiyang, yaoyaohuanghuang di zoule.* 母亲大声说：“畜生！不得好死的畜生！”咂巴嘴巴歪歪地笑着，像来时一样，摇摇晃晃地走了。» Cf. Mo Yan, *Fengru feitun* 丰乳肥臀, Hangzhou, Zhejiang zenyi, 2020. p. 151.

« belle mort » alors que le traducteur Howard Goldblatt le traduit par « godforsaken ». Ce terme anglais s'inscrit dans le domaine religieux et désigne le fait d'être abandonné par Dieu. Il est aujourd'hui plus utilisé pour décrire une personne comme étant misérable ou un endroit désert. Pour les lecteurs cibles, le mot « godforsaken » est culturellement plus compréhensible, mais son sens figuré pourrait impacter leur perception du texte original et réduire le sens injurieux et la haine du locuteur envers son adversaire.

Le deuxième exemple contenant une locution souvent utilisée pour injurier les vieux :

6) **Texte original :**
"你到哪里去了？**老不死的**。"上官吕氏恼怒地咒骂着。
"Ni dao nali qu le ? ***Lao bu si de****." Shangguan Lüshi naonu de zhouma zhe.* (*Beaux seins, belles fesses :* Chapitre 8 p. 44)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
« Où étais-tu ? **Toujours pas mort** ? » l'injuria Shangguan Lüshi, hors d'elle. (Chapitre 8 p. 69)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
"Where have you been, **you walking corpse?**" Shangguan Lü cursed angrily. (Chapter 1-8 p. 41)

Ce dialogue se passe entre un vieux couple, Shangguan Lüshi et son mari Shangguan Fulu. Shangguan Lüshi est en train de supplier un vétérinaire en toute hâte pour aider sa belle-fille dans son accouchement difficile. Elle place de grands espoirs dans cette naissance, espérant avoir un petit-fils. Cependant, le vétérinaire n'ose pas le faire. Au moment où les deux se disputent vivement, son mari rentre à la maison. En voyant son mari, elle est visiblement exaspérée et le maudit en le traitant de vieux mort, ce qui implique un reproche de son incapacité à aider, et le compare à un mort incapable de réagir. Bien sûr, au fond d'elle-même, elle ne souhaite pas la mort prématurée de son mari.

Shangguan Fulu est un homme lâche et incapable aux yeux de la locutrice, Shangguan Lüshi, chef de la famille Shangguan. Il semble logique qu'elle l'insulte sarcastiquement de cette façon pour dans un excès de colère. Il est donc important lors de la traduction de transmettre le sens illocutoire et de conserver la façon de jurer qui correspond à l'âge de l'insulté et à l'identité de la locutrice. Les deux traductions ont opté pour une traduction libre

avec une ironie marquée, liées au champ lexical de la mort. Ce qui restitue l'effet du discours et rend la relation et la position dans ce couple flagrantes.

Nous citons maintenant un extrait tiré de la nouvelle *Les Enfants de boucherie* dans le roman *Le pays de l'alcool,* dans lequel l'emploi du mot « *siren* 死人» (homme mort) peut être comparé à l'exemple précédent :

7) **Texte original :**
女人提着水瓢，在一旁傻愣愣地站着，元宝呵道："**死人！**还不快来帮我。"
*Nüren tizhe shuipiao, za yipang shalengleng de zhanzhe, Yuanbao he dao: "**Siren!** Hai bu kuai lai bang wo."* (*Le pays de l'alcool* : Chapitre II, p. 73)

Traduction française par Noël Dutrait :
La louche à la main, la femme restait bêtement plantée à côté. – **Imbécile** ! Viens m'aider! (Chapitre II, p. 87)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
The woman stood to the side, gourd in hand, as if in a trance. '**Are you dead**, or what?' Jin Yuanbao barked. 'Give me a hand here!' (Chapitre II, p. 62)

Dans le parler populaire chinois, les mots « *siren* 死人» (homme mort) et « *sigui* 死鬼» (fantôme mort) ne sont pas seulement utilisés pour insulter l'autre mais aussi pour resserrer les liens d'amitié, surtout par les filles quand elles flirtent avec un garçon. Dans cet exemple, ce mot, prononcé par le personnage Jin Yuanbao, ne correspond pas à cet emploi. Dans le contexte de cette scène, le personnage devient moins patient et reproche à sa femme de ne pas l'aider à laver le corps de leur fils quand le fils refuse d'entrer dans l'eau. On sait qu'ils le lave pour le vendre aux gens qui mangent des enfants. Le personnage Jin Yuanbao est un homme impitoyable, il n'est pas étonnant qu'il parle de manière si agressive à sa femme. Le choix lexical correspond ainsi bien à l'état de la femme (qui ne bouge pas comme un mort). La traduction française a enlevé la référence à la mort en utilisant le mot injurieux mais non grossier d'« imbécile ». Alors que la traduction anglaise a eu recours à la traduction libre par une phrase interrogative « Are you dead, or what ? » qui peut faire ressortir l'impatience et la grossièreté du texte original.

8.2.3 Les gros mots injurieux avec des mots non tabous

a) Les animaux

Liu Fugen pense que depuis l'antiquité, les Chinois ont toujours été préoccupés par la distinction entre l'être humain et l'animal, ce qui explique l'habitude de se dénigrer les uns les autres avec des noms d'animaux. Le gros mot concernant les animaux le plus fréquemment utilisé est « *chusheng* 畜生 » (bête) puis « *qinshou* 禽兽 » ou « *shengkou* 牲口 », qui se réfère aux bêtes en général, suivis ensuite par les noms de divers animaux spécifiques. En raison des différences de mentalité entre les divers pays, le choix des animaux à insulter varie selon les communautés linguistiques.[806] Dans la culture chinoise, les animaux auxquels on fait souvent référence sont : chiens, cochons, ânes, tortues, et ainsi de suite.[807] Il y a d'ailleurs des différences régionales. Les histoires dans les romans de Mo Yan se déroulent souvent dans le nord, et la référence aux ânes est comparable à celle des chiens.

Examinons l'emploi de « *chusheng* 畜生 » (bête), qui est souvent utilisé pour décrire une personne vile ou bestiale, méprisée et détestée par les autres en raison de sa vulgarité, de sa méchanceté, de sa cupidité :

1) **Texte original :**
母亲大声说:"**畜生!不得好死的畜生!**" 哑巴嘴巴歪歪地笑着,像来时一样,摇摇晃晃地走了。
*Muqin dasheng shuo: "**Chusheng! Bu de hao si de chusheng!**" Yaba zuiba waiwai de xiaozhe, xiang lai shi yiyang, yaoyao huanghuang de zou le.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 16 p. 151)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
« **Salopard** ! cria ma mère, **tu ne feras pas une belle mort** ! » Le muet rirait, la bouche de travers, puis il partit en paradant comme il était venu. (Chapitre 16 p. 225)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
"**You bastard**!" Mother screamed. "**You godforsaken bastard**!" A crooked smile spread across the mute's face. He turned and swaggered off, the same way he'd come. (Chapter 3-7 p. 178)

---

[806] Mengjun Wen, *Mali Yu* 骂詈语 [Les insultes] ..., *op. cit.*
[807] *Ibid.*

Dans ce passage, le mot « *chusheng* 畜生 » (brute) est employé au sens figuré. La mère, Shangguan Lushi, insulte violemment le muet, car ce dernier a tenté d'abuser de son pouvoir en tant que chef de classe dans l'armée pour obtenir la fille de la famille Shangguan. Après le refus de la mère, il a violemment tué l'âne qui aidait la mère à moudre du grain. Pour la mère, le comportement du muet est d'une bête sans humanité, grossier et cruel. Dans un autre extrait de *Grenouilles*[808], nous retrouvons : Lü La dent, auteur violent envers sa femme, est également considéré comme du bétail pour la Tante intègre, et aux yeux de laquelle il n'est pas être humain.

Dans la traduction, l'objectif n'est pas la littéralité mais la restitution de la portée pragmatique (animalisation de l'insulté), ajustée au contexte d'énonciation et au rapport interpersonnel. Les deux traducteurs n'ont pas recours au même champ lexical, en effaçant l'animalisation portée par « *chusheng* 畜生 », les mots « salopard » en français et « bastard », « creep » en anglais sont des mots injurieux désignant les personnes viles et méprisables. Le terme « brute » employé par Chantal Chen-Andro préserve davantage l'animalisation originale. Selon le registre visé, l'équivalent lexical et l'ajustement de la force avec d'autres termes comme « sale », « espèce de... » permettent de maintenir la force illocutoire et de restituer l'intensité.

Les deux exemples suivants diffèrent de l'emploi habituel d'injures. Tout d'abord, il s'agit des insultes concernant les chiens :

2) **Texte original :**
她怀疑这句话是不是自己说的——**狗娘养的**，你过来！——她对丈夫早已到了无恨无怨的程度，我为什么要骂他呢？骂他"狗娘养的"，实际上是在骂婆婆，**婆婆是条狗，老狗…**老狗老狗慢龇牙，龇牙给你一掏灰箆。
*Ta huaiyi zhe ju hua shi bu shi ziji shuo de — **gouniang yang de**, ni guolai..., **popo shi tiao gou, laogou… Laogou laogou man ziya, ziya gei ni yi tao huipa**.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 8 p. 43)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :

[808] Texte original : 姑姑对我们说：他吕牙什么东西？打得他老婆满地爬的畜生，竟敢教训我？ *Gugu dui women shuo: Ta Lü Ya shenme dongxi? Da de ta laopo man di pa de chusheng, jing gan jiaoxun wo ?* (*Grenouilles*: Chapitre 1 p. 19)
Traduction anglaise par Howard Goldblatt: "Who did Lü Ya think he was, scolding me like that, a creep who battered his wife to make her crawl around the house?" (Chapitre 1 p. 24)
Traduction française par Chantal Chen-Andro : « La tante nous a dit « Ce Lü La Dent, qu'est-ce qu'il était, lui ? C'était une brute qui cognait tellement sa femme qu'elle en rampait à quatre pattes, et il osait encore me faire la leçon ? » (Chapitre 1 p. 30)

> Elle n'était pas sûre que ce fût bien elle qui les prononçait : « **Fils de chienne**, viens par ici ! » Cela faisait longtemps qu'elle n'éprouvait plus ni haine ni compassion à l'égard de son mari, pourquoi fallait-il qu'elle l'injuriât ? Le traiter de « **fils de chienne** » revenait à injurier sa belle-mère, à dire que **sa belle-mère était une chienne,** ne montre pas trop les dents, sinon tu tâteras de mon râteau… » (Chapitre 8 p. 67)
>
> **Traduction anglaise par Howard Goldblatt:**
> She couldn't be sure if the words actually emerged from her mouth: "Come over here, **you son of bitch**!" By this time, she'd forgotten her hatred and enmity toward her husband. Why take it out on him? He may be **a son of a bitch, but it's my mother-in-law who's the bitch, an old bitch**… (Chapter 1-8 p. 40)

Nous avons deux expressions grossières dans ce passage : « *gouniang yang de* 狗娘养的 » (Élevé par mère de chien) et « *popo shi tiao gou, lao gou* 婆婆是条狗，老狗 » (Belle-mère est une chienne, une vielle chienne). Tels sont les propos injurieux que Shangguan Lushi tiennent à l'égard de sa belle-mère au cours de son dernier accouchement. En repensant à ses huit accouchements douloureux, elle ne peut s'empêcher de maudire sa belle-mère, la coupable, pour les violences physiques et mentales qu'elle a subies pendant longtemps parce qu'elle n'avait donné naissance qu'à des filles. Le ressentiment de la locutrice à son égard atteint son paroxysme. C'est plus facile pour elle de proférer des insultes liées au chien, animal qu'elle connaît bien dans sa vie quotidienne, lorsqu'elle est en colère et incapable de réfléchir.

De ce point de vue, que le caractère de la personne grondée ressemble ou non à un chien est secondaire par rapport au ressentiment accumulé dans le cœur de la locutrice à son égard, cette colère manifeste par l'utilisation d'insultes qui correspondent le mieux à son état psychologique. Le traitement de l'ensemble du paragraphe par le traducteur français repose sur la stratégie d'une traduction directe. Il permet même aux lecteurs francophones de ressentir la complexité d'émotions, l'irrégularité linguistique et l'absurdité de l'intrigue alors que le locuteur est en train de mourir. Le traducteur anglais opte toutefois pour un équivalent sémantique « son of a bitch », qui ne relève pas du champ lexical d'animaux, mais conserve la même force injurieuse et le même degré d'intensité.

L'exemple ci-dessous, qui possède un effet du discours similaire, est extrait du dernier chapitre de *Grenouilles*, une pièce de théâtre qui vient compléter le texte.[809] Alors que le

[809] Mo Yan 莫言, *Wa* 蛙 (*Grenouilles*)…, *op. cit.*

théâtre est considéré comme un lieu de mise en scène des conflits linguistiques réels d'une société[810] et un lieu de l'imaginaire linguistique.[811]

3) **Texte original :**
陈鼻：你们本来就是**驴肝肺，牛杂碎，是猫、狗呕出来的脏东西，是社会渣滓下三滥**…黑衣人乙：他竟然还骂我们是社会渣滓下三滥？你这头从**垃圾堆里找食吃的猪**，知道我们是干什么的吗？
*Chen Bi : Nimen benlai jiu shi **lü gan fei, niuza sui, shi mao, gou qinchulai de zang dongxi, shi shehui zhazi xiasanlan**…Heiyiren Yi: Ta jingran hai ma women shi shehui zhazi xia san lan? Ni zhe tou cong lajidui li **zhao shi chi de zhu**, zhidao women shi gan shenme de ma?* (*Grenouilles*: Chapitre 5 p. 315)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
CHEN BI: **You're the donkey's guts, cow parts, filth vomited by cats and dogs, the dregs of society.** SECOND MAN: How dare he accuse us of being the dregs of society! **You're a pig that feasts on piles of garbage.** Do you know what we do? (Chapitre 5 p. 256)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
CHEN LE NEZ. − Mais vous avez toujours eu **des cœurs pleins de fiel comme ceux des ânes, vous êtes du ragoût de bœuf, du vomi de chat et de chien, la lie de la société, des individus de bas étage**… SECOND HOMME EN NOIR. − Alors, comme ça, il nous insulte en nous traitant de lie de la société, d'individus de bas étage ? Toi, **ce porc qui cherche pitance** dans les poubelles, tu sais ce que nous faisons ? (Chapitre 5 p. 375)

Dans le cinquième acte de la pièce, lorsque Chen Le sourcil, la fille de Chen Le Nez, est presque piégée par deux hommes en noir habillés comme Chen Le sourcil, Chen Le Nez apparaît pour la sauver et s'engage dans une confrontation physique avec les deux hommes en noir. Il sait bien qu'il s'agit du gang qui a piégé Chen Le sourcil pour en faire une mère porteuse, en essayant de la faire tuer pour cacher la vérité sur la maternité de substitution. Ainsi, il compare ces personnes à des foies et des poumons d'âne, au ragoût de vache, au vomi des chats et des chiens, à toutes les parties les plus méprisées d'un animal ou, encore plus dégoûtant, au vomi d'un animal, et ces trois métaphores s'enchaînent avec leurs connotations dévalorisantes. La phrase suivante « *shehui zhazi xiasanlan* 社会渣滓下三滥 » (Les racailles de la société)

[810] Gilles Siouffi, « Le théâtre des langues : parole et imaginaire des parlers dans le théâtre et les entrées royales entre 1550 et 1650 », *Littératures classiques*, vol.87, n°2, 14 octobre 2015, pp. 17-30.
[811] D'après Sonia Branca-Rosoff, ce lieu est l'« ensemble des images que les locuteurs associent aux langues qu'ils pratiquent, qu'il s'agisse de valeur, d'esthétique, de sentiments normatifs, ou plus largement métalinguistiques », cité par Gilles Siouffi. Cf. *Ibid.*

résume le sens figuré des trois premières métaphores : décrire le comportement immoral et éhonté de l'autre.

Tout d'abord, les premières insultes liées aux animaux sont tout à fait conformes au statut de mendiant de Chen Le Nez en termes de contenu. Pour un mendiant sans abri, ce sont les choses les plus courantes dans sa vie quotidienne. Ensuite, sa propre misère et celle de sa fille lui permettent d'évacuer plus facilement ses émotions et de les manifester par ces insultes. L'écart de statut entre les deux se reflète également dans la réponse de l'un des deux hommes en noir, qui traite Chen Le Nez de cochon cherchant de la nourriture dans un tas d'ordures, une insulte qui renvoie à ses conditions de vie. Par conséquent, si les facteurs susmentionnés sont pris en compte dans la traduction, l'effet du texte original peut également être mieux reproduit. Les deux traductions privilégient la méthode littérale tout en s'inscrivant dans le même champ lexical et parviennent à restituer à la fois le sens figuré et les caractéristiques linguistiques conformes à l'identité sociale des personnages.

b) La filiation

Dans le cadre du famillisme chinois et du respect des aînés, la hiérarchie de parenté structure l'interaction verbale. Revendiquer une position ascendante, par exemple avec l'expression « *wo shi ni laozi* 我是你老子 » (Je suis ton père) ou assigner l'autre à une position inférieure avec « *ni shi wo sunzi* 你是我孙子 » (Tu es mon petit-fils) constitue une stratégie d'humiliation. Se dire l'aîné de son interlocuteur ou dégrader son statut est une tentative délibérée d'insulter l'autre en créant une relation inégale grâce aux appellatifs de parenté.[812]

Comparée aux autres catégories susmentionnées, celle des appellatifs de parenté est plus restreinte, leur usage est également limité. On relève notamment : « *sunzi* 孙子 » (petit-fils) (sa variante : *gui sunzi* 龟孙子 – petit-fils de tortue), « *laozi* 老子 » (moi, ton père), « *xiaozi* 小子 » (fils), « *yeye* 爷爷 » (grand-père) prononcés particulièrement par des locuteurs masculins et « *gu nainai* 姑奶奶 » (tante de père), et « *laoniang* 老娘 » (moi, ta mère), emplois attestés chez des locutrices. Le caractère injurieux de ces lexèmes est contextuel, c'est-à-dire

[812] Mengjun Wen, *Mali Yu* 骂詈语 [Les insultes] ..., *op. cit.* p. 76-77.

que les termes neutres en soi ne deviennent insultants que lorsqu'ils sont mobilisés pour inverser la hiérarchie dans une interaction donnée. Comme le formule Florence Xiangyun Zhang : « Le fait d'appeler son adversaire « mon petit-fils » ou de lui dire « je suis ton ancêtre » est insultant, et ces mots normaux deviennent gros mots »[813].

Comme l'affirme Wen Mengjun, ce type d'insultes peut être divisé en deux catégories[814] : l'une consiste à dénigrer directement l'autre partie - *sunzi* 孙子(petit-fils), *xiaozi* 小子(fils) ; l'autre vise à élever son propre statut et rabaisser celui de son adversaire - *laozi* 老子(père), *laoniang* 老娘 (Mère). Les locuteurs chinois utilisent ces appellatifs en se positionnant comme des aînés ou des adultes, et en prenant leurs interlocuteurs pour des jeunes ou des enfants.

Étant donné qu'il n'est pas habituel d'employer de tels mots comme des insultes dans les langues cibles, en particulier la deuxième catégorie, les traducteurs optent souvent pour l'atténuation ou l'omission. Néanmoins, l'effet verbal spécifique de ces mots et la psychologie du personnage sont ainsi effacés. Examinons les exemples ci-dessous et analysons l'importance de ces mots dans le discours, principalement en termes d'identité et de relations sociales des interlocuteurs. Nous commençons par la première catégorie qui a pour objectif d'injurier de manière directe :

4) **Texte original :**
司马粮道：“我去跟爹说说，**毙了这个灰孙子**。”“对，**毙了这个灰孙子**！”我解恨地说。
Sima Liang dao : "Wo qu gen die shuoshuo, ***bi le zhe ge hui sunzi****." "Dui,* ***bi le zhe ge hui sunzi****!"Wo jiehen di shuo.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 22 p. 215)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
« Je dirai à mon père de **fusiller ce raté** », dit Sima Liang. « D'accord, il faut **fusiller ce raté** ! » insistai-je pour assouvir ma haine. (Chapitre 22 p. 314)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Sima Liang said, "and have him shoot that **little family rapist** too" "Right," I agreed, venting my hatred. "Shoot that **little family rapist**!" (Chapter 4-4 p. 241)

[813] Florence Xiangyun Zhang, « Comprendre et traduire les gros mots métaphoriques de *Monologue* de Beauvoir et *La maison de thé* de Lao She » ..., *op. cit.* p. 152.
[814] M. Wen, *Mali Yu* 骂詈语 [Les insultes] ..., *op. cit.*

Ce court dialogue se déroule entre le personnage Sima Liang et le narrateur Shangguan Jintong, tous deux enfants. Le premier, Sima Liang est le fils de Sima Ku, figure respectée de la région et héros de la résistance contre les Japonais. Le deuxième, Shang Guan Jintong, grandit avec Sima Liang depuis son enfance.

Le terme « *hui sunzi* 灰孙子» (gris petit-fils) se réfère à un descendant très éloigné et jeune dans l'ordre des générations.[815] Il est intolérable que deux enfants qui n'ont pas encore atteint l'âge adulte s'élèvent au rang d'aînés. Cela est étroitement lié à leur éducation et au statut social de leurs parents. Sima Liang parle sur le même ton que son père, exprimant son dégoût pour le Bousier (qui a couché avec sa propre sœur) par le plaisir verbal. Comme l'observe Claudine Moïse : « L'adolescence (voire l'enfance) se construit dans le franchissement des limites et des interdits, entre délectation et expressivité »[816]. De l'autre côté, Jintong, en tant que proche parent, semble profiter de la situation pour évacuer sa colère (puisque le Bousier l'a traité de petit bâtard).

Lorsqu'il n'existe pas d'équivalent sémantique dans la langue d'arrivée, le traducteur anglais a traduit ce terme «*hui sunzi* 灰孙子» (gris petit-fils) par « little family rapist » selon le comportement du Bousier. D'après le contexte, ce choix semble judicieux et le lecteur ne sera pas dérouté. Cependant, le texte original contient plus d'informations sur l'identité et la psychologie du personnage. La traduction française, en revanche, utilise un mot « raté » qui est bien insultant, mais ne permet pas tout à fait de percevoir le ressentiment des personnages, en particulier de Jintong.

Ci-dessous un discours prononcé par Sima Ku, le chef du bataillon de résistance au Japon, contre Lu Liren, le commandant du bataillon de sabotage et le commissaire politique. Dans ce discours, nous trouvons une série de gros mots, ceux de la défécation, de la filiation ainsi que des animaux. Il utilise même trois fois « laozi 老子 » (père) d'affilé pour rabaisser Lu Liren et son armée.

5) **Texte original :**

[815] Texte original : « *Hui sunzi: Zhi guanxi shuyuan, beifen ji xiao de houdai.* 灰孙子：指关系疏远、辈分极小的后代。» Cf. *Hanyu da cidian* 汉语大词典 [Le grand dictionnaire du chinois], Shanghai, Shanghai cishu, 1993, p. 9629.

[816] C. Moïse, « Gros mots et insultes des adolescents » ..., *op. cit.*

"你们听到他在**喷什么粪**？根据地？做客？土骆驼，这里是**老子**的家，是**老子**的血地，我娘生我时流的血就在这大街上！你们这些**臭虫**，吸饱了我们高密东北乡的血，是时候了，你们该滚蛋了！滚回你们的**兔子窝**，把**老子**的家让出来。"

*"Nimen tingdao ta zai **pen shenme fen** ? ... zheli shi **laozi** de jia, shi **laozi** de xuedi, ... ! Nimen zhexie **chouchong**, ... ! Gunhui nimen de **tuzi wo**, ba **laozi** de jia rang chu lai."* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 18 p. 178)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :

« Vous entendez **les conneries** de ce type ? Base d'appui ? Invité ? Chameau terreux, c'est chez **ton maître** ici, c'est la terre de mon sang, le sang de notre canton du Nord-Est de Gaomi, le moment est venu où vous devez foutre le camp ! Retournez dans vos terriers, évacuez vite ma maison ! » (Chapitre 18 p. 264)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:

"Did you all hear **the shit that just came out of his mouth**? Headquarters? Guests? You poor country camel, this is my house, the land of my bloodline. When I was born, my mother's blood polled on this very street! You **bunch of bedbugs** have sucked dry the blood of our Northeast Gaomi Township, and now it is time for you to get the hell out of here! Go on back your **rabbit warrens** and let me take my house back." (Chapter 3-9 p. 207)

Après la victoire de la guerre anti-japonaise, Lu Liren, qui appartient à l'armée communiste, établit le canton du Nord-est de Gaomi, la région natale de Sima Ku, comme base d'appui tout en exploitant les ressources locales. Les rôles de l'hôte et l'invité semblent intervertis lorsqu'il accueille le retour de Sima Ku, ce qui met le dernier très en colère, qui est un membre important de sa ville natale ainsi que du Kouo-Min-Tang. Il n'interdit à Lu Liren d'y rester, et exige qu'il en sorte en le méprisant pour tout ce qu'il a fait dans la région. Tout d'abord, il l'insulte en comparant son « accueil » à la merde. Il s'auto-désigne « *laozi* 老子 » en plaçant Lu Liren dans une position inférieure à la sienne. Il voit également leur occupation des ressources locales comme un puant suceur de sang, et qualifie le lieu de l'équipe de Lu Liren de « nid de lapins » (où le mot « lapin » peut signifier un prostitué). Ces expressions insultantes, adéquates au contexte énonciatif et au profil du personnage Sima Ku, renforcent l'effet de domination et sa figure « héroïque ».

Dans les deux versions de traduction, le mot « *laozi* 老子» n'est pas traduit vulgairement, les traducteurs ont recours à un registre courant mettant à plat cette vulgarité. Ce choix réduit dans une certaine mesure le caractère rugueux du personnage, et ne permet pas d'exprimer sa mentalité et sa nature. Alors que les autres mots grossiers sont traités par la traduction libre et

la recherche de l'équivalent dans les langues cibles, le mot « *laozi* 老子 » est omis. D'ailleurs, face à ce mot utilisé dans tous d'autres cas, les traducteurs anglais et français font le même choix.

Le dialogue suivant se déroule entre Sima Ku, qui s'est échappé et s'y est rendu après avoir été capturé par le Parti communiste, et une policière chargée de sa surveillance :

6) **Texte original :**
女公安满脸赤红，啐了司马库一脸唾沫，低声骂道："**骚狗**，当心**老娘阉了你**！"
*Nü gong'an man lian chihong, cui le Sima Ku yi lian tuomo, di sheng ma dao : "**Saogou**, dangxin **laoniang yan le ni**!"* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 36 p. 369)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Le visage écarlate, la femme cracha au visage de Sima Ku et l'insulte : « **Espèce de chien lubrique**, **tu vas voir si je te castre** ! » (Chapitre 36 p. 533)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
As her face reddened, the officer spat in Sima's face and said in a low growl, "Be careful, **you mangy mongrel**, or **I** might **cut your balls off**." (Chapter 5-9 p. 383)

La policière lui enlève les menottes et lui permet de se raser la barbe, afin de satisfaire son dernier souhait avant d'être exécuté. Cependant, Sima Ku taquine la policière de manière très grossière en disant qu'elle a de gros seins et qu'il regrette de ne pas avoir couché avec des femmes du Parti communiste. Ces propos offensants sont inacceptables pour une femme cadre éduquée et en position d'autorité. Elle lui donne une gifle et crache au visage puis l'injurie en se positionnant comme sa « mère ».

Il s'agit de la réaction de la policière face à une série de paroles et de gestes insultants auxquels elle est confrontée, surtout quand cette insulte provient d'un prisonnier. D'une part, il s'agit d'un signe de colère extrême et, d'autre part, le terme « *laoniang* 老娘» (vielle mère) met l'accent sur son pouvoir. Pour la traduction de ce terme, les traducteurs ont opté pour la même méthode de traduction, en omettant cette expression dont la traduction littérale ne serait pas compréhensible pour les lecteurs anglophones et français. Ce choix atténue la colère de cette policière renforcée par son identité sociale, ainsi que le mépris envers Sima Ku et même le mépris envers tous les hommes qui considèrent les femmes comme des objets, subordonnées et à leur disposition.

En guise de conclusion

D'après la catégorisation lexicale et ces analyses que nous avons effectuées ci-dessus, nous pouvons tirer quelques conclusions. En premier lieu, les caractéristiques linguistiques d'usage des gros mots injurieux varient en fonction de différents champs lexicaux. Les mots concernant la sexualité et la mort sont employés dans des locutions plus ou moins figées, par exemple les variantes de « *ni ma de* ...你妈的... » (...de ta mère...), « *bude hao si* 不得好死 » (ne pas avoir une belle mort). Alors que d'autres catégories lexicales telles que le sexe, la défécation, l'animal et la filiation sont généralement liées à des mots isolés : « *jiba* 鸡巴 » (bite), « *shi* 屎 » (merde), « *laogou* 老狗 » (chien) et « *laozi* 老子 » (moi, ton père). Dans ce second cas, l'enjeu principal dans la traduction consiste à l'ajustement du lexique (registre et force injurieuse) et si nécessaire, un remaniement syntaxique pour restituer l'effet pragmatique et la voix des personnages. D'ailleurs, comme nous l'avons remarqué, les champs lexicaux que nous partageons avec les langues cibles portent sur la sexualité et la défécation. Néanmoins, il existe tout de même des nuances en termes de connotations socioculturelles qui entraînent des différences de référents. (Voir les exemples 6, 12 et 13)

En second lieu, l'usage des gros mots injurieux est impacté par des variables sociales différentes :

a) La variation diatopique influence l'emploi des gros mots relatifs à la filiation, à l'animal et certains mots associés à la sexualité. Les traducteurs les traitent en général de manière littérale ou optent pour la mise à plat en gardant la grossièreté et ses implications culturelles sans entraver la compréhension des lecteurs.
b) Ensuite, l'âge, l'identité et le statut sociaux du locuteur, renvoyant à la variation diastratique affectent les habitudes langagières des personnages et mettent en évidence leur caractère, tels que les deux personnages Vieille Jin, Sima Ku et même Sima Liang dans *Beaux seins, belles fesses*, et la Tante dans *Grenouilles* (voir les exemples : la sexualité : 1, 5, 6, 7, 8, 10 ; la défécation : 3, 4 ; la mort : 2, 3 ; l'animal : 3 ; et la filiation : 1, 3). Les stratégies de la traduction pour lesquelles les traducteurs optent résident généralement dans la traduction littérale, l'atténuation, l'équivalent sémantique et fonctionnelle.

c) Troisièmement, le contexte d'interaction (le déroulement de l'histoire et la raison du conflit), l'intention du locuteur et de l'auteur faisant référence à la variation diaphasique possèdent un effet sur le choix du registre et des insultes (voir les exemples : la sexualité : 2, 3, 4, 9, 11 ; la défécation : 2 ; la mort : 1 ; l'animal : 1, 2). À l'égard de cette situation, les méthodes traductives auxquelles les traducteurs ont recours sont les suivantes : la traduction libre, le mélange de la traduction libre et de la traduction littérale, l'équivalent sémantique et l'élimination.
d) Dernièrement, il est à noter qu'entre les hommes et les femmes, il existe également des différences, ce qui renvoie à la variation diagénique (voir les exemples : la sexualité 3, 12, 13 ; la filiation : 2, 3).

En comparant les traductions des gros mots injurieux, nous pouvons conclure que dans l'ensemble, le langage à la fois cru et injurieux qui montre de l'authenticité est bien conservé. Sauf que dans la plupart des cas, les deux traducteurs français Chantal Chen-Andro et Noël Dutrait se penchent plutôt sur la méthode sourcière, alors que le traducteur anglais Howard Goldblatt apprécie la méthode cibliste. Cependant, en prenant en considération ces facteurs ci-dessus selon différentes situations, nous avons remarqué que ces stratégies traductives adoptées par les traducteurs ne reproduisent pas toujours l'effet original dans les langues cibles. De temps à autre, l'absence de réflexion sur l'identité sociale du locuteur et la relation entre les personnages, l'omission du lien entre les caractéristiques de l'usage de certains mots et la thématique de l'œuvre, ou le choix d'ignorer les mots ayant des implications culturelles, peuvent affaiblir à des degrés divers l'effet du discours et littéraire du texte d'origine.

8.2.4 Les gros mots non injurieux

Dans la section précédente, nous avons examiné les divers champs lexicaux des gros mots chinois présents dans les romans, tous porteurs d'une connotation injurieuse dans des contextes spécifiques. Les injures et les jurons représentent d'abord « la fonction impressive des mots interdits »[817], car ils sont souvent accompagnés par la colère du locuteur et visent à

[817] Nancy Huston, *Dire et interdire : éléments de jurologie*, Paris, Payot, « Collection Langages et sociétés », 1980. p. 16.

provoquer, attaquer et critiquer le destinataire. En revanche, comme nous l'avons abordé dans le troisième chapitre (cf. page 120), lorsque les gros mots ne servent ni à insulter ni à blesser, ils assument des fonctions expressive ou affective – exprimant des émotions aussi positives que négatives, parfois comme outil de sociabilité, référentielle – c'est-à-dire pour désigner un référent ou décrire une réalité, et démarcative – marquage de l'idiolecte indiquant les tics de langage d'un individu. Enfin, dans le cadre littéraire, ils remplissent également une fonction stylistique ou esthétique, servant à la caractérisation, à la polyphonie et aux effets de réel.

Dans cette section, nous classons les gros mots non injurieux relevés dans les romans en trois principales catégories fonctionnelles (les exemples fournis pour chaque catégorie ne couvrent pas nécessairement tous les domaines lexicaux). Ainsi, la première catégorie est associée à la fonction référentielle. La seconde constitue la fonction expressive, qui inclut la dimension communicative (affective) car le marqueur de sociabilité du gros mot implique l'expression de sentiments positifs. Troisièmement, la fonction stylistique, au sein de laquelle nous rangeons la fonction démarcative : les habitudes de langage grossier des personnages sont souvent liées à la caractérisation des figures particulières, à leur identité sociale. Il convient de noter que les exemples fournis dans chaque catégorie sont indicatifs et non exhaustifs, et certaines occurrences peuvent cumuler plusieurs fonctions.

a) Les gros mots et fonction référentielle

Nous commençons par les gros mots qui remplissent la fonction référentielle. Ces mots, dépourvus du sens injurieux, sont principalement utilisés dans la narration, bien qu'ils puissent également apparaître, dans une moindre mesure, dans les dialogues des personnages lorsqu'ils racontent des faits. Examinons quelques exemples : les trois premiers font référence aux champs lexicaux de la sexualité, notamment aux organes génitaux masculins ainsi qu'à la scatologie. Les deux derniers, quant à eux, se rapportent exclusivement à la défécation.

1) **Texte original :**
"恐怕不止是我们的**蛋子**，连我们的**鸡巴**也要被她们割了去！到了那时候，我们就只能像老娘们儿一样蹲着**撒尿**了。"
*"Kongpa bu zhi shi women de **danzi**, lian women de **jiba** ye bei tamen ge le qu! Dao le na shihou, women jiu zhi neng xiang lao niangmenr yiyang dunzhe **saniao** le."* (*Grenouilles* : Chapitre 1, p. 57)

Traduction française par Chantal Chen-Andro :
Qui sait si elles ne vont pas nous ôter **les œufs,** et aussi **la quéquette**, hein ? Et alors, nous serons obligés de **pisser** accroupis comme les bonnes femmes. (Chapitre 1, p. 74)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
We doubt you'll stop with our **balls**. They'll probably **cut our pricks off** at the same time. Then we'll have to squat to **pee**, like women. (Chapter 1, p. 57)

Il s'agit d'un extrait du discours prononcé par des hommes du village lorsqu'ils entendent la tante encourager, via un haut-parleur, les hommes ayant déjà trois enfants à subir une vasectomie. N'ayant pas de connaissances à ce sujet, ils se plaignent aux cadres du planning familial qui tentent de leur expliquer le procédé. Pour eux, la vasectomie est assimilée à ce qu'ils font pour les bétails comme le suggère le co(n)texte du passage. Ils expriment leur mécontentement en commençant par l'interjection « *ma de* 妈的 » (mère) et puis en utilisant des termes obscènes, tels que « *danzi* 蛋子 » (œuf-couilles), « *jiba* 鸡巴 » (bite) pour désigner les organes génitaux masculins, et « *saniao* 撒尿 » (pisser).

Ainsi, le langage utilisé est assez cru dans l'ensemble de leur discours, d'autant plus que le sujet abordé concerne directement leurs organes génitaux. En tant que paysans peu instruits et installés dans un village reculé, ils font preuve d'une forme de résistance verbale en raison de leur incapacité à comprendre ou à accepter ces politiques, et de leur mentalité patriarcale. En l'occurrence, l'emploi des gros mots dans ce passage vise à désigner des organes et comportements concrets, en accord avec l'identité sociale des locuteurs et le sujet abordé dans le discours. Il est donc approprié de tenir compte de ces deux aspects lors de la traduction, en choisissant des équivalents de registre adéquat dans les langues d'arrivée. Comparé à la traduction anglaise (pricks), le mot « la quéquette » (pénis d'un jeune garçon d'après le *Nouveau Robert*) choisi par la traductrice s'avère moins grossier et moins adapté à l'âge des villageois.

Dans ce second exemple, un terme faisant référence aux organes génitaux masculins est également présent, mais son utilisation diffère de celle de l'exemple précédent. Il s'emploie dans la narration à la première personne, où le narrateur est le personnage Shanguan Jintong, qui n'a que sept mois :

2) **Texte original :**
她伸出枯骨般的手，摸摸我的头发，揪揪我的耳朵，捏捏我的鼻尖，甚至把手伸进我的双腿间，摸摸我的**鸡巴蛋**。

*Ta shen chu kugu ban de shou, momo wo de toufa, jiujiu wo de erduo, nienie wo de bijian, shenzhi ba shou shen jin wo de shuang tui jian, momo wo de **jiba dan**.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 13, p. 107)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt :
She mussed my hair with a bony hand, then tweaked ma ear, pinched my nose, and even reached down between my legs to feel my **little pecker**. (Chapter 3-4, p. 132)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Elle tendit sa main osseuse et caressa mes cheveux, tira un peu mes oreilles, me pinçota le nez et alla même jusqu'à glisser sa main entre mes cuisses pour tâter **mon zizi et mes boules**. (Chapitre 13, p. 158)

Il s'agit d'un passage décrivant les comportements de la tante de la mère de Jintong. L'auteur a recours au redoublement des verbes, par exemple, « *momo* 摸摸 » (caresser), « *jiujiu* 揪揪 » (tirer) et « *nienie* 捏捏 » (pincer) pour mettre en lumière une narration à caractère enfantin. De même, le mot grossier « *jiba dan* 鸡巴蛋 » (pénis et couilles) perd de sa grossièreté dans ce contexte par rapport à son utilisation dans d'autres situations ou par un adulte. En ce qui concerne la traduction, le choix lexical peut être orienté vers le caractère enfantin, et le mot « zizi » dans la version française constitue un bon équivalent sémantique et fonctionnel. Lorsqu'il ajoute l'adjectif « little » devant « pecker » pour le traduire, le traducteur Howard Goldblatt rend également bien la description originale.

Avec cet extrait nous pouvons comparer la traduction française et celle de l'exemple précédent :

3) **Texte original :**
他想起古老的说法：男人最怕冷的地方是**蛋子**，女人最不怕冷的地方是**奶子**。
他揉着**蛋子**，感到冰在慢慢融化，有一些凉凉的湿气，被揉出来了。
*Ta xiang qi gu lao de shuo fa: Nan ren zui pa leng de difang shi **danzi**, nü ren zui bu pa leng de difang shi **raizi**. Ta rou zhe **danzi**, ganjue bing zai manman ronghua, you yixie liangliang de shiqi, bei rou chulai le.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 39, p. 391)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Il pensa au vieil adage : chez l'homme, l'endroit qui craint le plus le froid, ce sont **les testicules**, chez la femme, ce sont **les seins**. Il se frotta **les testicules** et, à force de les pétrir, il sentit que la glace fondait lentement, dégageant une vapeur froide. (Chapitre 39, p. 565)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt: ---- (la suppression)

Ce passage, ainsi que le chapitre dans lequel il se trouve, décrit l'évasion de Han L'Oiseau de l'emprise japonaise jusqu'à son égarement sur l'île Hokkaido au Japon. L'auteur utilise la troisième personne « il » pour narrer son évasion et ses pensées pendant cette période. Ce court extrait présente une série d'associations d'idées dans l'esprit du narrateur alors qu'il a froid et que ses testicules sont durs comme la pierre. Il est important de noter que les termes : « *danzi* 蛋子 » (œuf) « *naizi* 奶子 » (néné) qu'il utilise pour désigner les testicules et les seins des femmes sont tous deux vulgaires. Cela reflète son statut social de campagnard et illustre également son désir sexuel en tant qu'être humain normal confronté à des situations extrêmes, ainsi que son aspiration à une vie normale. Afin de maintenir la cohérence du co-texte, le narrateur continue à décrire les choses avec le langage du personnage. Cependant, le traducteur français a recours à un langage qui ne correspond pas à l'identité du personnage, puisque « testicule » est un terme plutôt scientifique, tandis que le mot « sein » est également un terme neutre, voire soutenu.

Le passage suivant fait également partie de la description de la vie de Han L'Oiseau sur l'île Hokkaido. Il convient de noter que le paragraphe du texte original dans lequel se trouve cet extrait commence par « selon sa conférence », indiquant ainsi que la description constitue ce que le personnage Han L'Oiseau rapporte lui-même :

4) **Texte original :**
一会儿睡，一会儿醒。**拉了屎**就用手抓着扔到洞外。一个冬天只**拉过十几次大便**。
Yihuir shui, yihuir xing. ***La le shi*** *jiu yong shou zhua zhe reng dao dong wai. Yi ge dongtian* ***zhi la guo shiji ci dabian****.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 39, p. 399)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Il dormait, puis il se réveillait. Quand il avait **fait ses besoins**, il les prenait dans ses mains et les jetait dehors. En un hiver, il ne **les fit qu'une dizaine de fois**. (Chapitre 39, p. 578)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt : ---- (la suppression)

Ce paragraphe décrit le dernier hiver qu'il a passé au Japon, où il vivait dans une grotte qu'il avait creusée lui-même. Il se nourrissait d'algues séchées et buvait de l'eau, ce qui rappelait une vie primitive. La monotonie et la faible quantité de nourriture perturbaient également son

transit intestinal. Cette description crue et directe correspond parfaitement aux caractéristiques primitives des animaux. Même s'il parvient à retrouver une vie normale, une telle description vulgaire reste la plus naturelle et authentique pour celui qui a vécu des décennies comme une bête dans la zone sauvage. Dans la traduction en français, l'expression « faire ses besoins » constitue un emploi euphémique pour désigner l'évacuation des excréments ou de l'urine. Tout d'abord, cette description manque de précision par rapport à l'original. En outre, elle lisse la grossièreté du texte original et des caractéristiques primitives de la vie sauvage, ce qui affaiblit ainsi l'expressivité artistique du texte original.

Le dernier passage relève du même champ lexical :

5) **Texte original :**
上官吕氏卧在西厢房的磨盘下，啃光了母亲临下地道前扔给她的二十个萝卜，**屙出一大堆卵石般的硬屎**。母亲进去看她时，她抓起那些**硬屎蛋**投过来。
Shangguan Lüshi ... ***e chu yi da dui luanshi ban de ying shi****. Muqin jinqu kan ta shi, ta zhua qi naxie* ***ying shi dan*** *tou guo lai.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 14, p. 115)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Shangguan Lüshi était étendue sous la meule dans l'aile ouest, elle avait rongé jusqu'au bout les vingt radis que ma mère lui avait jetés juste avant de descendre dans la cave et avait évacué **un gros tas de crottes dures comme des galets**. Lorsque ma mère s'approcha pour la regarder, elle en ramassa pour les lui jeter. (Chapitre 14, p. 170)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
Shangguan Lü lay beneath the millstone in the storage room. She'd eaten all twenty or so of the turnips Mother had left for her before moving into the cellar and had shat **a pile of cobblestone-looking turds.** When Mother went in to see her, she picked up a handful of the **petrified turds** and flung them at her. (Chapter 3-5, p. 141)

Le personnage en question est Shangguan Lüshi, qui est gravement malade et sur le point de mourir de faim. Après que le village a été balayé par les soldats japonais, chaque membre de la famille Shangguan qui sort de la cave est dans un état misérable, en particulier Shangguan Lüshi, qui a été abandonnée dans la chambre et est déjà psychologiquement désorientée. Cette description à la fois froide et choquante correspond à la caractérisation et à la situation de ce personnage, ainsi qu'au chaos et à la dépression qui ont suivi la guerre. Ce que illustrent les expressions, « *E chu ying shi* 屙出硬屎 » (évacuer des crottes dures) et « *ying shi dan* 硬屎

蛋 » (des œufs de crottes dures), découle de sa condition de vie. Il semble que la décrire avec un langage cru corresponde mieux à sa personnalité endurcie et son destin « tragique » qui résulte de ses actions envers sa belle-fille (qu'elle a maltraitée puisqu'elle n'a pas pu mettre au monde un fils).

Ainsi, tout comme dans les exemples précédents, ce récit vulgaire n'est pas simplement une description physiologiquement naturelle et authentique, mais aussi une transmission de messages plus profonds à l'égard de la caractérisation et du destin du personnage. Les traducteurs optent tous pour une stratégie littérale sans atténuer le registre vulgaire, ce qui leur permet de restaurer l'effet narratif du texte original.

b) Les gros mots et fonction expressive

Catherine Rouayrenc estime que « n'importe quel terme du français le plus standard est susceptible de fonctionner comme injure et peut être parfaitement perçu comme tel… »[818], tandis que des mots grossiers à l'origine peuvent être utilisés sans intention d'offense, comme des interjections ou des apostrophes exprimant diverses émotions. Il est important de noter que dans la langue chinoise les interjections grossières sont principalement liées à la sexualité, notamment dans les variantes simplifiées, et sont généralement prononcés par les hommes, ce qui reflète ainsi une hiérarchie sociale où ces derniers bénéficient d'un statut plus élevé. La société attend des femmes des comportements doux et vertueux, ainsi qu'un langage formel dépourvu de tabous.[819] Cependant, dans les œuvres de Mo Yan, notamment celles qui mettent en valeur l'image féminine, les personnages féminins utilisent également ce type de langage grossier, parfois d'une manière particulière. Alors que les apostrophes sont habituellement associées à d'autres catégories lexicales, telles que les animaux, la filiation et la défécation.

Le premier cas évoque l'utilisation de la locution « *made* 妈的 » (mère), qui est l'interjection la plus représentative liée aux mots tabous. Son sens littéral s'est progressivement estompé, et elle est désormais employée pour exprimer une multitude d'émotions :

1) Texte original :

[818] C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.* p. 112.
[819] Hu Shiyun 胡士云, « Marenhua ji marenhua yanjiu zatan 骂人话及骂人话研究杂谈 » [Les insultes et réflexions sur l'études des insultes] ..., *op.cit*.

他对着家丁们炫耀：“这条巧计，只有我才能想起来！**妈的**，只有我才能想得出来…
Ta dui zhe jiadingmen xuanyao: “Zhe tiao qiaoji, zhi you wo cai neng xiangqilai! ***Ma de****, zhi you wo cai neng xiangdechu lai…”* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 5, p. 25）

Traduction française par Noël Dutrait :
Il paradait devant les domestiques : « Ce stratagème, j'étais le seul à pourvoir l'imaginer ! **Merde alors**, il n'y avait que moi. » (Chapitre 5, p. 43)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt :
Who else could have devised such a brilliant strategy?" he crowed to the servants. "No one but me, **damn it**! Comme on, you little Nips, get a taste of my might!" (Chapter 1-5, p. 24)

Dans cet exemple, la locution « *made* 妈的 » (mère) est proférée par le personnage Sima Ku, un paysan peu instruit qui évolue en un héros patriotique plein de vigueur et de vitalité face aux envahisseurs. Étant donné son origine sociale, on pourrait s'attendre à ce qu'il utilise un langage populaire, voire vulgaire. En tant que propriétaire ayant d'un statut social relativement élevé dans la région locale, il a sous ses ordres un groupe de sous-fifres qui le suivent. La scène se déroule alors qu'il guide ses serviteurs pour résister à l'invasion japonaise. Il exprime avec un langage vulgaire sa satisfaction, sa fierté pour sa tactique, et son excitation pour la victoire imminente. Toutefois, dans le contexte, la locution n'est pas utilisée de manière insultante mais plutôt comme une expression de force et de détermination des paysans à défendre leur territoire natal. L'auteur caractérise ainsi les habitants et spécialement Sima Ku, l'un des personnages principaux de l'œuvre, qui fait largement usage de ce type de langage.

Ainsi, cette vulgarité permet de mettre en relief la personnalité du personnage tout en s'inscrivant dans son milieu social et dans la dynamique de la situation. Le sens littéral des mots devient alors moins important. Dans les versions française et anglaise, les deux traducteurs ont choisi de préserver ce registre sans traduire littéralement, mais en optant pour des gros mots couramment utilisés dans les langues cibles. En français, le terme « merde » désigne littéralement un excrément, alors que dans la traduction anglaise, le traducteur Howard Goldblatt emploie l'expression « damn it » (les deux termes étant souvent employés pour exprimer la colère, le mépris, même la joie). En tant que termes vulgaires dans leurs langues respectives, ils remplissent également une fonction expressive en aidant à transmettre une émotion particulière du locuteur dans une situation donnée.

Pour le même usage et la même méthode de traduction, nous pouvons aussi citer le discours ci-dessous prononcé par le personnage « la tante » dans le roman *Grenouilles* :

2) Texte original :

姑姑双眼发亮，心驰神往地说：那时候，我是活菩萨，我是送子娘娘，我身上散发着百花的香气，成群的蜜蜂跟着我飞，成群的蝴蝶跟着我飞。现在，现在**他妈的**苍蝇跟着我飞…

Gugu shuangyan faliang, xinchishenwang de shuo : na shihou, wo shi huo pusa, zo shi songziniangniang, wo shenshang sanfazhe baihua de xiangqi, chengqun de mifeng genzhe wo fei, chengqun de hudie genzhe wo fei. Xianzai, xianzai ***ta ma de*** *cangying gen zhe wo fei…* (*Grenouilles* : Chapitre 1, p. 22)

Traduction française par Chantal Chen-Andros :

Les yeux brillants, plongée dans une rêverie délicieuse, elle a dit : « À cette époque, j'étais considérée comme un bodhisattva vivant, j'étais la déesse de la fécondité apportant les fils, de mon corps montait un parfum de fleurs, des nuées d'abeilles m'accompagnaient, ainsi que des vols de papillons. A présent, eh bien, à présent, ce qui me suit, ce sont **des putains** de mouches… (Chapitre 1, p. 33)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:

I saw her eyes light up as she said longingly: I was a living Buddha back then, the local stork. A floral perfume oozed from my body; bees swarmed in my wake. So did butterflies. Now, now nothing but **goddamn** flies . . . (Chapter 1, p. 26)

Ce gros mot constitue une expression de sa résignation et de son indignation face aux grands contrastes entre les différentes étapes de sa vie, son parcours psychologique complexe s'exprime parfaitement dans cette auto-description, surtout lorsque les femmes sont censées ne pas devoir parler grossièrement dans une société profondément influencée par la mentalité patriarcale. Même si elle jouit d'un statut social plus élevé par rapport à ceux qui ont peu d'éducation autour d'elle, c'est tout de même une femme qui vit dans ce village reculé et a vécu dans des époques troublantes.

Cette utilisation du gros mot fonctionne comme un moyen de présenter les particularités de ce personnage et de mettre en évidence une image d'une femme à la fois grande et petite qui consacre tout à sa cause et au Parti communiste mais qui a subi dans ses dernières années les grandes épreuves du temps et de l'histoire. Dans ce cas-là, les deux traducteurs ont recours aux équivalents fonctionnels (« goddamn » en anglais et « putain » en français) dans les langues cibles pour mettre en lumière le changement de l'état d'esprit du personnage au cours de son énoncé et frapper une corde sensible dans le cœur des lecteurs.

L'expression « *nainai de* 奶奶的 » (ta grand-mère) est utilisée à cinq reprises dans le roman, toujours de la même manière. Un exemple est donné ci-dessous :

3) Texte original :

司马库跳起来，大笑着：“**奶奶的**，不过瘾，不过瘾，再放！”

*Sima Ku tiaoqilai, da xiao zhe: "**Nainai de**, bu guoyin, bu guoyin, zai fang !* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 21, p. 212)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :

Sima Ku bondit et cria en riant à gorge déployée : « **Putain de ta mère**, repasse-le, on en veut encore, encore ! » (Chapitre 21, p. 310)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:

Sima Ku jumped to his feet. "**I'll be goddamned**!" he said with a hearty laugh. "Don't stop now, play it again!" (Chapter 4-3, p. 238)

Lorsqu'il regarde un film avec les villageois, Sima Ku est excité par une scène intime entre les acteurs principaux, mais il la trouve insatisfaisante. Dans ce contexte, l'expression « *nainai de* 奶奶的 » (grand-mère) apparaît comme une simple interjection exprimant l'excitation du locuteur, de manière similaire à « *made* 妈的 » (mère) dans le premier exemple. Un autre extrait contient l'expression « *gou niang yang de* 狗娘养的» (fils de chien),[820] utilisée de la même manière pour exprimer des émotions positives. Ces tics de langage, toujours liés à la sexualité, reflètent en partie sa personnalité donjuanesque du personnage qui est important dans le roman. Par conséquent, prendre en compte les traits de caractère du personnage peut contribuer à la fidélité de la traduction. La version française parvient à reproduire parfaitement cet effet en ayant recours à un équivalent fonctionnel « putain de ta mère » qui est de la même catégorie lexicale que le texte original, tandis que la traduction anglaise utilise aussi un équivalent fonctionnel qui ne relève pourtant pas du même champ lexical.

En plus des interjections liées à la sexualité, d'autres champs lexicaux utilisés comme apostrophes, notamment ceux impliquant des animaux et la filiation. Ces termes sont employés

[820] Texte original : 狗娘养的，好枪法！”司马库大叫着。*Gou niang yang de, hao qiangfa !" Sima ku da jiaozhe.* (*Beaux seins, belles fesses :* Chapitre 21 p. 211)
Traduction anglaise par Howard Goldblatt: "Son of a bitch!" Sima Ku shouted. "What a marksman!" (Chapter 4-3 p. 237)
Traduction française par Noël et Liliane Dutrait : « Ah ! le fils de pute ! Quel coup de fusil ! » s'écria Sima Ku. (Chapitre 21 p. 309)

dans diverses relations, notamment lorsque les aînés utilisent des mots relatifs aux animaux pour s'adresser à leurs cadets et leur exprimer de l'affection, comme le montre l'exemple assez typique ci-dessous :

4) **Texte original :**
"杂种不杂种，只有娘知道，是不是啊，我嫡亲的大侄女？再说，我这是爱称，**小杂种**啦，**小鳖蛋**啦，**小兔崽**啦，**小畜生**啦，都是爱称，**小杂种**，走过来！"母亲的姑姑吼叫着。
"Zazhong bu zazhong, zhi you niang zhidao, shi bu shi a, wo jidin de da zhinü ? zai shuo, wo zhe shi aicheng, ***xiao zazhong*** *la,* ***xiao bie dan*** *la,* ***xiao tu zai*** *la,* ***xiao chusheng*** *la, dou shi aicheng,* ***xiao zazhong****, zou guolai!" Muqin de gu gu houjiaozhe.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 13, p. 107)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Bâtard ou pas, seule la mère le sait, n'est-ce pas, ma nièce ? D'ailleurs, c'est un terme d'affection, **petit bâtard, œuf de tortue, petit coquin, petite bestiole**, ce sont tous des petits noms affectueux, allez, viens, **mon petit bâtard** ! » gronda la tante. (Chapitre 13, p. 158)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
"Whether he's a bastard or not only his mother knows. Well, is he, my dear niece? Besides, to me that's a pet name — **little bastard. So are little turtle spawn, little bunny rabbit, little beast**. Walk over here, **little bastard**！" (Chapter 3-4, p. 132)

La locutrice traite son petit-neveu, Shangguan Jintong, ce bâtard, ce qui contrarie sa mère. Cependant, la tante de la mère explique que l'utilisation du mot « *zazhong* 杂种» (bâtard) n'est pas péjorative, mais plutôt affectueuse, comme le suggèrent les exemples qu'elle cite. En ajoutant le mot « petit » devant chacun des termes, elle cherche à souligner l'aspect mignon du référent, éliminant ainsi toute connotation insultante. Ayant été témoins des souffrances endurées par sa nièce dans la famille Shangguan en raison du manque d'un enfant de sexe masculin, la locutrice se réjouit pour sa nièce d'avoir finalement un fils, Shangguan Jintong, même s'il est effectivement un bâtard. Bien évidemment, ce passage ne pose pas de problème de compréhension grâce aux explications données par le personnage même. C'est ainsi que les traducteurs ont traduit littéralement ces expressions à travers des équivalents pour transmettre le sens.

Toutefois, le vocabulaire utilisé dans l'exemple est légèrement différent et nécessite une compréhension plus approfondie du sentiment sous-jacent. Le passage inclut les mots

« *gou zaizi* 狗崽子 » (fils du chien) et « *zazhong* 杂种 » (Bâtard), qui sont initialement employés pour insulter la lignée de l'autre personne.

5) Texte original :

吸吧，你这个**狗崽子**。你绝对不是我们上管家的种，你是小杂种。

*Xi ba, ni zhe ge **gou zaizi**. Ni juedui bu shi women Shangguan jia de zhong, ni shi **xiao zazhong**.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 18, p. 171)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :

Tète, **petit bâtard**. Tu n'es pas un rejeton des Shangguan, tu es **un petit bâtard**. (Chapitre 18, p. 253)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:

"**Little idiot.**" She stuffed one of her nipples into my mouth. "Start sucking, you little whelp. You're not a true Shangguan. You're a **little hybrid bastard**." (Chapter 3-9, p. 199)

La sœur ainée, Shangguan Laidi, allaite son petit frère, Shangguan Jintong qui est atteint du fétichisme des seins, pour remercier sa mère d'avoir élevé sa fille. Elle se sent quelque peu impuissante face à la lactophilie de son frère et lasse de cela, l'accuse d'être un petit bâtard plutôt que le véritable fils de la famille Shangguan. D'autre part, comme cela est révélé dans la suite du texte, son défunt mari lui est apparu en rêve pour lui assurer qu'il n'était pas décédé, en affirmant que son esprit s'est logé dans le corps d'un homme aux cheveux blonds et à la peau blanche. Elle croit que cette personne est en réalité son petit frère. Donc le geste de nourrir son petit frère dissimule sa nostalgie envers son mari, et l'emploi du terme « *gou zaizi* 狗崽子 » (fils du chien) constitue un moyen d'exprimer ses sentiments sans recourir à une insulte.

Dans la version anglaise, on trouve le mot « whelp », utilisé souvent comme une adresse péjorative en anglais. L'ajout de « little » accentue à la fois le sentiment d'impuissance et de tendresse présents dans l'expression. En revanche, la traduction française, quant à elle, utilise le mot « bâtard » pour rendre les deux termes grossiers, sans tenir compte de la diversité de termes similaires en chinois. Malgré cela, le sens et les sentiments du texte original sont fondamentalement transmis.

Le cas qui suit met en scène des amants qui témoignent leur affection en comparant leur amoureux à un animal :

6) Texte original :

在黑叫驴们各自寻找着各自的乐趣时，母亲从马洛亚的怀抱里挣脱出来，抱怨道：“**你个驴**，把孩子挤痛了！”
*...baoyuan dao : "**Ni ge lü**, ba haizi ji tong le !"* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 11, p. 66)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Pendant que chaque animal cherchait son plaisir à sa manière, ma mère se débattait pour se dégager des bras de Maroya : « **Espèce d'âne**, se plaignit-elle, tu étouffes le petit ! » (Chapitre 11, p. 98)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
As the donkeys busied themselves with whatever pleased them, Mother struggled free of Pastor Malory's embrace. "You're crushing the babies, **you foolish donkey!**" (Chapter 3-2, p. 91)

Shangguan Lushi porte l'enfant qu'elle a conçu avec Maroya et se rend à l'église pour y retrouver ce dernier. Une fois sur place, elle est immédiatement prise dans les bras de Maroya. Craignant d'étouffer l'enfant, Shangguan Lushi se plaint et se libère de son étreinte. Toutefois, le contexte suggère que sa plainte est plutôt espiègle et joyeuse que négative et abusive. Le choix du terme animalier « *lü* 驴» (âne) est étroitement lié à la narration et à l'harmonie du contenu textuel. Tout d'abord, l'auteur décrit l'état des ânes noirs de Sha La lune : « ils se léchaient mutuellement la croupe, tandis que certains, silencieux et pensifs, laissaient leur battoir saillir de leurs bourses et leur frapper sans répit la peau du ventre »[821], créant une atmosphère ambiguë remplie d'affections profondes entre Shangguan Lushi et Maroya.

Deuxièmement, la suite du texte original décrit également une scène « familiale » heureuse où les deux tirent un âne pour moudre de la farine et où leur enfant se couche à côté. Bien que le remplacement du mot relatif à un animal par d'autres noms d'animaux n'affecterait pas la compréhension de la relation entre les personnages, en termes de cohérence narrative et de contexte de l'histoire, le mot pour cet animal serait le plus approprié. Par conséquent, maintenir ce vocabulaire animalier dans la traduction peut permettre de rester fidèle au texte original. Quant à l'adjectif ajouté par le traducteur Howard Goldblatt, il ne peut être que la cerise sur le gâteau, équilibrant la fidélité au texte original et l'adaptation aux habitudes linguistiques du public anglophone. Il en va de même pour « espèce d'âne » dans la traduction française.

[821] Mo Yan, *Beaux seins, belles fesses*, Liliane et Noël Dutrait (trad.), Paris, Seuil, 2004. p. 98.

Un exemple similaire à celui précédemment mentionné est fréquemment utilisé dans les jeux de séduction entre amoureux, comme :

7) Texte original :

崔凤仙身体一耸，说："**死鬼**，吓死我了。"司马库说："怕什么，狐狸精还怕鬼？"

*Cui Fengxian shenti yi song, shuo: "**Si gui**, xia si wo le." Sima Ku shuo: "Pa shenme, huli jing hai pa gui?"* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 35, p. 359)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :

Cui Fengxian se leva en sursaut. « **Démon**, tu m'as fait peur, dit-elle. De quoi aurais-tu peur ? dit Sima Ku, les renardes ont-elles peur des démons ? (Chapitre 35, p. 520)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:

"**You damned ghost**!" she cursed. "You scared me half to death." "Since when is a fox spirit like you afraid of ghosts" (Chapter 5-8, p. 372)

Cui, veuve, est une des amantes de Sima Ku, elle est profondément attirée par la personnalité de Sima Ku, comme toutes les autres femmes du village. Alors qu'elle l'attend, Sima Ku surgit soudainement de derrière la stèle, la faisant sursauter. Voyant qu'il s'agit de sa bien-aimée, une malédiction vicieuse se transforme en un terme pudique et ambigu d'affection « *sigui* 死鬼 » (fantôme mort). Le mot est souvent utilisé par les femmes pour désigner l'homme qu'elles aiment, malgré l'apparition du mot tabou « mort ». Et Sima Ku l'appelle « *huli jing* 狐狸精 » (esprit-renarde) faisant juste écho à cela. Dans la culture chinoise, les femmes qui séduisent intentionnellement les hommes sont comparées aux renardes. Cette pratique langagière entre eux peut faire référence à un dicton chinois « Battre et réprimander, c'est aimer », désignant le conflit entre mari et femme comme une manifestation d'amour. En l'occurrence, en fonction du contexte et de la relation entre locuteurs, le sens original du mot est effacé. De plus, compte tenu de l'époque à laquelle les deux personnages vivent et de leur niveau d'instruction, on ne s'attend pas à un registre formel.

Alors dans la traduction, les deux traducteurs utilisent la traduction libre par manque de mots équivalents dans ces deux langues cibles pour « *sigui* 死鬼 » (fantasme mort) et « *huli jing* 狐狸精 » (esprit-renarde). Bien que le mot français « démon » soit moins grossier que la locution « You damned ghost », nous pouvons remarquer que le message véhiculé par le texte

original s'est traduit de manière pertinente. Cela permet également aux lecteurs de connaître le langage vulgaire employé dans la relation intime dans la culture linguistique d'origine.

Ensuite, lorsque les termes liés à la filiation ne sont pas employés de manière insultante, ils servent souvent d'apostrophe ou des appellations qui font référence à diverses relations entre les interlocuteurs. Le premier extrait relevé de *Beaux seins, belles fesses* inclut le terme « *sunzi men* 孙子们» (les petit-fils) qui n'implique pas de connotation insultante :

8) Texte original :
我的个娘，司马亭说：**孙子们**，都给我爬上来吧，再挖就到黄泉了。
Wo di ge niang, Sima Ting shuo: ***Sunzi men****, dou gei wo pa shanglai ba, zai wa jiu dao Huangquan le.* (*Beaux seins, belles fesses :* Chapitre 10, p. 61)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
« Par ma mère, s'écria-t-il, dépêchez-**vous** de sortir, si vous creusez encore, vous allez arriver en enfer ! » (Chapitre 10, p. 92)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
"Goddamn it," Sima Ting cursed. "Get up here, **you bastards**, you'll dig all the down to Hell before you know it." (Chapitre 3-1, p. 86)

Le maire Sima Ting envoie ses valets à ramasser et enterrer les cadavres des villageois après l'invasion japonaise sur le village. Lorsque les fosses sont suffisamment profondes, il leur ordonne de s'arrêter. Dans la situation où il n'y a aucun conflit entre les deux parties, il est normal pour un leader de donner des instructions de travail. Dans ce contexte, l'utilisation du terme « *sunzimen* 孙子们» (les petit-fils) est simplement influencée par l'identité et le statut social du locuteur, ce qui indique une sensibilité du locuteur à propos du pouvoir et des relations sociales entre lui-même et la personne avec qui il s'entretient.[822] Au lieu d'être offensés par ce terme, les valets, inquiets pour leur survie dans le contexte de tension de l'époque, le prennent comme une affirmation de la relation de travail entre les deux parties. Cependant, dans la traduction anglaise, le dialogue est transformé en un juron avec les mots « curse » et « bastard ». Alors que les traducteurs français choisissent de ne pas le traduire. Dans l'ensemble, l'absence de ce terme n'affecte pas la compréhension du contexte, mais risque d'effacer la manière de s'exprimer de ce personnage comme chef.

[822] *Language, society and power: an introduction*, Ishtla Singh et Jean Stilwell Peccei (éds.), 2nd ed., London et New York, Routledge, 2004, p. 8.

Ci-dessous, un autre exemple relevant du même champ lexical est tiré du roman *Le pays de l'alccol*, d'un dialogue entre le Héro Yichi et Li Yidou. Yu Yichi pose la question suivante avec le mot « *xiaozi* 小子 » (fils) et sa variante « *chou xiaozi* 臭小子 » (Puant fils).

9) Texte original :

他嘲弄地说，**你这小子**，什么时候跟莫言那个**臭小子**臭味相投拜了兄弟？

Ta chaonong de shuo, ***ni zhe xiaozi****, shenme shihou gen Mo Yan nage* ***chou xiaozi*** *chouwei xiangtong bai le xiongdi?* (*Le pays de l'alcool* : Chapitre IV, p. 201)

Traduction française par Noël Dutrait :

« Il me dit sur un ton moqueur : Alors, **mon petit gars**, depuis quand t'es-tu acoquiné avec cette **petite ordure** de Mo Yan ? » (Chapitre IV, p. 230)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:

You little rascal, he mocked, juste when did you and that **stinking rascal** Mo Yan team up together? (Chapitre IV, p. 195)

Le mot « *xiaozi* 小子 » (fils) signifiant un petit garçon est souvent employé pour mépriser autrui et se réfère aux hommes. Yu Yichi appelle ses interlocuteurs, Li Yidou et Mo Yan « *xiaozi* 小子 » (fils) sur un ton moqueur. De plus, comme Li Yidou décrit au début de la nouvelle « il me dit d'un air à la fois amical et rusé », cette conversation se produit comme entre amis pour « se faire des confidences ». Ainsi, ce registre grossier n'implique pas une fonction injurieuse, mais plutôt la fonction de sociabilité que nous avons mentionnée ci-dessus. Nous pouvons constater que l'utilisation de ce gros mot n'est qu'une expression de plaisanterie dans ce contexte, malgré la supériorité du personnage Li Yidou à cause de sa grande richesse. Et elle correspond à la personnalité et le style de langage de ce personnage ainsi qu'à la distance sociale entre les deux personnages.

Dans la traduction française, Noël Dutrait a rendu la première expression « *xiaozi* 小子 » (fils) par la traduction littérale. Quant à sa variante « *chou xiaozi* 臭小子 » (puant fils), il a adopté une méthode traductive plus libre en utilisant le mot « ordure » qui ne relève pas du même champ lexical. Néanmoins, le recours au mot « petit » placé devant « ordure » traduit l'ambiance amicale de cette conversation et également la vulgarité du texte original. Alors que la traduction anglaise enlève aussi la référence à la filiation en ayant recours au mot injurieux « rascal » qui signifie « voyou ». L'ajout de « little » et « stinking » permet toutefois de faire ressortir le ton de la plaisanterie.

De même, les mots liés à la scatologie peuvent être employés pour exprimer des émotions :

10) Texte original :

丁钩儿苦笑一声，道：“微服私访**个屁**！体察民情**泡屎**！我是世界上的头号倒霉鬼。

*Ding Gou'er ku xiao yi sheng, dao: “Wei fu si fang **ge pi**! Ti cha min qing **pao shi**!”*

(*Le pays de l’alcool* : Chapitre VII, p. 263)

Traduction française par Noël Dutrait :

Ding Gou’er rit amèrement : “Visite privée incognito, **mon cul** ! Je suis le roi de la guigne. (Chapitre VII, p. 298)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:

“Undercover assignment? **Bullshit!** I’m the unluckiest man alive …” (Chapitre VII, p. 221)

Le contexte nous permet d’abord de comprendre que les deux gros mots n’ont pas une fonction injurieuse, mais émotionnelle. Le texte original nous décrit que Ding Gou’er est à la fois furieux et impuissant en pensant à tout ce qu’il vient d’éprouver : le petit monstre à écailles de poisson a volé toutes ses affaires, Jin Gangzuan a foré des pièges partout pour lui, et la conductrice dont il est tombé amoureux commet un adultère avec ce fameux Yu Yichi. Déçu, il s’auto-déprécie avec ce langage grossier, qui semble pouvoir manifester son dernier souffle de dignité, de fierté en tant qu’inspecteur de haut grade. L’emploi des gros mots ici ne correspond pas à sa catégorie socio-professionnelle, mais correspond à sa personnalité arrogante et à la situation dans laquelle il se trouve. Ce registre grossier montre une auto-critique ironique qui dénonce le ridicule du personnage Ding Gou’er.

Dans la traduction française, Noël Dutrait a opté pour la traduction libre, en utilisant « mon cul », qui se réfère plutôt à la sexualité dans la langue française, éliminant la référence aux excréments. Et le traducteur Howard Goldblatt a choisi un mot grossier (« bullshit ») relevant du même champ lexical que le texte original. De plus, les deux traductions n’ont tous utilisé qu’un seul gros mot pour traduire les deux qui se trouvaient dans le texte original. Cependant, leur choix traductif conserve la vulgarité du langage de Ding Gou’er, et transmet également l’ironie du texte original.

c) Les gros mots et fonction stylistique

Si les deux fonctions précédemment exposées du gros mot consistent à transmettre certains messages ou à exprimer des émotions, cela reflète une certaine authenticité de la vie réelle, des émotions humaines. Ce langage, à la fois concret et émotionnel, est la raison pour laquelle le gros mot peut se charger d'un effet poétique plus profond.[823] Néanmoins, Mo Yan l'utilise parfois de manière inattendue dans ses œuvres afin de faire ressortir un effet dramatique dans le discours, ou de mettre en avant son propre style littéraire. Ce choix stratégique de l'écriture met en lumière les fonctions stylistiques et esthétiques que le gros mot peut revêtir.

Considérons l'exemple suivant tiré du roman *Le pays de l'alcool*, où le dialogue se déroule entre Ding Gou'er, inspecteur du parquet et la conductrice : Ding Gou'er, ivre, rencontre la conductrice en sortant du restaurant où les fonctionnaires locaux le régalent d'un grand repas. En raison du manque d'eau dans le réservoir de la voiture, il va chercher de l'eau au bord de la rivière pour le combler et revient après un bon moment. La conductrice, impatiente, commence ainsi cette conversation, à la fois vulgaire et drolatique. Bien que cette conversation soit pleine des gros mots, le lecteur peut clairement ressentir une sorte d'intimité dans la relation entre les deux personnages :

1) **Texte original :**

离汽车老远就听到女司机在马路上咆哮：“**你他妈的**到黄河里去提水还是到长江里提水？[…] “**我他妈的**到雅鲁藏布江里去提来的水。” […] “**我你妈的**要不**你妈的**就得堵住你的嘴。”

*Li qiche laoyuan jiu tingdao nü siji zai malu shang paoxiao: "**Ni ta ma de** dao Huanghe li qu ti shui haishi dao Changjiang li ti shui ? [...]" "**Wo ta ma de** dao Yalu Zangbu Jiang li qu ti lai de shui." [...] "**Wo ni ma de** yao bu **ni ma de** jiu dei du zhu ni de zui."* (*Le pays de l'alcool* : Chapitre IV, p. 148)

Traduction française par Noël Dutrait :

« Alors qu'il se trouvait encore assez loin du camion, il entendit la femme vociférer : **Merde alors**, tu es allé la chercher dans le fleuve Jaune ou dans le Yangzi ton eau ? […] **Merde toi-même**, je suis allé la puiser dans le Brahmapoutre.

[823] Guo Minghua 郭名华 et Wang Minghui 王名辉, « Minjian wenhua yu Mo Yan xiaoshuo 'cubihua' meixue xingtai 民间文化与莫言小说“粗鄙化”美学形态 » [La culture populaire et la forme esthétique de la « vulgarisation » dans les romans de Mo Yan], ...*op.cit.* pp. 8-12.

[…] Et **merde,** si tu veux pas que je dise merde, il faut que je te ferme la bouche. (Chapitre IV, p. 170)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
He set the bucket of water down and flexed his poor, numbed muscles. 'I got it in **your mama's goddamned** Yarlung Zangbou River.' […] '**Goddamn it to hell**, I thought you fell into the river and drowned.' […] 'If not for those your **mama's goddamns this and goddamn** that I'd have to find some other way to shut your **mama's goddamn** mouth.' (Chapter IV, p. 123-124)

Une telle répétition d'un gros mot « *ma de* 妈的 » est désagréable, et même dépourvue de sens. Toutefois, lorsque l'on connaît le contexte, cet usage des gros mots semble vouloir épancher sans retenue l'énergie linguistique pour se procurer une jouissance d'expression (autant pour les deux personnages que pour l'auteur)[824]. On considère que cet emploi de gros mots présente un caractère carnavalesque. Pour le traduire, si l'on ne prend pas en compte cette particularité, la traduction serait moins satirique et subversive que le texte original. Et de plus, dans ce cas, le fait que ce gros mot concerne la sexualité n'est plus important. Les deux traducteurs ont choisi de les conserver avec un gros mot aussi fréquemment utilisé dans leur langue et nous permettent de ressentir la vulgarité et le ridicule de cette scène. Surtout dans la traduction anglaise, Howard Goldblatt emploie l'expression « goddamned » (mot tabou en occident concernant la religion) ou bien la forme « your mama's goddamned » qui combine ce mot tabou avec la traduction plus littérale de « *ni ma de* 你妈的 ». Il donne également aux lecteurs un aperçu des habitudes d'utilisation des jurons chinois.

Voici un autre passage du roman *Beaux seins, belles fesses* qui comprend des termes faisant référence aux organes génitaux :

2) **Texte original :**
中国的天老爷和西方的天主是同一个神，就像手与巴掌、莲花与荷花一样，就像-她羞愧地想-**鸡巴**和**屌**一样。他站在初夏的槐树林里，高挺着那东西…
*Zhongguo de tianlaoye he xifang de tianzhu shi tong yi ge shen, jiu xiang shou yu bazhang, lianhua yu hehua yiyang, jiu xiang-ta xiukui de xiang-**jiba** he **diao** yiyang. Ta zhan zai chuxia de huai shulin li, gao tingzhe na dongxi…* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 8, p. 42）

[824] Liu Xiaomeng 刘晓萌 et Shi Xingze 石兴泽, « Mo Yan xiaoshuo chuangzuo bisu guaidan de za yu xianxiang jian xi 莫言小说创作鄙俗怪诞的杂语现象简析 » [La brève analyse du phénomène de langage grossier et absurde dans les romans de Mo Yan], *Shidai wenxue* [Littérature d'époque], 2015, pp. 202-205.

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
Dieu du ciel des Chinois et le dieu des Occidentaux ne faisaient qu'un, comme la paume et la main, comme le lotus et le nénuphar. Comme…pensa-t-elle avec honte, comme **le petit oiseau et le zizi**. (Chapitre 8, p. 66)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
China's Heavenly Master and the West's God were one and the same, like the two sides of your hand, or just as the lianhua and hehua are both lotus flowers. Or, she thought bashfully, like **a cock** and **a dick** are the same thing. (Chapter 1-8, p. 39)

Mo Yan emploie deux mots fort grossiers, « *jiba* 鸡巴 » (bite) et « *diao* 屌 » (bite), qui dans la langue chinoise se réfèrent aux organes sexuels masculins, et qui pourraient dégoûter ou choquer les lecteurs, plutôt que d'utiliser des euphémismes ou métaphores (comme *shengzhiqi* 生殖器 ou *xiati* 下体, désignant les organes génitaux masculins). Nous trouvons un exemple similaire[825] dans l'autre roman *Le pays de l'alcool*, dans lequel nous avons aussi le mot « *diao* 屌 » (bite) ainsi que « *bi* 屄 » (con). Celui qui prononce ce discours s'appelle Li Yidou, docteur ès alcool, bien éduqué. Zhang Xudong considère que « l'auteur rend délibérément moins élégante la création de Li Yidou, en l'absence de l'autodiscipline esthétique »[826] en faisant de la satire sur la société « avec une écriture sans dévergondée »[827]. Tout comme cet exemple cité au-dessus dans lequel l'on décrit la pensée du personnage principal Shangguan Lushi quand elle souffre énormément et que sa vie est en danger. Shangguan Lushi est une des victimes de la code éthique féodale, et en même temps une femme qui résiste à son destin en ayant des enfants avec différents hommes.

Cependant, elle a de l'amour pour ce pasteur Maroya qui lui apporte la beauté à laquelle elle aspire. Ce gros mot émerge de façon abrupte et vulgaire après une description relativement plus littéraire. Pourtant, dans le contexte de ce qui est arrivé à Shangguan Lushi dans sa vie, il semble logique de penser avec une telle crudité. C'est un bon médicament pour soulager sa

[825] Texte original : « 一根驴**屌**，一扇驴**屄**，插在一起，往盘里一放，黑不溜啾，毛杂八七，臊巴拉唧 […] *Yi gen lüdiao, yi shan lübi, cha zai yiqi, wang pan li yi fang, hei bu liu jiu, mao za baqi, sao ba la ji* […] » Cf. Mo Yan 莫言, *Jiuguo* 酒国, Shanghai : Shanghai wenyi, 2012. p. 180.

[826] Texte original: « *Zuozhe guyi jiang Li Yidou de chuangzuo xie de zaogao, meiyou shenmei shang de zilü xing.* 作者故意将李一斗的创作写的糟糕，没有审美上的自律性。» Cf. Zhang Xudong 张旭东 et Chen Dandan 陈丹丹, « "Mohuan xianshi zhuyi" de zhengzhi zenhua yujing gouzao - Mo Yan <jiuguo> zhong de yuyan youxi, ziranshi yu shehui yuyan "魔幻现实主义"的政治文化语境构造——莫言〈酒国〉中的语言游戏、自然史与社会寓言» [La construction du contexte politique et culturelle de "Réalisme magique" - jeux de mot, histoire naturelle et fables sociales dans *Le pays de l'alcool* de Mo Yan], *Renmin luntan* [Forum du peuple], n°14, 2012, p. 68.

[827] Texte original : « *Buzhi xiuchi de xiezuo* 不知羞耻的写作 ». Cf. *Ibid.*

douleur mentale et physique. Comme on lit dans le roman, « priait-elle à haute voix, pleine d'espoir dans son désespoir, implorant les dieux suprêmes de la Chine et les dieux suprêmes de l'Occident […] Elle le vit avec une émotion sans limites le visage souriant de Maroya, à la fois solennel et sacré, empreint de gentillesse et de bonté »[828].

Comme nous pouvons remarquer dans les deux traductions, Noël Dutrait et Howard Goldblatt ont choisi de traduire ces deux mots par des mots équivalents du même sens dans les langues cibles (« petit oiseau » et « zizi » en français, « cock » et « dick » en anglais), sauf que l'on qualifie « petit oiseau » et « zizi » du langage familier dans la langue française. Par contre, les mots employés dans la traduction française ne sont pas vulgaires, le « petit oiseau » renvoie à une métaphore d'oiseau et le mot « zizi » est plutôt utilité dans le langage enfantin, alors que « cock » et « dick » s'avèrent grossiers dans la langue anglaise. Donc, le traitement du traducteur Noël Dutrait se montre un peu réservé et obscur par rapport à la crudité et la grossièreté du texte original et de la traduction anglaise, si bien que l'effet du conflit dramatique s'en trouve quelque peu diminué.

Nous observons encore deux exemples incluant des termes scatologiques tels que « *shi* 屎» (merde) et « *niao* 尿» (pisse) :

3) **Texte original :**
这时，司马亭的喊叫声又一次涌进厢房，父子二人的身体都不安地绞动起来，仿佛**屎逼**，好像**尿急**。
*Zheshi, Sima Ting de hanjiaosheng you yici yong jin xiangfang, fuzi er ren de shenti dou bu'an de jiaodongqilai, fangfu **shi bi**, haoxiang **niao ji**.* (*Beaux seins, belles fesses* : Chapitre 3, p. 11)

Traduction française par Noël et Liliane Dutrait :
À cet instant, les appels de Sima Ting pénétrèrent une nouvelle fois dans la pièce. Tous deux se tortillèrent, comme **pris d'un besoin pressant**. (Chapitre 3, p. 24)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:
The silence in the barn was broken once again by the shouts of Sima Ting, setting father and son squirming, as if their **bowels or bladders** were about to betray them. (Chapter 1-3, p. 10)

[828] Mo Yan, *Beaux seins, belles fesses*..., *op.cit.* p. 66.

Dans ce passage, le père, Shangguan Fulu, et son fils, Shangguan Shouxi sont très inquiets et effrayés lorsqu'ils entendent Sima Ting informer les villageois que l'armée japonaise est sur le point d'arriver. L'auteur dépeint de manière vivante leur état de peur et d'anxiété en utilisant une métaphore grossière avec les locutions verbales « *shi bi* 屎逼 » (forcé par la merde) et « *niao ji* 尿急 » (urgence de pisser), ce qui crée ainsi une image de lâcheté et de faiblesse du père et du fils. Cette métaphore ironique s'harmonise parfaitement avec la description qui précède : « le visage animé d'une expression à la fois fourbe et stupide »[829]. Cela contraste avec l'image calme et pondérée de Shangguan Lüshi, la mère. De plus, la présence de cette grossièreté scatologique se retrouve également dans la scène où l'ânesse met bas à côté du père et du fils, comme décrit par l'auteur : « L'ânesse se débattait, de la morve jaune coulait de ses naseaux, sa tête se balançait en arrière et sous elle se mélangeaient liquide amniotique et excréments »[830].

Pour rendre cette métaphore dans les langues cibles, les traducteurs anglais et français ont tous eu recours à une forme d'euphémisme (« bowels or bladders » et « un besoin pressant ») en éliminant ainsi le registre vulgaire. Cependant, cela réduit dans une certaine mesure l'effet stylistique du texte original, qui met en lumière le contraste d'images important entre les personnages (le père et le fils d'un côté, et la mère Shangguan Lüshi de l'autre) ainsi que la situation choquante.

En ce qui concerne l'effet littéraire des gros mots, il est également significatif de citer l'exemple suivant contenant le mot « *pi* 屁 » (pet) qui est extrait d'un discours de Yu Yichi dans *Le pays de l'alcool*. Il fait lui-même les questions et les réponses : « Docteur ès alcools, quel genre de docteur es-tu ? Sais-tu seulement ce qu'est l'alcool ? L'alcool est un liquide »[831]. Et il répète trois fois ce gros mot qui sert à contredire l'idée que l'alcool est un liquide.

4) **Texte original :**
屁！酒是耶稣的血液。**屁**！酒是昂扬的精神。**屁**！酒是梦的母亲、梦是酒的女儿。
Pi ! Jiu shi yesu de xieye. Pi ! Jiu shi angyang de jingshen. Pi ! Jiu shi meng de muqin, meng shi jiu de nü'er. （*Le pays de l'alcool* : Chapitre V, p. 202）

[829] *Ibid.* p. 24.
[830] *Ibid.* p. 25.
[831] Mo Yan, *Le pays de l'alcool...*, *op. cit.*

Traduction française par Noël Dutrait :

Sottises ! L'alcool est le sang du Christ. **Sottises** ! L'alcool est l'esprit de l'ardeur. **Sottises** ! L'alcool est la mère des rêves, les rêves sont les filles de l'alcool. (Chapitre V, p. 232)

Traduction anglaise par Howard Goldblatt:

Bullshit! The blood of Christ? **Bullshit**! Something that boosts your spirits. **Bullshit**! Liquor is the mother of dreams; dreams are the daughters of liquor. (Chapter V, p. 169)

Chacune de ces trois phrases à la fois poétiques et grossières commence par le mot « *pi* 屁 » (pet), employé comme interjection. Nous pouvons y découvrir un contraste stylistique véhiculé par cet écart linguistique. Cette répétition grossière ne semble pas avoir une fonction injurieuse dans ce contexte, mais il sert à traduire une attitude affective ou à exprimer une émotion au sujet de l'alcool. Dans le roman, le personnage Yu Yichi possède plusieurs identités distinctes : il est serveur, le patron du restaurant *Yichi* et le petit monstre à écailles de poisson. « Aux yeux de Mo Yan, il est l'âme de Jiuguo, ayant deux caractères en lui, l'un est un ange et l'autre est un diable »[832]. Tout comme Mo Yan le dit dans sa réponse à Li Yidou : « si je dépeins le monde spirituel de ce personnage, ce sera peut-être de ma part une grande contribution à la littérature »[833]. L'utilisation des gros mots correspond sans doute à son côté diabolique qu'il révèle directement, et les déclarations poétiques qui suivent sont l'expression de son côté angélique. Elle est ainsi conforme à la personnalité du personnage de Yu Yichi.

Lors de la traduction, l'omission de ce gros mot pourrait réduire la dualité de ce personnage que l'auteur tient à modeler. Dans les deux traductions, Noël Dutrait et Howard Goldblatt utilisent la même méthode traductive (la traduction libre) au lieu de se contenter de trouver un mot équivalent dans les langues cibles. La traduction française a eu recours à un mot familier « sottises », qui ne relève pas du même champ lexical grossier du texte original et désigne des propos stupides ou injurieux. La traduction anglaise a choisi le mot « bullshit » se référant aux excréments dans la langue cible. Les traductions s'accordant bien avec le sens, la forme peuvent transmettre le message et l'effet du texte original.

---

832 Texte original : « *Zai zuojia moyan de yanzhong, yu yi chi shi jiu guo de linghun, zai ta de shenshang you liang zhong xingge, yige shi tianshi yige shi mogui.* 在作家莫言的眼中，余一尺是酒国的灵魂，在他的身上有两种性格，一个是天使一个是魔鬼。» Cf. Wu Xia 吴瑕, « "Jiuguo" de xushi yishu tedian《酒国》的叙事艺术特点 » [Les caractéristiques de l'art narratif dans "*Le pays de l'alcool*"], *Beifang wenxue* [La littérature du Nord], 2017, pp. 32-33.

833 Mo Yan, *Le pays de l'alcool*, Liliane et Noël Dutrait (trad.), Paris, Seuil, p. 199.

En guise de conclusion

Pour conclure, nous pouvons souligner que les gros mots ayant la fonction référentielle sont principalement utilisés pour décrire des objets ou des organes spécifiques du corps. Lorsqu'ils apparaissent dans le monologue ou le dialogue d'un personnage, ils sont souvent influencés par l'identité sociale de celui qui parle (voir exemples 1 et 2). Quant à leur utilisation dans la partie narrative, comme illustré dans les exemples 3 et 4, il est nécessaire de prendre en considération les expériences de vie du personnage. De ce point de vue, il semble que les gros mots, tout en ayant un référent spécifique, peuvent également incarner « la représentation de celui-ci par le signifié »[834], c'est-à-dire que les personnages, tels que Shangguan Lüshi et Han L'Oiseau, que l'écrivain façonne dans son œuvre, constituent un microcosme de la société d'une certaine époque. Par conséquent, tout en fournissant des informations précises, les gros mots contribuent également à l'effet narratif. Lors de la traduction, il convient de prendre en compte l'identité et la caractérisation du personnage qui s'exprime par son parcours de vie, afin de choisir le registre de langage approprié dans les langues d'arrivée.

L'emploi des gros mots à des fins expressives est avant tout conditionné par le contexte d'interaction (pesant sur l'émotion et l'intention du locuteur, voir exemples 1 et 2) et le contexte de l'histoire (l'évolution émotionnelle du personnage, voir exemples 3, 4 et 5). Dans ces cas, la traduction peut refléter fidèlement les émotions dans les langues cibles, en cherchant une équivalence fonctionnelle. De plus, la relation sociale entre les interlocuteurs et la personnalité des personnages déterminent parfois leur style d'expression et leurs habitudes langagières, y compris le choix des gros mots (voir exemples 7, 8, 9 et 10). Il existe également une autre situation où le choix lexical est contraint par le cotexte narratif global (voir exemple 6). Ce sont les éléments dont nous ne pouvons faire abstraction dans une approche de traduction.

Le recours à la troisième catégorie remplissant les fonctions stylistique et esthétique traduit la recherche d'effets littéraires particuliers par l'auteur. Le « carnaval linguistique » avec la répétition de gros mots dans le discours (voir exemples 1 et 4), crée un effet dramatique permettant aux lecteurs de saisir la pensée profonde du personnage ou ce que l'auteur souhaite

[834] C. Rouayrenc, *Les gros mots*..., *op. cit.*

exprimer. Parfois, l'auteur a pour objectif de dépeindre l'image des personnages (exemple 3), ou d'immerger les lecteurs dans le monde intérieur des personnages à travers une absurdité langagière (exemple 2).

Dans les traductions analysées, les traducteurs partagent une stratégie de l'équivalence fonctionnelle pour la deuxième catégorie de gros mots, dans le but de reproduire fidèlement les émotions exprimées par le locuteur. En revanche, pour ce qui est des autres catégories (concernant les fonctions référentielle et stylistique), les traducteurs semblent avoir parfois négligé l'intention de l'auteur, qui vise notamment à mettre en relief la caractérisation des personnages. Ils ont alors recours à des euphémismes, ce qui conduit à une traduction moins fidèle en termes de l'effet littéraire.

Par ailleurs, l'usage des gros mots non injurieux, d'un point de vue de la variation linguistique, est essentiellement influencé par deux facteurs : le premier étant la variation diaphasique, qui renvoie au contexte d'interaction, à la relation sociale entre interlocuteurs, à l'intention communicative du locuteur ainsi qu'à celle de l'auteur en tant qu'interlocuteur de son lecteur (nous reprenons à ce stade l'idée de Ioana Vultur que l'œuvre littéraire constitue également « une interaction entre auteur, texte et lecteur »[835]) ; le seconde consistant à la variation diastratique, c'est-à-dire l'identité sociale du personnage (son âge, sa classe sociale et son parcours de vie), ainsi que sa personnalité.

[835] Ioana Vultur, « La littérature comme forme de communication », *Hermès*, vol.70, n°3, 2014, pp. 140.

CONCLUSION

L'oralité occupe une place importante dans la littérature chinoise, depuis l'Antiquité jusqu'à notre époque. Elle s'affirme particulièrement après la révolution littéraire du Mouvement du 4 Mai 1919, qui marque une transition décisive du chinois classique (*wenyan*) vers la langue vernaculaire (*baihua*), désormais centrale dans la littérature moderne et contemporaine. Cette évolution linguistique traduit une dynamique complexe de valorisation des formes artistiques et de la langue populaire (variétés locales et formes orales populaires) et de leur intégration progressive dans le champ littéraire. L'oralité en littérature, souvent liée à des enjeux sociopolitiques spécifiques, suscite des débats à différents degrés tout au long du XXe siècle, au fils des réformes tant sociales que linguistiques.

À la lecture du panorama général des manifestations de l'oralité dans la littérature dans des contextes historiques spécifiques, qui a fait l'objet de notre premier chapitre, il apparaît que l'oralité constitue un fil conducteur essentiel à la compréhension de l'histoire littéraire chinoise. Elle témoigne d'un dialogue constant entre formes orales et formes écrites, à la fois en tant que reflet des dynamiques sociales et qu'en tant que moteur d'innovation esthétique. Ainsi, au-delà d'être envisagé dans son aspect littéraire, le phénomène oral s'inscrit également dans les domaines de la linguistique, de l'anthropologie ou encore de la sociologie.

Notre étude s'est attachée à examiner les manifestations de l'oralité dans l'œuvre de Mo Yan, l'un des écrivains les plus représentatifs de la littérature contemporaine chinoise, caractérisée par une diversité de courants et de langages littéraires. Comme nous l'avons montré, l'oralité, telle qu'elle est abordée dans notre recherche, ne se réduit pas à la seule langue parlée et mais elle inclut également, au sein de l'écriture, des éléments issus de la « littérature orale », que Mo Yan lui-même associe à la voix du peuple et à la langue populaire (*minjian yuyan* 民间语言).

Afin de démontrer la valeur de l'œuvre de Mo Yan en tant que corpus de notre recherche, nous avons retracé, dans le deuxième chapitre, son parcours d'écriture littéraire, en mettant en lumière l'originalité aussi bien littéraire que linguistique de son œuvre. Il s'agit, comme le constatent les critiques littéraires, d'une « œuvre-monde » qui dépasse les frontières et dialogue avec le reste du monde, tout en restant intimement liée à la vie rurale chinoise et au contexte historique complexe de la Chine post-maoïste.

Son originalité stylistique passe par un usage subtil et inventif de la langue, notamment l'oralité qui se manifeste à travers l'usage abondant de mots, d'expressions et de tournures issus des variétés régionales, de chansons folkloriques, d'opéras locaux (notamment le *Maoqiang*), d'expressions idiomatiques et d'autres formes linguistiques orales. Le choix du langage populaire permet à Mo Yan non seulement de préserver le souffle authentique du peuple, mais aussi de résister symboliquement à l'hégémonie culturelle occidentale et aux politiques linguistiques normatives[836].

Nous avons constitué notre corpus principal à partir de deux œuvres issues de périodes différentes, *Beaux seins, belles fesses* et *Grenouilles*. On y retrouve une multitude de voix sociales et historiques, plus particulièrement trois formes orales spécifiques : les éléments dialectaux, les expressions idiomatiques et les gros mots, tous éléments significatifs de la langue parlée et occupant une place notable dans l'ensemble de son œuvre. Étant donné leur forte présence dans l'œuvre et leur rôle essentiel dans la dimension carnavalesque et populaire de son écriture, il est intéressant de prêter une attention particulière à leur traduction dans les langues cibles, d'autant plus que ces formes linguistiques figurent parmi les difficultés majeures dans la traduction, comme cela est évoqué par les traducteurs des romans. Une réflexion autour de la traduction de ces formes orales en littérature s'est ainsi imposée, étroitement en lien avec leur usage dans le contexte littéraire.

Comme les trois formes orales, en tant qu'unités linguistiques, possèdent leurs propres caractéristiques, nous en avons d'abord proposé une description dans le troisième chapitre, ce qui nous a permis de mettre en évidence la complexité des variétés régionales en Chine, et surtout du dialecte de Gaomi, qui appartient au mandarin du nord, mais aussi le rôle crucial des expressions idiomatiques dans la transmission orale de valeurs socio-culturelles et de la sagesse populaire ; ainsi que la diversité thématique et les multiples fonctions pragmatiques des gros mots qui relèvent des tabous linguistiques d'une société. D'ailleurs, si leur présence dans l'œuvre de Mo Yan est loin d'être inconsciente, elle est intimement liée aux problématiques abordées par l'écrivain dans ses œuvres, au contexte historique, ainsi qu'à son intention

[836] Zhang Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*..., *op. cit.* p. 49-61.

esthétique. Les facteurs extralinguistiques qui influencent leur usage discursif dans le contexte littéraire sont ainsi à cerner.

Dans le quatrième chapitre, nous avons situé ces phénomènes dans le cadre théorique de la linguistique variationniste, en insistant sur leur lien étroit avec les dynamiques sociales. Sur la base des études existantes, la mise en relation des variables sociales avec les variations internes des trois formes linguistiques nous a montré que les dialectes reflètent des identités géographiques et sociales, tandis que les expressions idiomatiques conservent des traces géographiques, historiques, sociales et culturelles, pouvant varier selon les groupes sociaux, les régions et les situations d'interaction. Les gros mots quant à eux sont soumis à l'ensemble des variables sociales. Dans la littérature, la compréhension de l'usage de ces trois faits de langue à travers les variables sociales s'avérant indispensable, nous avons par conséquent formulé l'hypothèse selon laquelle les paramètres sociaux et des critères socio-linguistiques doivent être pris en compte dans leur traduction.

Nous avons ainsi introduit une méthodologie articulant la théorie de variation linguistique et le modèle des « quatre paramètres du message » de Maurice Pergnier dans la traduction des trois formes langagières étudiées en contexte littéraire. Cette démarche repose sur une conception communicationnelle : envisager l'usage de ces formes dans l'interaction, et la traduction elle-même, comme un acte de communication. Dans ce cadre, nous avons distingué deux plans de communication dans le texte littéraire : l'interaction entre les personnages et le dialogue entre l'auteur et le lecteur, afin d'examiner l'usage langagier des points de vue de l'usager et de l'usage.

Dans le chapitre suivant, nous avons d'abord présenté les principales caractéristiques linguistiques des formes orales typiques dans les deux romans, ainsi que les modalités d'intégration adoptées par l'écrivain pour insérer ou répartir ces formes dans les textes. Cette démarche quantitative a permis de montrer que la présence significative de ces phénomènes oraux dans les romans s'explique tant par les spécificités linguistiques de chaque forme que par des facteurs extralinguistiques. Ces derniers, mis en lumière par les résultats statistiques, relèvent notamment de la dimension littéraire. Elle se manifeste principalement par l'auteur en

tant que locuteur principal et renvoie à la communauté linguistique fictive construite par l'auteur.

Cette analyse descriptive préliminaire s'est poursuivie par une appréhension globale de l'usage des formes orales, envisagées par l'intermédiaire des dimensions de la variation linguistique : diatopique, diachronique, diastratique, diaphasique ainsi que diagénique. Il s'agit ici d'une interprétation sociolinguistique menée à l'échelle macro-textuelle, adoptant le point de vue du locuteur – en l'occurrence, l'auteur du roman – au sujet de son recours à un style oral et vulgaire, celui-ci se traduisant par les trois formes langagières particulières. En partant de ces aspects de la variation, nous avons mis en évidence un lien entre l'usage de l'oralité et l'appartenance géographique de l'auteur, la localisation de son « royaume littéraire », les périodes historiques qu'il ou que son « espace populaire » a traversées, ainsi que des éléments relevant de son identité : son âge, son sexe, sa position sociale et son intention communicationnelle en tant qu'énonciateur.

Pour une analyse plus détaillée qui couvre différents cas d'emploi de ces trois phénomènes, nous avons examiné les exemples sélectionnés et leurs traductions en suivant la méthode d'analyse élaborée basée sur les variables sociales. Cela nous a permis de dégager les facteurs de variation clés qui influencent l'emploi dans un discours spécifique. Il s'agit justement des éléments auxquels le traducteur doit prêter une attention particulière lors de la phase de compréhension du texte source, où ils orientent les choix d'interprétation et de restitution. Dans ce cas, ladite fidélité n'est plus « la reprise du mot à mot », mais du « message à message », voire « du monde à monde »[837].

Dans le cas des éléments dialectaux qui sont majoritairement lexicaux, le contexte géographique, l'appartenance sociale du locuteur, ainsi que le contexte d'énonciation (notamment le sujet, l'interlocuteur, le lieu, la situation) et l'intention de l'auteur de caractériser certains personnages sont mis en valeur dans les analyses pour l'appréhension du recours dialectal. Quelques pistes de réflexion pour la traduction des éléments dialectaux sont ainsi établies : la restitution des caractéristiques propres aux objets locaux nommés dans le dialecte,

[837] Umberto Eco, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Myriem Bouzaher (tard.), Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 2010. 4ème couverture.

la préservation du registre populaire et familier propre au dialecte, ainsi que la restitution de l'effet de défamiliarisation pour reproduire l'effet discursif du texte original.

Concernant les expressions idiomatiques qui se révèlent linguistiquement plus complexes, la forme de présentation des expressions, la variation lexicale, le sens et le registre sont respectivement conditionnés par le contexte historique et géographique, le contexte du discours, l'identité sociale et le caractère des locuteurs ainsi que l'intention de l'auteur de faire exprimer aux personnages des émotions. La prise en compte de ces variables dans la traduction permet ainsi d'évaluer l'importance à accorder à la structure formelle, ou à la charge socioculturelle de l'expression (souvent difficiles à restituer de manière satisfaisante), pour orienter les choix de traduction.

Quant aux gros mots, qui présentent en particulier une complexité fonctionnelle, les gros mots à caractère insultant font l'objet d'un choix lexical plus réfléchi, dans la mesure où cela dépend de plusieurs facteurs, notamment de l'âge, du sexe, du statut social du locuteur, ainsi que de l'identité spécifique de la personne visée dans le contexte discursif. Le champ lexical employé varie en fonction de ces paramètres, produisant des effets d'insulte différenciés selon les situations. Les gros mots non injurieux remplissent une diversité de fonctions pragmatiques : ils servent à exprimer des émotions fortes, à décrire certaines réalités du monde ou à créer des effets esthétiques singuliers – souvent absurdes – qui renforcent la dimension dramatique du récit. Leur interprétation nécessite une lecture fine du contexte et des caractéristiques du locuteur ou du narrateur, en particulier une analyse du rôle de l'auteur en tant qu'usager (locuteur et scripteur) de ce langage.

En fin de compte, ce travail a proposé une perspective pour appréhender et traduire des formes d'oralité complexes, mais largement présentes dans les textes littéraires. En mobilisant la théorie de la variation linguistique, elle replace l'usage de ces formes dans leur dynamique communicationnelle propre au contexte littéraire, éclairant ainsi l'écriture de l'auteur et l'orientation des messages qu'il entend adresser au lecteur. Dans le cadre de la traduction de ces trois phénomènes linguistiques d'oralité, « dès lors que l'on prend en compte des conditions

sociales concrètes de la communication langagière »[838], ou bien des facteurs extralinguistiques de l'usage langagier dans la communication, nous sortons, dans une certaine mesure, de l'impasse que posent les obstacles linguistiques et culturels, en se concentrant sur le message et l'élément principal à travers lequel celui-ci est émis.

Cependant, en raison de la nature interdisciplinaire du sujet, de la perspective académique personnelle de l'auteur, ainsi que des limites inhérentes au choix du corpus, cette recherche présente encore plusieurs lacunes. D'une part, les limites du corpus font que nous n'avons pas pu couvrir tous les usages possibles de ces formes dans le texte romanesque de Mo Yan. Chaque forme étudiée peut revêtir des fonctions variées qui n'ont pas pu être exhaustivement illustrées ici. D'autre part, les données de l'analyse quantitative ont été effectuées manuellement, il est difficile d'éliminer toute marge d'erreur statistique, ce qui pourrait influencer légèrement les résultats et nos premières interprétations. Par ailleurs, bien que cette étude ait tenté d'articuler la théorie de la variation linguistique avec la pratique traductive pour traiter les phénomènes d'oralité en littérature, le cadre méthodologique proposé demeure à un stade préliminaire et pourrait être développé dans des études futures.

Malgré ces lacunes, notre étude s'est voulue la plus exhaustive et la plus rigoureuse possible. Elle nous a conduits à nous interroger sur l'usage d'autres formes d'oralité dans l'œuvre littéraire, telles que les chansons populaires ou l'opéra régional, ainsi que sur leur restitution dans les langues européennes. Les phénomènes d'oralité chez les écrivains plus jeunes pourraient constituer une autre piste de recherche : quelles formes d'oralité se manifestent dans leurs œuvres, et quels enjeux liés à leur cadre socioculturel et sociolinguistique sous-tendent ces usages de l'oralité ? Il serait également intéressant de mener une étude comparative des phénomènes d'oralité dans les œuvres de différentes générations et dans leurs traductions.

[838] Maurice Pergnier, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Nouvelle éd. Revue et Augmentée., Paris, les Belles lettres, « Traductologiques », 2017. 4ème couverture.

BIBLIOGRAPHIE

A. Corpus – œuvres étudiées et traductions française et anglaise

MO Yan 莫言, *Fengru feitun* 丰乳肥臀, Hangzhou : Zhejiang wenyi, 2020.

MO Yan, *Beaux seins, belles fesses*, Noël et Liliane Dutrait (trad.), Paris : Seuil, 2004.

MO Yan, *Big Breasts and Wide Hips*, Howard Glodblatt (trad.), New York: Arcade, 2012.

MO Yan 莫言, *Wa* 蛙, Hangzhou : Zhejiang wenyi, 2020.

MO Yan, *Grenouilles*, Chantal Chen-Andro (trad.), Paris : Seuil, 2011.

MO Yan, *Frog*, Howard Glodblatt (trad.), Londres: Penguin, 2015.

MO Yan 莫言, *Jiuguo* 酒国, Hangzhou : Zhejiang wenyi, 2017.

MO Yan, *Le pays de l'alcool*, Noël et Liliane Dutrait (trad.), Paris : Seuil, 2004.

MO Yan, *The Republic of Wine*, Howard Glodblatt (trad.), New York: Arcade, 2001.

B. Dictionnaires – versions en ligne et versions papier

Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition, entrée « langage », [en ligne], disponible sur : https://dictionnaire-academie.fr/article/A9L0406, consulté le 9 mars 2025.

Le Grand dictionnaire Ricci chinois-français, version numérique, [en ligne], disponible sur : https://ricci.rt, consulté le 14 octobre 2025.

Dictionnaire français en ligne, Paris, Larousse, [en ligne], disponible sur : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais, consulté le 14 octobre 2025.

Dictionnaire Le Robert en ligne, disponible sur : https://dictionnaire.lerobert.com, consulté le 14 octobre 2025.

Dictionnaire de la langue française, [en ligne], disponible sur : https://www.littre.org, consulté le 14 octobre 2025.

Trésor de la langue française (TLF), Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], disponible sur : https://www.cnrtl.fr/definition/, consulté le 14 octobre 2025.

Dictionnaire des langues, Emilio Bonvini, Joëlle Busuttil et Alain Peyraube (sous la dir. de), Paris : Presses Universitaires de France, « Quadrige. Dicos poche », 2011.

DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil, « Points Série essais », n°397, 1999.

Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi et Jean-Pierre Mével (sous la dir. de), Paris : Larousse, « Les grands dictionnaires Larousse », 2018.

MISSIONS ETRANGERES DE PARIS, *Dictionnaire chinois-français de la langue mandarine parlée dans l'ouest de la Chine… avec un vocabulaire français-chinois.* S.l. : Forgotten Books, 2022.

REY, Alain et CHANTREAU-RAZUMIEV, Sophie, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris : Le Robert, « Les Usuels », 2015.

Le Petit Robert de la langue française, Alain Rey (dir.), Paris : Le Robert, 2017.

WEN Duanzheng 温端政, *Zhongguo suyu da cidian* 中国俗语大辞典 [Le grand dictionnaire des expressions idiomatiques chinoises], Shanghai : Shanghai cishu , 2011.

XU Baohua et MIYATA Ichirō, *Hanyu fangyan da cidian* 汉语方言大词典 [Le grand dictionnaire des dialectes chinois], Beijing : Zhonghua shuju, 1999.

ZHONGGUO SHEHUI KEXUE YUAN YUYAN YANJIUSUO CIDIAN BIANJI SHI 中国社会科学院语言研究所词典编辑室, *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 [Dictionnaire du chinois modern], 7e éd., Beijing : Shangwu yinshu guan, 2016.

C. Littérature – histoire de la littérature et critiques littéraires

Sources secondaires sur Mo Yan

CHEN Sihe, « La place de Mo Yan dans l'histoire de la littérature chinoise contemporaine », in *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014*, Zhang Yinde, Xu Shuang et Noël Dutrait (sous la dir. de), Paris : Seuil, 2016. pp. 303-311.

DONG Guo 董国俊, « Mo Yan xiaoshuo de xuhuan xianshi zhuyi 莫言小说的虚幻现实主义 » [Le réalisme hallucinant dans les romans de Mo Yan], Thèse de doctorat, Université de Lanzhou, 2014.

GIAFFERRI-HUANG, Xiaomin, « La réception de Mo Yan en France », in *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014*, Zhang Yinde, Xu Shuang et Dutrait Noël (sous la dir. de), Paris : Seuil, 2016. pp. 63-74.

GUO Minghua 郭名华 et WANG Hui 王辉, « Minjian wenhua yu Mo Yan xiaoshuo 'cubihua' meixue xingtai 民间文化与莫言小说"粗鄙化"美学形态 » [La culture populaire et la forme esthétique de la « vulgarisation » des romans de Mo Yan], *Mingzuo xinshang* [Appréciation des chefs-d'œuvres], 2019, pp. 8-12.

HUANG Yuhan et DURAN, Angelica, *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*, West Lafayette: Purdue University Press, 2014.

LAN Shaohong 兰绍红 et LIU Wenju 刘文菊, « Mo Yan "Wa" zhong gugu de renxing niuqu yu jiushu 莫言《蛙》中姑姑的人性扭曲与救赎 » [La deformation et la redemption de l'humanité de la Tante dans *Grenouilles* de Mo Yan], *Wenjiao ziliao* [Documentation sur la culture et l'éducation], n°634, 2014, pp. 5-7.

LIU Xiaomeng 刘晓萌 et SHI Xingze 石兴泽, « Mo Yan xiaoshuo chuangzuo bisu guaidan de zayu xianxiang jianxi 莫言小说创作鄙俗怪诞的杂语现象简析 » [Brève analyse du phénomène hybride de langage vulgaire et grotesque dans les romans de Mo Yan], *Shidai wenxue* [Littérature de l'époque], 2015, pp. 202-205.

LUO Guande 罗关德, « Renleixue shijiao xia de minzu wenhua guanzhao 人类学视角下的民族文化观照 » [Observation de la culture ethnique dans une perspective anthropologique], *Dongnan xueshu* [Académie du Sud-Est], n°6, 2005, pp. 1-6.

Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014, Zhang Yinde, Xu Shuang et Noël Dutrait (sous la dir. de), Paris : Seuil, 2016.

*Mo Yan yanjiu (2004-2012)*莫言研究(2004-2012) [Recherches sur Mo Yan (2004-2012)], Chen Xiaoming 陈晓明 (éd.), Beijing : Huaxia, 2013.

MO Yan 莫言, « Wo de wenxue jingyan : lishi yu yuyan 我的文学经验：历史与语言 » [Mon expérience littéraire : histoire et langue], *Mingzuo xinshang* [Appréciation des chefs-d'œuvre], 2011, pp. 99-109.

MO Yan 莫言, *Suiyu wenxue* 碎语文学 [Propos fragmentaires de la littérature], Beijing : zuojia, 2012.

MO Yan 莫言, *Yong erduo yuedu* 用耳朵阅读 [Lire avec les oreilles], Beijing : zuojia, 2012.

MO Yan 莫言, *Jiang gushi de ren* 讲故事的人 [Le conteur], Hangzhou: Zhejiang wenyi , 2019.

NING Ming 宁明, *Mo Yan zuopin de haiwai chuanbo yanjiu* 莫言作品的海外传播研究 [Études sur la diffusion internationale des œuvres de Mo Yan], Nanchang : Jiangxi jiaoyu, 2020.

PESARO, Nicoletta, « La construction narrative d'un esprit social dans les romans de Mo Yan », in *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014*, Zhang Yinde, Xu Shuang et Noël Dutrait (sous la dir. de), Paris : Seuil, 2016. pp. 405-422.

SHI Wenli 时文丽, « Mo Yan xiaoshuo zhong fangyan yunyong qingkuang diaocha yanjiu 莫言小说中方言运用情况调查研究 » [Enquête sur l'usage dialectal dans les romans de Mo Yan], *Xiandai yuyan xue* [La linguistique moderne], n°9, 2021, pp. 851-860.

Tongsu wenxue shiwu jiang 通俗文学十五讲 [Quinze leçons sur la littérature populaire], Fan Boqun 范伯群, Kong Qingdong 孔庆东 (dir.), Beijing : Beijing daxue, « Mingjia tongshi jiangzuo shuxi 名家通识讲座书系 » [Collection de conférences des grands maîtres], 2013.

XU Shuang, « Imaginaire du corps et écriture transgressive chez Mo Yan », in *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014*, Zhang Yinde, Xu Shuang et Noël Dutrait (sous la dir. de), Paris : Seuil, 2016. pp. 361-384.

YANG Shousen 杨守森, HE Lihua 贺立华, *Mo Yan yanjiu sanshi nian* 莫言研究三十年 [Trente ans de recherches sur Mo Yan], en 2 vol, Jinan : Shandong daxue, 2013.

YANG Xiaobin, « *The Republic of Wine*: An Extravaganza of Decline », *Positions: Asia critique*, vol.6, n°1, 1998, pp. 7-31.

YANG Yang (éd.), *Mo Yan yanjiu ziliao* 莫言研究资料 [Études sur Mo Yan], Tianjin: Tianjin renmin, 2005.

ZHANG Hong 张闳, « Mo Yan xiaoshuo de jiben zhuti yu wenti tezheng 莫言小说的基本主题与文体特征 » [Les thèmes fondamentaux et caractéristiques stylistiques des romans de Mo Yan], *Dangdai zuojia* [Revue des écrivains contemporains], n°5, 1999, pp. 58-64.

ZHANG Xiangkuan 张相宽, « Mo Yan xiaoshuo chuangzuo yu zhongguo koutou wenxue chuantong 莫言小说创作与中国口头文学传统 » [La création romanesque de Mo Yan et la tradition de la littérature orale chinoise], Thèse de doctorat, Université du Shandong, 2017.

ZHANG Yinde, *Mo Yan, le lieu de la fiction*, Paris : Seuil, 2014.

ZHANG Yinde, « Mo Yan et la littérature mondiale », in *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014*, Zhang Yinde, Xu Shuang et Noël Dutrait (sous la dir. de), Paris : Seuil, 2016. pp. 105-116.

ZHAO Kuiying 赵奎英, « Guifan pianli yu Mo Yan xiaoshuo yuyan fengge de shengcheng 规范偏离与莫言小说语言风格的生成 » [La déviation normative et la formation du style langagier des romans de Mo Yan], *Shandong shifan daxue xuebao* [Journal de l'Université normale du Shandong], vol.58, n°6, 2013, pp. 16-25.

Sources secondaires sur la littérature chinoise en général

CHAO Gejin 朝戈金, « Koutou wenxue zhi 'koutouxing' lunxi : cong Zhong Jingwen zhubian *Minjian wenxue gailun* chufa 口头文学之"口头性"论析 —— 从钟敬文主编《民间文学概论》出发 » [Analyse de l'oralité de la littérature orale : à partir de *Introduction de la littérature populaire* de Zhong Jingwen], *Wenxue pinglun* [Critiques littéraires], n°6, 2023, pp. 5-15.

CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris : Seuil, 1997.

CONFUCIUS, *Entretiens de Confucius*, Anne Cheng (trad. et éd.), Paris : Points, n°24, 2014.

CRUVEILLE, Solange, « Le langage érotique dans les récits classiques de renardes », *Impressions d'Extrême-Orient* [en ligne], n°3, 2013, URL : http://journals.openedition.org/ideo/249.

DEMIEVILLE, Paul, « Les débuts de la littérature en chinois vulgaire », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol.96, n°4, 1952, pp. 563-571.

DUTRAIT, Noël, *Petit précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine*, Arles : Philippe Picquier, 2002.

GAO Yuanbao 郜元宝, Ge Hongbing 葛红兵, « Yuyan, shengyin, fangkuaizi yu xiaoshuo — Cong Mo Yan, Jia Pingao, Yan Lianke, Li Rui deng shuokaiqu 语言、声音、方块字与小说——从莫言、贾平凹、阎连科、李锐等说开去 » [Langue, voix, caractères carrés et roman

— à partir de Mo Yan, Jia Pingao, Yan Lianke, Li Rui et dautres], *Goutong* [Communication], n°4, 2002, pp. 146-151.

GE Hongbing 葛红兵, « Wenzi dui shengyin, yanyu de yiwang he yayi—cong Lu Xun, Mo Yan dui yuyan de taidu shuokaiqu 文字对声音、言语的遗忘和压抑——从鲁迅、莫言对语言的态度说开去 » [L'oubli et la répression de la voix et de la parole par l'écriture – Une réflexion à partir des attitudes de Lu Xun et Mo Yan envers le langage], *Zhongguo xiandai wenxue congkan* [Cahiers de recherche sur la littérature chinoise moderne], n°3, 2003, pp. 154-165.

GIAFFERRI-HUANG, Xiaomin, *Le roman chinois depuis 1949*, Paris : Presses universitaires de France, « Écriture », 1991.

GOLDMAN, Merle, *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Cambridge: Harvard University Press, 1977.

HE Zhongming 贺仲明, ZHANG Zngyi 张增益, « 1950 niandai de "fangyan wenti taolun" yu xiangtu xiaoshuo de yuyan fangxiang 1950 年代的"方言问题讨论"与乡土小说的语言方向 » [Le "débat sur la question des dialectes" dans les années 1950 et l'orientation linguistique du roman rural], *Nanjing shifan daxue xuebao* [Journal de l'Université normale de Nankin], n°3, 2019, pp. 132-140.

HUANG Yonglin 黄永林, « 20 shiji Zhongguo wenxue dui minjian yuyan jiazhi de faxian yu yunyong 20 世纪中国文学对民间语言价值的发现与运用 » [La découverte et l'usage de la valeur des langues populaires dans la littérature chinoise du XXe siècle], *Guangxi shifan daxue xuebao* [Journal de l'Université normale du Guangxi], vol.25, n°2, 2004, pp. 61-67.

HU Shi 胡适, *Hu Shi quanji* 胡适全集 [Recueil des essais de Hu Shi], Hefei : Presses pédagogiques de l'Anhui, 2003.

KE Ling 柯玲, « Lun fangyan de wenxue gongneng 论方言的文学功能 » [Sur la fonction littéraire des dialectes], *Xiuci yanjiu* [Études de rhétorique], n°3, 2005, pp. 43-45.

LANSELLE, Rainier. « Diglossia, Intralingual Translation, Rewriting: Towards a New Approach to the Analysis of the Relationship between Ming-Qing Vernacular Stories and their Classical Sources (1) », *Journal of the European Association for Chinese Studies*, vol. 3, 2022, pp. 207-262.

LU Xun, *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun], Beijing: Renmin wenxue, 2005.

VALLETTE-HEMERY, Martine, *De la révolution littéraire à la littérature révolutionnaire : Récits chinois, 1918-1942*, Paris : L'Herne, 1970.

WANG Yichuan 王一川, « Jin wushi nian wenxue yuyan yanjiu zhaji 近五十年文学语言研究札记 » [Notes de recherche sur la langue littéraire des cinquante dernières années], *Wenxue pinglun* [Critiques littéraires], n°4, 1999, pp. 16-26.

YU Ronghu 余荣虎, « Zhou Zuoren, Mao Dun, Lu Xun yu zaoqi xiangtu wenxue lilun de xingcheng 周作人、茅盾、鲁迅与早期乡土文学理论的形成 » [Zhou Zuoren, Mao Dun, Lu

Xun et la formation des premières théories de la littérature du terroir], *Nanjing shifan daxue xuebao* [Journal de l'Université normale de Nankin], n°3, 2007, pp. 146-153.

ZHANG Qinghua 张清华, « Mo Yan yu xin lishizhuyi wenxue sichao—yi "Hong gaoliang jiazu", "Fengru feitun", "Tanxiang xing" wei li 莫言与新历史主义文学思潮 ——以《红高粱家族》、《丰乳肥臀》、《檀香刑》为例 » [Mo Yan et le courant néo-historique : à travers *Le Clan du Sorgo rouge*, *Beaux seins, belles fesses* et *Le Supplice du Santal*], Hunan shifan daxue xuebao [Journal de l'Université normale du Hunan], vol.18, n°2, 2005, pp. 35-42.

ZHANG Xudong 张旭东 et CHEN Dandan 陈丹丹, « "Mohuan xianshi zhuyi" de zhengzhi wenhua yujing gouzao — Mo Yan "Jiuguo" zhong de yuyan youxi, ziran shi yu shehui yuyan "魔幻现实主义"的政治文化语境构造——莫言《酒国》中的语言游戏、自然史与社会寓言 » [La construction du contexte politique et culturelle de "Réalisme magique" - jeux de mot, histoire naturelle et fables sociales dans Le pays de l'alcool de Mo Yan], *Renmin luntan* [Forum du peuple], n°14, 2012, pp. 66-82.

ZHANG Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris : Ellipses, « Littérature des cinq continents », 2004.

ZHANG Yinde, « Le mirage de l'oralité dans le roman chinois contemporain », *Communications*, vol.99, n°2, 2016, pp. 183-197.

ZHANG Yinde, *Le roman chinois moderne : 1918-1949*, Paris : Cairn, « Écriture », 2016.

ZHENG Zhenduo 郑振铎, *Zhongguo suwenxue shi* 中国俗文学史 [Histoire de la littérature vulgaire chinoise], Beijing : Shangwu yinshu guan, 2010.

ZHONG Jingwen 钟敬文, *Minjian wenxue gailun* 民间文学概论 [Introduction à la littérature populaire], Shanghai : Shanghai wenyi, 1980.

ZHONG Jingwen 钟敬文, « Minsu wenhua xue fafan 民俗文化学发凡 » [Introduction à l'étude de la culture folklorique], *Beijing shifan daxue xuebao* [Journal de l'Université normale de Pékin], n°5, 1992, pp. 1-13.

Sources secondaires sur la littérature française

BAHTIN, Mihail Mihajlovič et ROBEL, Andrée, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, « Tel », 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1982.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, « Tel », 2006.

CHEVREL Yves, « Chapitre III. Littératures et langues », in *La littérature comparée*, Paris : Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2023, vol.8, p. 45-61.

DOMINGUEZ, Fernando Navarro, *Analyse du discours et des proverbes chez Balzac*, Paris : L'Harmattan, 2000.

MEIZOZ, Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Carouge : Librairie Droz, 2001.

MEIZOZ Jérôme, « La « langue peuple » dans le roman français », *Hermès*, vol.2, n°42, 2005, pp. 101-106.

VULTUR Ioana, « La littérature comme forme de communication », *Hermès*, n°70-3, 2014, pp. 140-143.

Sources supplémentaires

BERGERE Marie-Claire, « Les cycles de la modernisation en Chine (1842-1949) », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°9, janvier-mars 1986. pp. 3-16.

HAO Changchi, « La science et la démocratie dans la Chine du XXe siècle », *Rue Descartes*, n° 84, 2015, pp. 76-89.

LANGER, Susanne Katherina Knauth, *Feeling and Form: a theory of art developed from philosophy in a new key*, New York: Scribner, « Scribner library », n°122, 1953.

YANG Jisheng 杨继绳, *Renverser ciel et terre. La tragédie de la Révolution culturelle. Chine, 1966-1976*. (*Tianfan difu* 天翻地覆), Louis Vincenolles (trad.), Paris: Seuil, 2016.

D. Linguistique et sociolinguistique

Ouvrages généraux

ARCODIA, Giorgio Francesco et BASCIANO, Bianca, *Chinese Linguistics: An Introduction*, 1re éd., Oxford: Oxford University Press, 2021.

BOYER, Henri, *Introduction à la sociolinguistique*, 8ème édition, Paris : Dunod, 2017.

BULOT, Thierry et BLANCHET, Philippe, *Introduction à la sociolinguistique : pour une étude des dynamiques de la langue française dans le monde*, Paris : Ed. Des Archives contemporaines, 2013.

CALVET, Louis-Jean, *La sociolinguistique,* Paris : Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2009.

CAO Qi 曹起, *Xin shiqi hanyu yuyan bianyi yanjiu* 新时期汉语语言变异研究 [Recherche sur la variation linguistique du chinois à la nouvelle époque], Beijing : Zhongguo shehui kexue, 2012.

CHEN Songcen 陈松岑, *Yuyan bianyi yanjiu* 语言变异研究 [Étude de la variation linguistique], Guangzhou: Guangdong jiaoyu, 1999.

CHEN Yuan 陈原, *Yuyan yu shehui shenghuo* 语言与社会生活 [Langue et Vie sociale], Beijing, Sanlian shudian, 1982.

CHEN Yuan 陈原, *Shehui yuyan xue* 社会语言学 [La sociolinguistique], Beijing : Shangwu yinshu guan, 2000.

CUI Xiliang 崔希亮,*Hanyu shuyu yu Zhongguo renwen shijie* 汉语熟语与中国人文世界 [Les expressions figées et le monde humain chinois], Beijing : Beijing yuyan daxue, 2005.

De l'écrit à l'écran. Alexie Tcheuyap (éd.), Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2005.

DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Genève : Arbre d'Or, 2005.

DRIGEARD, Gabrielle, FIALA Pierre et TOURNIER, Maurice, *Courants sociolinguistiques : séminaire de lexicologie politique de l'Université de Paris III (1986-1987)*, Lyon : ENS Éditions, 1989.

Encyclopedia of Chinese language and linguistics, Sybesma R. P. E., Behr Wolfgang, Gu Yueguo, Handel Zev J., Huang Cheng-Teh James et Myers James (sous la dir. de), Boston : Brill, 2017.

FÄGERSTEN, Kristy Beers, *Who's Swearing Now? The Social Aspects of Conversational Swearing*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

FINNEGAN, Ruth, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge: CUP Archive, 1977.

GADET, Françoise, *La variation sociale en français*, Paris : Ophrys, 2007.

GADET, Françoise, *La variation sociale en français*, Nouvelle édition revue et Augmentée., Paris : Ophrys, « Collection L'Essentiel français », 2024.

GOU Xi 郭熙, *Zhongguo shehui yuyan xue* 中国社会语言学 [La sociolinguistique en Chine], 3e éd., Beijing: Shangwu yinshuguan, 2013.

GRECIANO, Gertrud, *Signification et dénotation en allemand : la sémantique des expressions idiomatiques*, Centre d'analyse syntaxique, Université de Metz, Faculté des lettres et sciences humaines, 1983.

GROSS, Gaston, *Les expressions figées en français : noms composés et autres locutions*, Paris : Ophrys, 1996.

GUIRAUD, Pierre, *Les locutions françaises*, 3e édition., Paris : Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1967.

GUIRAUD, Pierre, *Les gros mots*, Paris : Pr. Univ. De France, « Que sais-je ? », n°1597, 1975.

HOLMES, Janet, *An Introduction to Sociolinguistics*, Londre: Pearson Education, 2008.

HUSTON, Nancy, *Dire et interdire : éléments de jurologie*, Paris : Payot, « Collection Langages et sociétés », 1980.

HYMES, Dell, *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1974.

KURPASKA, Maria, *Chinese Language(s): A Look Through the Prism of The Great Dictionary of Modern Chinese Dialects*, Berlin: Walter de Gruyter, 2010.

LABOV, William, *Le parler ordinaire : la langue dans les ghettos noirs des Etats-Unis*, Paris : Minuit, « Le Sens commun », 1978.

LABOV, William, *Sociolinguistique*, Alain Kihm (tard.), Paris : Minuit, « Le Sens commun », 1976.

Language, society and power: an introduction, Ishtla Singh et Jean Stilwell Peccei (sous la dir. de), 2nd ed., New York: Routledge, 2004.

L'oralité dans le roman : XVIe et XVIIe siècles, Marie-Gabrielle Lallemand, Pascale Mounier (sous la dir. de), Caen : Presses universitaires de Caen, 2017.

LI Rulong 李如龙, *Hanyu fangyan xue* 汉语方言学 [La dialectologie chinoise], Beijing : Gaodeng jiaoyu , 2001.

LIU Fugen 刘福根, *Hanyu lici yanjiu – Hanyu mali xiaoshi* 汉语詈词研究——汉语骂詈小史 [Étude sur les insultes en chinois — Brève histoire des injures en chinois], Hangzhou : Zhejiang renmin, 2008.

LÜ Shuxiang 吕叔湘, *Lü Shuxiang yuwen lunji* 吕叔湘语文论集 [Recuil des essais linguistiques de Lü Shuxiang], Beijing : Shangwu yinshuguan, 1983.

Mapping Meanings: The Field of New Learning in Late Qing China, Michael Lackner et Natascha Vittinghoff (sous la dir. de), Leiden: Brill, « 64 », 2004.

ONG, Walter J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London: Psychology Press, 2002.

ONG, Walter Jackson, *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, Hélène Hiessler (tard.), Paris : les Belles lettres, « Graphê », 2014.

Proverbes & locutions stéréotypées du Maroc. Lexicalisation, modalisation, transparence & figement, Abdenbi Lachkar, Georges Kleiber et Salam Diab-Duranton (sous la dir. de), Paris : Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 2019.

ROHSENOW, John S., *ABC Dictionary of Chinese Proverbs (Yanyu)*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2001.

ROSIER, Laurence, *Petit traité de l'insulte*, Loveral : Labor, 2006.

ROUAYRENC, Catherine, *Les gros mots*, Paris : Presses Universitaires de France, nº 1597, « Que sais-je ? », 1998.

SINGY, Pascal, *Les femmes et la langue : l'insécurité linguistique en question*, Lausanne : Delachaux et Niestlé, « Sciences des discours », 1998.

Sociolinguistics: Proceedings of the UCLA Sociolinguistics Conference, Bright William (éd.), Le Haye-Paris: Mouton, 1966.

SUN Weizhang 孙维张, *Hanyu shuyu xue* 汉语熟语学 [La phraséologie chinoise], Changchun : Jilin jiaoyu, 1989.

The Routledge encyclopedia of the Chinese language, Sin-wai Chan, Florence Li Wing Yee et James W. Minett (sous la dir. de), New York: Routledge, 2015.

The Routledge handbook of sociolinguistics around the world, Martin J.Ball (sous la dir. de), London: Routledge, « Routledge handbooks », 2010.

THOMAS, Linda, WAREING, Shan, SINGH, Ishtla, PECCEI, Jean Stilwell, THORNBORROW Joanna et JONES Jason, *Language, Society and Power: An Introduction*, Second edition, New York: Routledge, 2004.

WAJNRYB, Ruth, *Language most foul*, Crow's Nest, NSW, Allen & Unwin, 2004.

WANG Qin 王勤, *Hanyu shuyu lun* 汉语熟语论 [Étude sur la phraséologie chinoise], Jinan: Shandong jiaoyu, 2006.

WEN Duanzheng 温端政, *Suyu yanjiu yu tansuo* 俗语研究与探索 [Étude et exploration des *suyu*], Shanghai, Shanghai cishu, 2005.

WEN Mengjun 文孟君, *Mali Yu* 骂詈语 [Les insultes], Beijing : Xinhua, 1998.

WU Zhankun 武占坤, *Hanyu shuyu tonglun* 汉语熟语通论 [Introduction générale à la phraséologie chinoise], Baoding : Hebei daxue , 2007.

XU Shiyi 徐时仪, *Hanyu baihua shi* 汉语白话史 [Histoire du chinois vernaculaire], 2e éd., Beijing: Beijing daxue, 2015.

YAO Zengjin 姚增锦 et LIU Xuenong 刘学农, *Gaomi fangyan zhi* 高密方言志 [Annales du dialecte de Gaomi], Beijing : Qunzhong, 2010.

YUAN Jiahua 袁家骅, *Hanyu fangyan gaiyao* 汉语方言概要 [Précis des dialectes chinois], 2e éd, Beijing : Yuwen , 2001.

ZHAO Yuanren 赵元任, *Yuyan wenti* 语言问题 [Problèmes linguistiques], Beijing : Shangwu yinshuguan, 1980.

ZHANG Zhongxing 张中行, *Wenyan he baihua* 文言和白话 [La langue classique et la langue vernaculaire], Beijing : Zhonghua shuju, 2012.

Zhongguo yuyan dituji 中国语言地图集 [Atlas linguistique de la Chine], Xiong Zhenghui 熊正辉 et Zhang Zhenxing 张振兴 (éd.), 2e éd., Beijing: The Commercial Press, 2012.

ZUFFEREY, Sandrine et MOESCHLER, Jacques, *Initiation à la linguistique française*, Paris : Armand Colin, « Cursus », 2021.

Articles

ANSCOMBRE, Jean-claude, « Proverbes : si les vulgates m'étaient contées », *in Proverbes & locutions stéréotypées du Maroc. Lexicalisation, modalisation, transparence & figement*, Abdenbi Lachkar, Georges Kleiber et Salam Diab-Duranton (sous la dir. de), Paris : Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 2019, p. 17-66.

AUGER, N., FRACCHIOLLA, B., MOÏSE, C. et SCHULTZ-ROMAIN, C., « De la violence verbale pour une sociolinguistique des discours et des interactions », *EDP Sciences*, 2008.

AUGER, Nathalie, FRACCHIOLLA, Béatrice, CLAUDINE, Moïse et ROMAIN, Christina, « De la violence verbale, pour une sociolinguistique des discours et des interactions », *Institut de Linguistique Française*, 2008, pp. 631-641.

BOGUSHEVSKAYA, Victoria, « Guanyongyu 惯用语 (Idioms and common sayings) », in *Encyclopedia of Chinese language and linguistics*, Sybesma R. P. E., Behr Wolfgang, Gu Yueguo, Handel Zev J., Huang Cheng-Teh James et Myers James (sous la dir. de), Boston : Brill, 2017. p. 333-340.

BOURDIEU, Pierre, « Vous avez dit "populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.46, n°1, 1983, pp. 98-105.

BOGUSHEVSKAYA, Victoria, « Yanyu 谚语 », in *Encyclopedia of Chinese language and linguistics*, Sybesma R. P. E., Behr Wolfgang, Gu Yueguo, Handel Zev J., Huang Cheng-Teh James et Myers James (sous la dir. de), Boston : Brill, 2017. p. 642-649.

BRUNEAU, Charles, « Langue populaire », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, vol.9, n°1, 1957, pp. 238-249.

CAO Congsun 曹聪孙, « Xiandai hanyu suyu chutan 现代汉语俗语初探 » [Étude préliminaire sur les *suyu* du chinois moderne], *Tianjin shifan daxue xuebao* [Journal de l'université normale de Tianjin], n°6, 1981, pp. 78-81.

CAO Zhiyun 曹志耘, « Beijinghua yuyin li de xingbie chayi 北京话语音里的性别差异 » [Différences de genre dans la phonétique du dialecte pékinois], *Hanyu xuexi* [Apprentissage du chinois], n°6, 1986, pp. 31.

CHEN Pingyuan 陈平原, « Dangdai zhongguo de wenyan yu baihua 当代中国的文言与白话 » [*Wenyan* et *baihua* de la Chine contemporaine], *Zhongshan daxue xuebao* [Journal de l'Université Sun Yat-sen], vol.42, n°3, 2002, pp. 16-28.

CORDINGLEY, Anthony, « L'oralité selon Henri Meschonnic », *Palimpsestes*, n°27, 2014, pp. 47-60.

EL KHAMISSY, Riham, « L'injure en littérature française : un jeu langagier à enjeux spécifiques », *Logosphère. Revue d'études linguistiques et littéraires*, n°6, 2010, pp. 19-38.

GADET, Françoise, « Recherches récentes sur les variations sociales de la langue », *Langue française*, vol.9, n°1, 1971, pp. 74-81.

GADET, Françoise, « Variation », *Langage et société*, Hors-série-HS1, 2021, pp 331-336.

GAO Bin, « L'oralité dans les contes populaires français et chinois : fonctions communicationnelles et représentation des fonctions alimentaires », Thèse de doctorat, Paris III, 1995.

GIANNINOTO, Mariarosaria, « Les chengyu chinois et les premiers exemples de parémiographie bilingue », in *Paremiología y herencia cultural*, Granada : Granada Lingvistica, « Colección Granada Lingvistica », 2011, pp. 59-64.

GONZALEZ REY, Isabel, « La phraséologie du français », Thèse de doctorat, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2002.

HENRY, Kevin, « Les chengyu du chinois : caractérisation de phrasèmes hors norme », *Yearbook of Phraseology*, vol.7, n°1, 2016, pp. 99-126.

HU Shiyun 胡士云, « Maren hua ji maren hua yanjiu zatan 骂人话及骂人话研究杂谈 » [Les injures et réflexions sur l'étude des insultes], *Yuyan yu jiaoyu yanjiu* [Étude en langues et en enseignement], n°3, 1997, pp. 83-90.

HUANG Hongxu et TIAN Guisen, « A sociolinguistic view of linguistic taboo in Chinese », *Int'l. J. Soc. Lang.*, n°81, 1990, pp. 63-85.

HUANG Tao 黄涛, « Zuowei minsu xianxiang de minjian yuyan 作为民俗现象的民间语言 » [La langue populaire comme phénomène folklorique], *Wenhua yanjiu* [Études culturelles], n°3, 2008, pp. 10-15.

IWATA, Ray, « Dialect Geography », in *Encyclopedia of Chinese language and linguistics*, Sybesma R. P. E., Behr Wolfgang, Gu Yueguo, Handel Zev J., Huang Cheng-Teh James et Myers James (sous la dir. de), Boston: Brill, 2017. pp. 61-68.

JIANG Shaoyu 蒋绍愚, « Ye tan wenyan he baihua 也谈文言和白话 » [Également sur *wenyan* et *baihua*], *Qinghua daxue xuebao* [Journal de l'Université de Tsinghua] vol.34, n°2, 2019, « Études linguistiques », pp. 1-14.

KHAMISSY, Riham El, « L'injure en littérature française : Un jeu langagier à enjeux spécifiques », *Logosphère. Revue d'études linguistiques et littéraires*, vol.6, 2010, pp. 19-38.

KÖLTER, Henning, « Dialect Dictionaries », in *Encyclopedia of Chinese language and linguistics*, Sybesma R. P. E., Behr Wolfgang, Gu Yueguo, Handel Zev J., Huang Cheng-Teh James et Myers James (sous la dir. de), Boston: Brill, 2017. pp. 50-54.

LACAZE, Grégoire, « Réflexions autour de la variation diamésique », *E-rea*, vol.19, n°2, 15 juin 2022.

LI Rong 李荣, « Lun "ru" zi de yin 论"入"字的音 » [Sur la prononciation du mot "ru"], *Fangyan* [Dialect], n°4, 1982, pp. 241-244.

LI Shengmei 李胜梅, « Fangyan chengfen zai wenxue zuopin zhong de chuxian fangshi ji xiangguan wenti —— yi dangdai jiangxi zuojia zuopin wei kaocha duixiang 方言成分在文学作品中的出现方式及相关问题——以当代江西作家作品为考察对象 » [Les modalités d'intégration des éléments dialectaux dans les œuvres littéraires et les problématiques conjointes : à partir des œuvres des écrivains contemporains], *Nanchang daxue xuebao* [Journal de l'université de Nanchang], n°4, 2004, pp. 133-138.

LIANG Deman 梁德曼, « Sichuan sheng Dukou shi fangyan de xianzhuang he weilai 四川省渡口市方言的现状和未来 » [Situation actuelle et futur du dialecte de la ville Dukou du Sichuan], *Fangyan* [Dialectes)], n°4, 1985, pp. 291-296.

LIN Tao 林焘, « Putonghua li de "v"普通话里的 v » [Le "v" dans le mandarin], *Hanyu xuexi* [Apprentissage du chinois], n°6, 1982, pp. 1-5.

LU Xun, « Lun Tamade 论‘他妈的’» [À propos de ‘Tamade’], in *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 (*Œuvres complètes de Lu Xun*), Beijing : Renmin wenxue , 2013.

MENG Zhaoshui 孟昭水, « Hanyu liyu de zhili fangshi ji wenhua neihan 汉语詈语的致詈方式及文化内涵 » [Les méthodes d’insulte en chinois et leurs connotations culturelles], *Qilu xuekan* [Revue Qilu], n°4, 2006, pp. 77-81.

MEJRI, Salah, « Binarisme, dualité et séquences figées », in *Les formes du sens*, Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, « Champs linguistiques », 1997, p. 249-256.

MEJRI, Salah, « Figement absolu ou relatif : la notion de degré de figement », *Linx*, vol.53, 2005, pp. 183-196.

MILICA, Ioan, « Proverbes et anti-proverbes », *Philologica Jassyensia*, 2013, pp. 64-78.

MOÏSE Claudine, « Gros mots et insultes des adolescents », *La lettre de l’enfance et de l’adolescence*, n°83-84, 2011, pp. 29-36.

NORMAN, Jerry, « Dialect Classification », in *Encyclopedia of Chinese language and linguistics*, Sybesma R. P. E., Behr Wolfgang, Gu Yueguo, Handel Zev J., Huang Cheng-Teh James et Myers James (sous la dir. de), Boston : Brill, 2017. p. 42-49.

PARISSE, Christophe, « La morphosyntaxe : Qu’est-ce qu’est ? - Application au cas de la langue française ? », *Rééducation orthophonique*, vol.47, n°238, 2009.

REY, Maribel González, « Le rôle de la métaphore dans la formation des expressions idiomatiques », *Paremia*, n°4, 1995, pp. 157-167.

ROUAYRENC, Catherine, « Le parlé dans le roman : variations autour d’un code », *Champion - Slatkine*, 1996, pp. 31-44.

ROUAYRENC, Catherine, « Figures et oralité », *Pratiques (Linguistique, littérature, didactique)*, 2015, « Étudier les figures en contexte : quel enjeu ? »m pp. 165-166,

SABBAN, Françoise, « “La fonction crée-t-elle le proverbe ?” Quelques remarques sur les idiotismes du chinois moderne », *Cahiers de Linguistique - Asie Orientale*, vol.6, n°1, 1979, pp. 29-47.

SENDI, Monia, « Sociolinguistique et variation linguistique », *Langues & Cultures*, vol.2, n°1, 2021, pp. 71-81.

SIOUFFI Gilles, « Le théâtre des langues : parole et imaginaire des parlers dans le théâtre et les entrées royales entre 1550 et 1650 », *Littératures classiques*, n°87-2, 2015, pp. 17-30.

SULKOWSKA, Monika, « Dualité sémantique des expressions figées et mécanismes de décodage du sens idiomatique », *Neophilologica*, n°31, 2019, pp. 369-384.

SVENSSON, Maria Helena, « Critère de figement : l'indentification des expressions figées en français contemporain », Thèse de doctorat, Institutionen för moderna språk, Umeå Universitet, Umeå, 2004.

TIAN Guisen, « Taboo », in *Encyclopedia of Chinese language and linguistics*, Sybesma R. P. E., Behr Wolfgang, Gu Yueguo, Handel Zev J., Huang Cheng-Teh James et Myers James (sous la dir. de), Boston: Brill, 2017. p. 531-535.

YANG Huabo 杨华波, « Suyu de yuyong gongneng jiqi yuyong zhiyue 俗语的语用功能及其语用制约 » [Les fonctions pragmaticales des *suyu* et leurs contraintes], *Wenhua xuekan* [Journal des cultures], n°2, 2016, « Langue et Culture », pp. 151-154.

YU Jinen 于锦恩, « Jianlun guoyu yundong zhong baihua wen de tuixing 简论国语运动中白话文的推行 » [Brève analyse de la promotion du chinois vernaculaire dans le mouvement de la langue nationale], *Minguo dangan* [Archives de la République de Chine], n°3, 2004, pp. 61-65.

ZHAO Hui, « Language Variation and Social Identity in Beijing », Thesis, Queen Mary University of London, London, 2017.

ZHANG Xiangyang, « Language as a Reflection of Culture: On the Cultural Characteristics of Chinese and English Proverbs », *Intercultural Communication Studies*, vol.25, n°3, 2016, pp. 275-291.

ZHANG Tingxing 张廷兴, « Shandong fangyan qinshu chngwei de wenhua tezheng 山东方言亲属称谓的文化特征 » [*Caractéristiques culturelles des appellations de parenté dans le dialecte du Shandong*], *Wenhua* [Culture], n°1, 2000, pp. 58-60.

ZHOU Minglang, « Sociolinguistic research in China », *in* Martin J. BALL (éd.), *The Routledge handbook of sociolinguistics around the world*, London: Routledge, « Routledge handbooks », 2010, pp. 67-80.

ZUMTHOR Paul, « Oralité », *Intermédialités / Intermediality*, n°12, 2008, pp. 169-202.

E. Traductologie

Ouvrages généraux

CHAN, Tak-hung Leo, *Twentieth-Century Chinese Translation Theory: Modes, Issues and Debates*, Amsterdam – Philadelphie: John Benjamins Publishing Company, 2004.

ECO Umberto, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Myriem Bouzaher (tard.), Paris : Librairie générale française, « Le livre de poche », 2010.

GOUANVIC, Jean-Marc, *Pratique sociale de la traduction : le roman réaliste américain dans le champ littéraire français, 1920-1960*, Arras : Artois Presses Université, « Traductologie », 2007.

GOUANVIC, Jean-Marc, *Sociologie de la traduction*, Arras : Artois Presses Université, 1999.

La traduction plurielle, Ballard Michel (dir.), Lille : Presses universitaires de Lille, « Histoire de la linguistique », 1999.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse : Verdier, 1999.

Oralité et traduction, Ballard Michel (dir.), Arras : Artois presses université, 2001.

PEETERS, Jean, *La médiation de l'étranger : une sociolinguistique de la traduction*, Arras : Artois Presses Université, 1999.

PERGNIER, Maurice, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Nouvelle éd. Revue et Augmentée, Paris : les Belles lettres, « Traductologiques », 2017.

The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation, Caludia Bufagni, Béatrice Garzelli, Serenalla Zanotti (sous la dir. de), Münster, LIT Verlag, 2011.

The nature of translation, James S. Holmes (dir.), Berlin: De Gruyter, 1971.

Traduire entre les langues chinoise et française : Un exercice d'interprétation, Annie Bergeret Curien (dir.), Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « 54 », 2018.

Traductologie, proverbes et figements, Michel Quitout et Julia Sevilla Munoz (sous la dir. de), Paris : l'Harmattan, « Europe-Maghreb », 2009.

WILSS, Wolfram, *Knowledge and Skills in Translator Behavior*, Amsterdam – Philadelphie: John Benjamins Publishing, 1996.

Articles

ALI, Mohamed Saad, « La traduction des expressions figées : langue et culture », *Traduire*, n°235, 2016, pp. 103-123.

ANSCOMBRE, Jean-Claude, « La traduction des formes sentencieuses : problèmes et méthodes », in *Traductologie, proverbes et figements*, Michel Quitout et Julia Sevilla Munoz (sous la dir. de), Paris : l'Harmattan, « Collection Europe-Maghreb », 2009, p. 1-225.

AZEVEDO, Milton M., « Orality in Translation: Literary Dialect from English into Spanish and Catalan », *Sintagma*, n°10, 1998, pp. 27-43.

BALLARD, Michel, « Nida, Eugene A. 1996. The Sociolinguistics of Interlingual Communication. », *Target. International Journal of Translation Studies*, vol.11, n°1, 1999, pp. 192-194.

BUCKLEY, Thomas, « Oralité, distance sociale et universalité », in *Oralité et traduction*, Michel Ballard (dir.), Arras : Artois presses université, « Traductologie », 2001.

CAPRA, Antonella, « "Traduire la langue vulgaire" : difficultés, choix et modes dans la traduction française de la littérature plurilingue italienne », *La main de Thôt. Théories, enjeux et pratiques de la traduction et de l'interprétation*, n°2, 2017.

CAPRA, Antonella, « Traduttore traditore : de la possibilité de traduire les expressions figées en littérature », *Textes et contextes*, n°5, 2010.

CARPENTIER, Godeleine, « Traduire la forme, traduire la fonction : la représentation du dialecte dans deux genres littéraires, le roman et la poésie », *in La traduction plurielle*, Michel Ballard (sous la dir. de), Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, « Traductologie », 1990, p. 71-91.

CHEN-ANDRO, Chantal, « Répéter et traduire une forme-sens », *in La tâche poétique du traducteur*, Céline Barral, Inès Cazalas, Catherine Coquio (sous la dir. de), Paris : Hermann, Cahier Textuel, 2020, pp. 229-247.

COURRIOL, Florence, « Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire : la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain », Université de Bourgogne, 2015.

DOAN, Patrick, « De la difficulté de traduire les feuilletons télévisés chinois », *Impressions d'Extrême-Orient*, n°2, 2011.

DUTRAIT, Noël, « Le traducteur, interprète ou coauteur ? », *in* Annie BERGERET CURIEN (éd.), *Traduire entre les langues chinoise et française : Un exercice d'interprétation*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « 54 », 2018, pp. 187-194.

FRECHE, Bibiane, OLIVIER, Séverine, FRECHE, Bibiane et OLIVIER, Séverine, « Compte rendu de Gouanvic (Jean-Marc), Pratique sociale de la traduction. Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960) », *COnTEXTES*, 2008.

GAFFRIC, Gwennaël, « La créolisation comme stratégie de traduction ? », *La main de Thôt. Théories, enjeux et pratiques de la traduction et de l'interprétation*, n°2, 2017.

GOLDBLATT, Howard, « A Mutually Rewarding Yet Uneasy and Sometimes Fragile Relationship between Author and Translator », *in Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2014, pp. 23-36.

HOU Yinghua, « Difficultés et créativité dans la traduction des *xiehouyu* : Le cas de La Dure Loi du karma », *Impressions d'Extrême-Orient*, n°9, 2019.

KAHN Moshe, « How to deal with dialects in translation? », in *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*, LIT Verlag Münster, 2011, pp. 103-116.

LECRIVAIN, Claudine, « La traduction des proverbes : opération langagière ou pratique culturelle ? », *Estudios de langua y literatura francesas*, n° 8-9, 1995-1994, pp. 129-148.

MARIJNISSEN, Silvia, « Quelques réflexions sur la traduction néerlandaise de *Grenouilles* et du *Supplice du Santal* », in *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel actes du colloque international Paris-Aix-en-Provence, octobre 2013-septembre 2014*, Zhang Yinde, Xu Shuang et Noël Dutrait (sous la dir. de), Paris : Seuil, 2016. pp. 55-62.

MEJRI, Salah, « Figement et traduction : problématique générale », *Meta*, vol.53, n°2, 2008, pp. 244-252.

PEETERS, Jean, « Sociolinguistique et sociologie de la traduction », Vigo, Espagne, 2009.

RADULESCU, Anda, « Transfert des gros mots roumains en français », *Sémantique(s), sémiotique(s) et traduction,* n°7, 2019, « Des mots aux actes ».

ROCHER, Raymond Jean et CHEN Xiangrong, « Traduire Pour le Dictionnaire Chinois-Français : Les Chengyu », *Canadian Social Science*, 2015, pp. 1-20.

RONG Liyu 荣立宇 et CUI Kai 崔凯, « Fangyan · Wenxue · Fanyi 方言·文学·翻译 » [Dialecte · Littérature · Traduction], *Xihua daxue xuebao* [Journal de l'Université de Xihua], vol.38, n°2, 2019, pp. 13-18.

SANG Zhonggang 桑仲刚, « Fangyan fanyi yanjiu: wenti he fangfa 方言翻译研究：问题和方法 » [Étude sur la traduction des dialectes : problèmes et solutions], *Enseignement et recherche des langues étrangères*, vol.47, n°6, 2015, pp. 935-944.

SLOBODNIK, Dušan, « Remarques sur la traduction des dialectes », in *The nature of translation*, James S. Holmes (sous la dir. de), De Gruyter, 1971, pp. 139-143.

SPARKS, Stephen, « Translating Mo Yan: An Interview with Howard Goldblatt », *Los Angeles Review of Books*, 26 May 2013, https://lareviewofbooks.org/article/translating-mo-yan-an-interview-with-howard-goldblatt.

VRECK, Françoise, « Le dialecte au théâtre et sa traduction », in *La traduction plurielle*, Michel Ballard (sous la dir. de), Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, « Traductologie », 1990, pp. 93-107.

YANES, Elena Carmona, « Traduire la variation linguistique : les versions espagnoles du Feu d'Henri Barbusse », *La recherche en Études Françaises : un éventail de possibilités*, 2019, pp. 503-511.

YU Jing 余静, « Wenxue fangyan miaoxie fanyi yanjiu luxiantu 文学方言描写翻译研究路线图 » [Feuille de route sur l'étude de la traduction du dialecte littéraire], *Chinese Translators Journal*, n°3, 2018, pp. 19-28

ZAREMBA-HUZSVAI, Natalia et ZAREMBA, Charles, « Traduire les « gros mots » du hongrois en français », *Revue d'Études Françaises*, n°24, 2020, pp. 157-166.

ZHANG Florence Xiangyun, « Traduire les expressions grossières en chinois : Réflexion à partir de la traduction en chinois de « Monologue » de Simone de Beauvoir », *Traduire*, n°225, 2011, pp. 17-32.

ZHANG Florence Xiangyun, « Comprendre et traduire les gros mots métaphoriques de Beauvoir et de Lao She », *in Métaphores et Cultures : en mots et en images*, Véronique Alexandre Journeau, Violaine Anger, Florence Lautel-Ribstein et Laurent Mattiussi (sous la dir. de), L'Harmattan, 2012, pp. 61-74.

ZHU Lichao, « Figement et traduction des expressions figées dans *Le Rêve dans le pavillon rouge* », *Études lexicales*, Université Sorbonne Paris Nord, 2020, pp. 187-198.

ANNEXES

Annexe 1 : Les éléments dialectaux dans *Wa* 蛙 et leurs traductions		
Texte original	**Traduction anglaise**	**Traduction française**
Première partie		
王脚……二百斤重的**石碌碡**，双手抓起，胳膊一挺，便举过头顶。 (Chapitre 1 p. 6)	…who stood over six-two, with broad shoulders, and the strength of an ox. He could lift a **stoneroller** weighing two hundred jin over his head. (Chapter 1 p. 14)	Il pouvait soulever à bout de bras au-dessus de sa tête **des rouleaux en pierre** pesant une bonne centaine de kilos. (Chapitre 1 p. 13)
我们每人攥着一块煤，**咯咯崩崩**地啃，**咯咯嚓嚓**地嚼。(Chapitre 1 p. 8)	All thirty-five students in our class, except for a few absent girls, picked up chunks of coal and started **chewing, crunching** away… (Chapter 1 p. 15)	Chacun, tenant son bout de charbon bien en main, se mit à grignoter, « **scrotch, scrotch, crunch, crunch** ». (Chapitre 1 p. 15)
村民们对新法接生还很抗拒，原因是那些"**老娘婆**"背后造谣。(Chapitre 2 p. 11)	In 1953, villagers were adamantly opposed to new midwifery methods, thanks to rumors spread by **old midwives**. (Chapter 2 p. 17)	Leur refus était dû aux rumeurs que faisaient courir par-derrière les « **vieilles matrones** ». (Chapitre 2 p. 18)
我姑姑是我**大爷爷**的女儿。(35 fois) 他回到老家时，我**老奶奶**还活着。(16 fois) (Chapitre 2 p. 12)	My aunt was the daughter of my **great-uncle**. **Gugu's grandmother** (**His mother**) was still alive at the time. (Chapter 2 p. 18)	Ma tante était la fille du **frère aîné de mon grand-père.** Lors de son retour, mon **arrière-grand-mère paternelle** était encore en vie. (Chapitre 2 p. 19)
姑姑对我们说那时她已经记事了，让她叫"**大**"她不叫，躲在**娘**背后偷着看。 (Chapitre 2 p. 12)	Gugu said she was old enough then to remember such things, and when she was told to **greet her father**, she ran behind **her mother** to peek at him from there. (Chapter 2 p. 19)	La tante a ajouté que, à l'époque, elle pouvait déjà se rappeler les choses, comme on lui avait demandé de dire « **p'a** », elle avait refusé, cachée derrière **sa mère**. (Chapitre 2 p. 20)
大奶奶自己不好说，就让姑姑说。姑姑说：爹，**俺娘**说了，你要走也行，但要给**俺**留下个弟弟再走。 (Chapitre 2 p. 12, C2 p. 88)	And there was another matter **his wife** found hard to bring up, that was left to Gugu. **Father**, she said, **Mother** doesn't mind if you go, but she'd like you to leave **me** a little brother before you do. (Chapter 2 p. 19)	**L'arrière-grand-mère** (le bru), trouvant gênant de formuler elle-même cette demande avait fait intervenir la tante. Ce derrière avait déclaré : « **Père**, **maman** a dit qu'elle était d'accord pour que tu repartes, mais qu'il fallait

		me donner un petit frère. » (Chapitre 2 p. 21)
老奶奶说：儿啊，我没几天**活头**了，给我送了终再走。（Chapitre 2 p. 12）	Son, his mother said, I can't live much longer. Wait to go till after my funeral. (Chapter 2 p. 19)	L'arrière-grand-mère lui avait dit : « Mon fils, je n'ai plus guère de temps à vivre, accompagne-moi jusqu'à mon terme avant de repartir. » (Chapitre 2 p. 20)
为此，杉谷从《三国演义》里学了诡计，派人秘密潜入吾乡，把我**老奶奶**、我**大奶奶**（35）、我姑姑绑架到平度城中，扣作人质，然后派人送信给我**大爷爷(**Chapitre 2 p. 13)	To do so, Sugitani adopted a scheme from the classical novel Three Kingdoms, which was to secretly infiltrate our hometown to kidnap my **great-grandmother**, **my great-aunt**, and my aunt, and take them back to Pingdu, where he sent a letter to **Great-Uncle**, telling him they were being held hostage. (Chapter 2 p. 19)	Pour ce faire, il eut recours à un subterfuge venu tout droit de l'Histoire romancée des Trois royaumes : il envoya un émissaire secret avec pour mission de s'infiltrer dans notre canton pour enlever **mon arrière-grand-mère**, **sa bru** et ma tante, et les amener à Pingdu, afin de les y retenir comme otages, puis il dépêcha un autre émissaire porteur d'une lettre pour le **grand-oncle**. (Chapitre 2 p. 22)
行前为了壮胆，喝了两斤地瓜烧酒，喝得**醉三麻四**，结果糊里糊涂踩了自己人的地雷。（Chapitre 2 p. 14）	He'd fortified himself before setting out by drinking two jin of potato liquor, **winding up so drunk** that he stumbled on one of their own land mines. (Chapter 2 p. 20)	Avant de se mettre en route, pour se donner du courage, il but un litre d'eau-de-vie de patates douces, **à en être pratiquement anesthésié**, tant et si bien qu'il marcha par inadvertance sur les mimes posées par les siens. (Chapitre 2 p. 24)
她扔下药箱，一个箭步冲上去，左手抓住那老婆子的左臂，右手抓住老婆子的右肩，用力往右后方一**别**，就把老婆子甩在了炕下。（Chapitre 3 p. 17）	She dropped her medical kit, ran up and, with her left hand on the old woman's left arm and her right hand on her right shoulder, yanked her off the *kang*. (Chapter 3 p. 22)	Elle rejeta sa trousse de soins et, en une enjambée, se retrouva près du kang, de sa main gauche elle agrippa l'épaule gauche de la vieille femme tandis que l'autre main saisissait l'autre épaule, avec force elle **fit pivoter** la matrone en arrière sur la droite et la balança en bas du kang. (Chapitre 3 p. 26)
姑姑咬着牙根说：什么这活儿你干了一半？如果	La phrase est supprimée dans la traduction anglaise.	« Une honte, c'est une honte ! avait dit la tante en grinçant

让你全干完，现在**炕**上就是两具尸体！（54）(Chapitre 3 p. 19)		des dents de colère. Comment ça, tu as fait la moitié du travail ? Mais si on t'avait laissée faire toute seule, on aurait à présent deux cadavres sur le kang ! (Chapitre 3 p. 29)
田桂花是吕牙的远房**婶子**，沾亲三分向，吕牙就说：万心，你一个年轻姑娘，打一个老人，不感到**臊得慌**吗？（Chapitre 3 p. 19）	Tian Guihua was a **distant aunt** of Lü Ya, close enough to be considered family. Wan Xin, he said to Gugu, aren't you **ashamed** to hit an old woman? (Chapter 3 p. 24)	Tian Guihua était **une tante** de ce dernier, lointaine certes, mais elle n'en était pas moins une parente, il dit : « Wan le cœur, **tu n'as pas honte**, vraiment, toi une jeune fille, de frapper ainsi une vielle femme ? » (Chapitre 3 p. 30)
田桂花，别**耍死狗**了，打你算轻的，应该送你进班房！(Chapitre 3 p. 20)	Tian Guihua, stop **the phoney act**. You got off lightly with only being struck. (Chapter 3 p. 24)	Tian Guihua, **ne fais pas le chien crevé**, la correction a été légère, on devrait t'envoyer sous les verrous. (Chapitre 3 p. 30)
（袁腮）得空就往卫生院跑，去**耍死狗**，装无赖，不是神经病是什么？(Chapitre 3 p. 97)	Every chance he gets he picks up a cane, bends at the waist, and goes to the health centre to put on **a shameless act**. If that isn't batty, I'd like to know what is. (Chapter 3 p. 89)	Il profite d'un moment de temps libre pour filer au centre de soins et là, il **joue les durs**, les fripouilles. (Partie II, Chapitre 3 p. 124)
"**嫚**啊，快去叫你姑姑！(Chapitre 4 p. 21)	**Man** – my sister's name – go fetch your aunt, and hurry! (Chapter 4 p. 25)	« **Fillette**, cours vite chercher ta tante ! » (Chapitre 4 p. 32)
母亲说，那个**嫚**有三十多岁了吧？姑姑说，正三十。 (Partie II, Chapitre 2 p. 80)	**She**'s thirty if she's a day, Mother said. Exactly thirty, Gugu confirmed. (Partie II, Chapter 2 p. 75)	« Cette **fille** a plus de trente ans, non ? » (Partie II, Chapitre 2 p. 103)
我娘说姑姑一进门就把我奶奶**搡**到一边。(Chapitre 4 p. 21)	She told me that the first thing Gugu did was **take** Grandma **aside** and say… (Chapter 4 p. 26)	Ma mère m'a raconté comment, alors qu'elle entrait dans la pièce, la tante avait **repoussé** grand-mère dans un coins. (Chapitre 4 p. 32)
我说：好了，各位亲朋，不听袁腮**胡咧咧**，入席，入席吧。(Chapitre 4 p. 98)	All right, everyone, forget Yuan Sai's **eyewash** and come inside, I said. Come inside, all of you. (Chapter 4 p. 89)	Je dis : « c'est bon, chers parents et amis, n'écoutons pas **toutes les bêtises qu'il raconte**, passons à table, allez, à table ! » (Partie III, Chapitre 4 p. 124)

大奶奶说：**胡啰啰！**皇帝早被革命了。(Chapitre 5 p. 23)	**Nonsense**, Great-Aunt said. The Emperor went out with the revolution. (Chapitre 5 p. 28)	Ce à quoi ma grand-tante rétorquait : « **Sottises que tout ça** ! L'empereur a été déchu de son mandat voilà bien longtemps déjà. » (Chapitre 5 p. 34)
你可别出去胡啰啰啊,八字还没一撇呢! (Chapitre 5 p. 28)	Now don't you **go around saying things**, Gugu said, giving us all a stern look. We haven't even exchanged the horoscope for our birth dates. (Chapter 5 p. 32)	Surtout, ne va pas **raconter ça à la ronde,** notre horoscope n'est pas encore fait ! (Chapitre 5 p. 40)
大奶奶说：你婶子**过日子急**，你吃她一碗面，她会记你一辈子的。(Chapitre 5 p. 25)	Your aunt **has lived on a tight budget**, Great-Aunt replied. If you eat even one bowl of her noodles, she won't forget that for the rest of her life. (Chapter 5 p. 30)	**Sa mère** lui répondit : « Ta tante **vit péniblement**, si tu manges un bol de ses nouilles, elle s'en souviendra à vie. » (Chapitre 5 p. 36)
多年之后，我才知道，姐姐跑得急，**摔了个狗抢屎，**那碗面条泼了，碗也碎了。(Chapitre 5 p. 25)	Years later I learned that in her haste, my sister stumbled, spraying the soupy noodles everywhere as she dropped the bowl and broke it. (Chapter 5 p. 30)	Plusieurs aimées après, je devais apprendre que ma sœur, trop pressée dans sa course, était tombée en avant, comme un chien **se précipitant sur de la merde**, si bien que les nouilles s'étaient renversées et que le bol avait été brisé. (Chapitre 5 p. 37)
你们老奶奶和大奶奶不敢动筷子，我可不管那一套，**吃这个狗日的！**用筷子**不得劲**，索性用上了"皮笊篱"，大把抓着往嘴里放。(Chapitre 5 p. 27)	Your great-grandma and great-aunt wouldn't even pick up their chopsticks, but I wasn't shy, **not about eating the little prick's food**. His pointed chopsticks **were hard to use**, so I dug in with my meat hooks, cramming food into my mouth. (Chapter 5 p. 31)	Mère et grand-mère n'osaient se servir de leurs baguettes, mais moi, rien ne m'arrêtait, **à l'assaut de ces putains de trucs** ! Comme avec les baguettes **ce n'était pas pratique**, je me suis carrément servie de mes "louches anatomiques", je saisissais la nourriture à pleines mains et la fourrais dans ma bouche. (Chapitre 5 p. 38)
姑姑笑着说：你们这些小家伙，真是**淘人**，一块破	She smiled. **You little rascals**, it's just an old wristwatch, not	La tante dit en riant : « En voilà **une bande de galopins**, une mauvaise montre comme

表，有什么好看的！(Chapitre 5 p. 27)	worth looking at. (Chapter 5 p. 31)	celle-ci, en quoi c'est intéressant ? (Chapitre 5 p. 39)
中午，一碗红烧肉，一条黄花鱼，两个大**饽饽**。(5 fois) (Chapitre 6 p. 29)	Lunch: braised pork, a whole croaker, and two large **corn cakes**. (Chapter 6 p. 33)	A midi, un bol de ragoût de viande, une sciène, deux gros **pains**. (Chapitre 6 p. 41)
为了陪嫁品的问题，大奶奶**过墙来**与我母亲商量，最后决定把墙外那颗百年树龄的大楸树砍倒…(Chapitre 7 p. 33)	Her mother came over to our side of the wall to discuss a dowry with Mother, and together they decided to cut down the hundred-year-old catalpa tree on the other side of the wall… (Chapter 7 p. 36)	Pour régler le problème de la dot, la grand-tante franchit la clôture pour venir consulter ma mère, le résultat de leur discussion fut qu'on allait abattre le gros catalpa centenaire à l'extérieur du mur… (Chapitre 7 p. 45)
"奶奶，**俺**娘让你快去，**俺大奶奶不中**了。"(Chapitre 7 p. 35)	Grandma … Mother wants you to go over there right away. **Something's wrong with** Great-Aunt! (Chapter 7 p. 37)	« Grand-mère, **maman** te demande de venir au plus vite, **la grand-tante** est **au plus mal** ! » (Chapitre 7 p. 48)
姑姑从肥大的衣兜里摸出一瓶茅台，猛地往桌上一**墩**。(Chapitre 8 p. 38)	She reached into her oversized pocket and brought out a bottle of Maotai, which she **banged down on** the table. (Chapter 8 p. 37)	La tante sortit une bouteille de Maotai de sa large poche et le **posa brutalement** sur la table. (Chapitre 8 p. 51)
"斟酒啊！你们多没**眼力劲**呢？是心疼酒？"(Chapitre 8 p. 39)	Pour some more! Do you people have no **vision**? Feel sorry for the liquor? (Chapter 8 p. 42)	Allons, qu'on me verse à boire ! Vous êtes **miro** ou quoi ? Ça vous fait mal de donner votre alcool ? (Chapitre 8 p. 53)
吃什么菜，当年你们大爷爷就着一颗葱喝了半坛高粱酒，真正的喝家，哪有吃肴的？你们呀，纯粹是一群**肴客**！（Chapitre 8 p. 39）	Something to eat, you say? Your great-uncle could drink half a jug of sorghum liquor with only a leek to go with it. Real drinkers don't need food. You people are eaters, not drinkers. (Chapter 8 p. 42)	— Et pour quoi faire ? À l'époque, votre grand-oncle buvait une demijarre d'alcool de sorgho avec une seule ciboule pour accompagnement, un vrai buveur ne mange ni viande, ni poisson, ni légumes. Vous autres, vous êtes une bande de ripailleurs ! » (Chapitre 8 p. 53)
这是我奶奶的的娘家堂侄，是我们家的**瓜蔓**亲戚。(Chapitre 12 p. 50)	He was a shirt-tail relative, what we call '**melon-vine kin**'. (Chapter 12 p. 51)	C'était pour nous **un lointain parent** du côté de ma grand-mère paternelle. (Chapitre 12 p. 65)

“她后来真是被我揍怕了，见了我就浑身**筛糠**，像一条吞了**烟油子**的四脚蛇。”（Chapitre 12 p. 51）	She **shuddered** when she saw me, Gugu said emotionally, like a lizard that’s swallowed **a hunk of tar**. (Chapter 12 p. 52)	« Par la suite, après les coups que je lui avais donnés, elle avait vraiment peur, quand elle me voyait, elle **tremblait comme une feuille**, était comme anéantie, on aurait dit un lézard qui vient d’avaler du **goudron de tabac**. (Chapitre 12 p. 67)
抃饼，煮鸡蛋，羊角葱，豆瓣酱。（Chapitre 13 p. 52）	**Wheat cakes**, hard-boiled eggs, yellow onions and fermented bean sauce. (Chapter 13 p. 53)	**Des galettes**, des œufs à la coque, des échalotes et de la sauce de soja épaisse. (Chapitre 13 p. 67)
我母亲骂道：你这个熊孩子，**走路怎么不长眼**呢？（Chapitre 13 p. 52）	You clumsy oaf, Mother scolded. **Why don’t you look where you’re going**! (Chapter 13 p. 53)	Notre mère l’injuria : « Petit propre-à-rien, **regarde où tu mets les pieds** ! » (Chapitre 13 p. 68)
母亲打断姑姑的话，呵斥我：滚，跟你的狐朋狗友出去玩，别在这里**讨嫌**！(Chapitre 13 p. 53)	Mother cut her off and turned to me: Scram, she scolded. You and your knucklehead friends go play outside. I don’t want you **goofing around in here**. (Chapter 13 p. 54)	Notre mère l’interrompit et me tança : « File, va jouer avec ta bande de chenapans, ne restez pas là **à nous casser les pieds !** » (Chapitre 13 p. 68)
尽管姑姑不遗余力地狠抓计划生育，但收效甚微，老乡们根本不**接茬**。(Chapitre 14 p. 55)	She worked diligently in the service of family planning, but with meagre results. In the village she became isolated. (Chapter 14 p. 54)	Même si la tante ne ménageait pas ses forces et s’occupait énergiquement du planning familial, les résultats étaient extrêmement faibles, les villageois ne suivaient pas du tout le mouvement. (Chapitre 14 p. 71)
王脚更**来了狗精神**，从舞台上捡起一块瓦片…(Chapitre 14 p. 55)	That was greeted by roars of laughter, which **further energised him**, picking up a broken roof tile… (Chapter 14 p. 56)	**Le mauvais esprit** de Wang le pied en fut conforté, il ramassa une des briques lancées sur la scène… (Chapitre 14 p. 71)
他们瞪着眼反驳道：你们现在说得好听，只怕一上了**床子**，麻药一打，恐怕不止是我们的**蛋子**；到了那时候，我们只能像**老娘们儿**一样蹲着撒尿。(Chapitre 14 p. 57)	Well, they glared, and they protested: That sounds fine now, but when you put us up **on the bed** and get us all numb, we doubt you’ll stop with our **balls**. They’ll probably cut our pricks off at the same time. Then we’ll	Ils arrondirent les yeux et rétorquèrent : « Oui, à vous entendre, c’est rien du tout, mais une fois sur **la table d’opération**, après la piqûre pour l’anesthésie, qui sait si elles ne vont pas nous ôter les œufs, et aussi **la quéquette**,

	have to squat to pee, like **women**. (Chapter 14 p. 57)	hein ? Et alors nous serons obligés de pisser accroupis comme **les bonnes femmes**.» (Chapitre 14 p. 74)
王脚抹一把脸上的汗水，怒冲冲地说：宁瘸子，你**咋呼**什么？你拿着块破铁老子就怕你不成？(Chapitre 14 p. 60)	He wiped his sweaty face. Cripple Ning, he fumed, **what are you shouting at**? Who do you think you're scaring with that rusty piece of steel? (Chapter 14 p. 60)	Wang le Pied avait essuyé la sueur de son visage et avait dit, furieux : « Ning le boiteux, t'as besoin de **faire de l'esbroufe** comme ça ? Tu crois me faire peur, à moi, avec la vieille pétoire que tu tiens à la main ? (Chapitre 14 p. 77)
他说我是右派陈老师培养的**黑尖子**。(Chapitre 15 p. 66)	He called me **a black model** promoted by Teacher Chen the Rightist. (Chapter 15 p. 65)	Il avait dit que j'étais **le poulain doté d'une âme noire** du professeur Chen, ce droitiste. (Chapitre 15 p. 85)
找到半截烂绳子，**团弄团弄**，藏在身后，悄悄靠近他 …（Chapitre 15 p. 66）	so I scrounged up a length of rotting rope under a mulberry tree by the river, **coiled it** and held it behind my back. (Chapter 15 p. 65)	Je trouvai un bout de corde en mauvais état, je **l'enroulai**, le cachai derrière mon dos, m'approchai furtivement de lui… (Chapitre 15 p. 86)
我边跑边回头观看，看到他头发直竖，两只眼**瞪得溜溜圆**，只要被他追上，我的小命多半要报销。(Chapitre 15 p. 67)	I kept looking back as I ran. His hair was standing straight up, his eyes were open as far as they'd go, and if he caught me, I was a goner. (Chapter 15 p. 65)	Tout en courant, je me retournais pour regarder derrière moi, à la vue de ses cheveux dressés sur sa tête, de ses yeux arrondis de fureur, je me disais que s'il me rattrapait, ma misérable vie serait probablement anéantie. (Chapitre 15 p. 86)
Deuxième partie		
"大婶，听说小跑在**打破天地说媳妇**，您看我怎么样？"(Chapitre 1 p. 81)	Aunty, she said to Mother, I hear that your Xiaopao **is searching high and low for a wife**. How about me? (Chapter 1 p. 76)	« Tante, j'ai entendu dire que Petit Trot **se démenait en tous sens** pour trouver une femme, qu'est-ce que vous pensez de moi ? » (Chapitre 1 p. 104)
"还是小跑好，提了军官，还是**不哼不哈**，一回乡就下地干活。"(Chapitre 1 p. 81)	Xiaopao's better than that. He's an army officer **without having to blow his own horn**. As soon as he came home, he went into the field to work. (Chapter 1 p. 76)	« Petit Trot est bien, lui, il a monté en grade, et **il n'en fait pas tout un plat** pour autant. De retour au pays, il va travailler dans les champs. » (Chapitre 1 p. 105)

按说新娘子进院后，应该一言不发，穿过堂屋，进入洞房，骗腿上**炕**，号称“坐床”。(Chapitre 2 p. 82)	The bride was to say nothing as she entered the house and went straight to the wedding chamber, where she sat on the ***kang*** to wait, what's known as '**sitting in bed**'. (Chapter 2 p. 77)	Elle doit entrer dans la chambre nuptiale et s'asseoir sur le ***Kang***, les jambes de côté : c'est ce qu'on entend par « **s'asseoir sur le lit** ». (Chapitre 2 p. 106)
房门太矮，碰了她的额头，咕咚一声响，她大喊：哎哟，**俺的娘来**，碰破俺的头了！**婶子大娘们**笑得前仰后合。(Chapitre 2 p. 83)	unfortunately banging her head with a loud thump as she went through the low door. Ouch! she complained. **Damn you**, you've cracked my head open. **The older women** laughed so hard they were rocking back and forth. (Chapter 2 p. 78)	La porte était trop basse, elle se cogna le front, cela fit « boum ! », elle hurla : « **Aïe, bonne mère**, j'ai la tête fracassée ! » **Tantes et belles-sœurs** en furent secouées de rire. (Chapitre 2 p. 107)
“**哎哟俺的个亲娘**，这哪里是**炕**，分明是个**火鏊子**嘛。”(Chapitre 2 p. 83)	The moment Renmei sat down, she shouted, **damn**, this is no bed, it's a **frying pan**! (Chapter 2 p. 78)	« **Aïe, bonne mère,** c'est pas un Kang, c'est carrément **une plaque à galette** ! » (Chapitre 2 p. 107)
屋子很小，进来这么多人，简直连**腚都调不开**。(Chapitre 2 p. 83)	The room was too small for so many people. We could hardly turn around. (Chapter 2 p. 78)	La maison était petite et tant de monde s'y trouvait, on ne pouvait même pas remuer le postérieur. (Chapitre 2 p. 107)
我娘火了，用拐棍捣着地面说：就是**火鏊子**，你也给我坐上去， 我看看能不能把你那个**腚**烫熟了。(Chapitre 2 p. 83)	This comment so incensed Mother that she banged her cane on the floor. **Frying pan** or no, you sit there! We'll see if it manages to cook your **butt**. (Chapter 2 p. 78)	Ma mère se fâcha, elle pilonna le sol de sa canne et dit : « Oui, c'est une plaque à galettes, et tu vas me faire le plaisir de rester assise dessus, on va voir si tes fesses vont être cuites à point ! » (Chapitre 2 p. 107)
因为家里客人多，七大姑八大姨、**本家的婶子大娘**都要来吃饭。(Chapitre 2 p. 83)	**All the aunts and grannies in the family** were expecting to eat… (Chapter 2 p. 78)	Les invités étaient nombreux, **toutes les femmes de la famille** ayant été conviées au repas. (Chapitre 2 p. 108)
我无话可说，娶回来一个**痴巴**老婆我还能说什么？她根本听不出来，我叫她夫人，是在讽刺她，是在发泄我对她的不满。(Chapitre 2 p. 84)	I didn't know what to say. With a **crazy bride** like her, what could I say? (Chapter 2 p. 78)	Je ne trouvai rien à dire, j'avais épousé **une femme si sotte**, qu'aurais-je bien pu ajouter ? (Chapitre 2 p. 108)
姑姑说，快**弄点饭我吃**，吃了饭我还要赶回去…回不去就在家里歇两天，	Now **get me something to eat**, so I can get back in time…. That'll give you a	Elle continua : **Donnez-moi vite quelque chose à manger** car, après, il faudra que je

母亲说，好久没听你**拉呱了**，今晚上听你好好**拉拉**。(Chapitre 2 p. 85)	chance to rest here a couple of days, Mother said. It's been a long time since we've had a chance to **talk**. You can **tell us stories** tonight. (Chapter 2 p. 79)	m'en retourne au plus tôt… Ça fait bien longtemps qu'on ne t'a pas entendue **causer**, ce soir, on va t'**écouter notre content**. (Chapitre 2 p. 109)
（姑姑）将**饽饽**掰开，夹上几筷子粉蒸肉，捏合后，咬了一大口，**呜呜噜噜**地说：就这样…(Chapitre 2 p. 85)	Finally, she split it open, put some steamed pork with rice between the two halves, folded them back, and took a bite. **Um um**, she said. I don't need a plate, she said, or a bowl. (Chapter 2 p. 79)	Elle l'ouvrit, coinça à l'intérieur un peu de viande cuite à la vapeur enrobée de fécule de riz aux épices, elle le referma entre ses mains et elle mordit généreusement dedans. Elle dit **la bouche pleine** : « je mange … » (Chapitre 2 p. 109)
军队的规定比地方还严，超生后**一撸到底**，回家种地。(Chapitre 3 p. 88)	A second child means immediate dismissal and a return to the farm. (Chapter 3 p. 82)	Si l'on ne reste pas dans le cadre du planning familial, on est évoqué et renvoyé au pays cultiver la terre. (Chapitre 3 p. 112)
（那只小鳖）露出白色的肚腹，**蹬蹉**着四只小爪，既可怜又可爱。(Chapitre 5 p. 100)	its white underbelly exposed, four legs **pawing the air**, sad but awfully cute. (Chapter 5 p. 92)	Elle **agitait** ses quatre petites pattes, elle était pitoyable et adorable tout à la fois. (Chapitre 5 p. 127)
姑姑说,一碗水必须端平,如果让张拳家的第四胎生出来,我会被那些**老娘们儿**活剥了皮！(Chapitre 5 p. 105)	A bowl of water must be carried level, Gugu said, and if we let Zhang Quan's wife have a fourth child, those **women** would skin me alive. (Chapter 5 p. 95)	La tante a dit qu'un bol d'eau doit être porté bien à l'horizontal, si elle avait laissé naître ce quatrième enfant chez les Zhang, toutes ces bonnes femmes l'auraient écorchée vive ! (Chapitre 5 p. 133)
我一个**大老爷们儿**，给**老娘们儿**去取环？(Chapitre 7 p. 118)	Why would **an ageing man** like me get involved in removing IUDs? (Chapter 7 p. 105)	Moi, **un homme**, je retirerais leur stérilet **aux femmes** ? (Chapitre 7 p. 147)
肖上唇!姑姑声色俱厉地说,你"文化大革命"时打人整人时那股子凶劲儿哪里去了?怎么像个**老娘们儿**似的哭哭啼啼！(Chapitre 9 p. 128)	Xiao Shangchun, Gugu said sternly, what's happened to the ferocity you displayed when you were beating and making life miserable for people during the Cultural Revolution? Look at you,	« Xiao Lèvre-supérieure ! dit la tante sur un ton sévère, où est passé cet esprit combatif dont tu as fait preuve pendant la Révolution culturelle, quand tu frappais les gens, les corrigeais ? Qu'est-ce qui te

	crying and sniveling like an **old woman**. (Chapter 9 p. 114)	prend de pleurnicher comme une **femmelette** ? (Chapitre 9 p. 159)
这事儿，母亲说，她显了形后才告诉我。**头着**你回来探亲，她就去找袁腮把环取出来了。(Chapitre 6 p. 113)	She didn't tell me until she began to show, Mother said. When she knew you were coming home for a visit last time, she went to Yuan Sai and had him remove the device. (Chapter 6 p. 101)	Elle me l'a dit quand ça s'est vu, dit mère. Avant que tu ne reviennes en visite, elle était allée trouver Yuan la Joue qui le lui a retiré. (Chapitre 6 p. 142)
我想起，上次探亲时听母亲唠叨过，他被王脚赶出了家门，现在到处**打溜儿**，偶尔在村里露一下面，也不知住在哪儿。(Chapitre 7 p. 116)	I recalled that on my previous visit home, Mother mumbled something about Wang Jiao kicking his son out of the house, and that he was reduced to roaming the area, occasionally seen in the village, though no one knew where he was living. (Chapter 7 p. 104)	Je repensai aux potins rapportés par ma mère la dernière fois que j'étais revenu en permission. Wang le Foie avait été chassé de chez lui par son père et il vagabondait à droite et à gauche sans domicile, il se montrait à l'occasion au village et nul ne savait où il habitait. (Chapitre 7 p. 145)
少给我**扯淡**，我说，我今天是来找你算账的，你他妈的把我害苦了。(Chapitre 7 p. 117)	Like I said, that's enough bullshit. I'm here to get even for what you did to me. (Chapter 7 p. 105)	Arrête de me débiter tes sornettes, repris-je, je suis venu aujourd'hui pour régler mes comptes avec toi, car, putain, tu m'as causé un grand préjudice. (Chapitre 7 p. 147)
王仁美有点**二杆子**，把她逼急了，我真怕她出事……(Chapitre 8 p. 123)	Renmei **has a stubborn streak**, and if she's pushed too far, I'm afraid she might do something stupid . . . (Chapter 8 p. 110)	C'est qu'elle **agit sur des coups de tête**, si on la réduit aux abois, je crains bien …
倒是那种**焉儿咕唧**的，不言不语的，没准真能上吊跳井喝毒药。(Chapitre 8 p. 123)	It's the quiet ones who might hang themselves or take poison. (Chapter 8 p. 110)	Mais pour elles qui sont **mollassonnes**, qui ne parlent pas, on ne saurait affirmer qu'elles ne vont pas se pendre… (Chapitre 8 p. 154)
老天爷，肖下唇这个**倒霉蛋儿**，我笑着说。那后来我亲你时，你怎么不踢我呢？他嘴里有股子**臭味儿**，你嘴里有股**甜味儿**。(Chapitre 11 p. 136)	Oh, poor Xiao Xiachun, I joked. Why didn't you knee me when I kissed you? He had bad breath, you don't. (Chapter 11 p. 121)	— Ciel, il n'a pas eu de chance ce malheureux Xiao Lèvre-inférieure, dis-je en riant. Mais moi, quand je t'ai embrassée, pourquoi ne m'as-tu pas fait la même chose qu'à lui ? — Sa bouche puait, le

		goût de la tienne était agréable. (Chapitre 11 p. 168)
Troisième partie		
王胆是个**半截子人**的分上，您就高抬贵手，放我们一马吧……(Chapitre 2 p. 149)	Wang Dan is so tiny; won't you raise your noble hand and spare us . . . (Chapter 2 p. 131)	Wang la Bile est une demi-portion d'être humain, faites-nous grâce, laissez-nous aller... (Chapitre 2 p. 180)
父亲道，公社里那些人**贼精贼精的**，恨不得将王脚家挖地三尺。(Chapitre 3 p. 151)	They didn't need you to point that out, Father said. Those people from the commune knew what they were doing. (Chapter 3 p. 133)	Ceux de la commune populaire sont vraiment très **vicieux**, ils voudraient bien creuser sous la maison des Wang sur un mètre… (Chapitre 3 p. 184)
我跟你说句**到家的**实话吧，她爱的就是你，王仁美如果不走，她会独身一辈子。(Chapitre 3 p. 156)	I'll tell you the **unvarnished truth**: It's you she's in love with, and if Renmei hadn't left us, Little Lion would stay single all her life. (Chapter 3 p. 137)	Je vais te dire la vérité **telle qu'elle est** : c'est toi qu'elle aime, sans la disparition de Wang Renmei, elle serait restée célibataire jusqu'à la fin de ses jours. (Chapitre 3 p. 188)
这事情已经过去了十三天，王胆早已到达她该到的地方。你姑姑**手大也捂不过天来**。(Chapitre 3 p. 163)	It's been thirteen days, and Wang Dan has gotten to where she was going. Your aunt's hand isn't big enough to cover the heavens. **She can have her way with things at the commune, but not in the rest of the world**. (Chapter 3 p. 144)	Cela s'est passé il y a treize jours, Wang la Bile est arrivée depuis longtemps là où elle devait aller. Ta tante a beau avoir le bras long, elle ne peut pas toucher le ciel. (Chapitre 3 p. 197)
Quatrième partie		
"不要把**哈喇子**流到孩子脸上啊！"(Chapitre 1 p. 182, 206)	I watched the mother smile politely as she grabbed hold of Little Lion's clothing: Don't **dribble** on their faces. (Chapter 1 p. 157)	« Ne va pas leur **postillonner** au visage ! » (Chapitre 1 p. 218)
当我刚刚把一**篦帘**饺子下到锅中时，当我女儿燕燕拍着小手念着有关饺子的儿歌"从南来了一群鹅，**踩啦踩啦**下了河"时…(Chapitre 1 p. 188)	I had just dumped **a bamboo steamer** full of dumplings into a pot of boiling water to the accompaniment of my daughter Yanyan, who clapped and sang a children's song about dumplings – 'Geese flying from the south	Je venais juste de mettre à cuire **un panier de** raviolis. Ma fille, Yanyan, récitait en battant des mains une comptine en rapport avec les raviolis et qui disait : « Du sud les oies s'en sont venues, se dandinant, **coin, coin,** dans

	splash into the river'… (Chapter 1 p. 161)	l'eau sont descendus ». (Chapitre 1 p. 225)
陈鼻从锅台上抓起一个**蒜臼子**，瞄准我家的锅口。(Chapitre 1 p. 189)	Chen picked a **garlic press** up off the counter and aimed it at the pot on the stove. (Chapter 1 p. 162)	Il s'était emparé d'**un mortier à ail** qui se trouvait sur le dessus du fourneau et avait visé la marmite. (Chapitre 1 p. 226)
你这个**臭娘们儿**，你们都是生不出孩子的"**二尾子**"，你自己不会生，所以才不让别人生……(Chapitre 1 p. 189)	You **stinking hermaphrodites** can't have kids of your own, so you won't let other people have theirs. When they do, you take them for your own! (Chapter 1 p. 162)	— **Espèces de sales bonnes femmes**, vous êtes des "**doubles sexes**", incapables de faire des gosses, voilà pourquoi vous empêchez les autres d'en faire… (Chapitre 1 p. 227)
那男孩却把双手背在身后，用浓重的高密东北乡方言腔调说：他说，你们至少会给我十元钱。(Chapitre 4 p. 208)	He stood with his hands clasped behind his back and announced in a thick Northeast Gaomi accent: He said you'll give me at least ten yuan. (Chapter 4 p. 177)	Mais le garçon mit ses deux mains derrière son dos et dit avec un fort accent local : « Il m'a dit que vous me donneriez au moins dix yuans. » (Chapitre 4 p. 249)
你说我是从哪里来的？我用乡音说。(Chapitre 7 p. 225)	Where do you think? I replied in my hometown accent. (Chapter 7 p. 190)	— Dis voir un peu, dis-je avec l'accent du coin. (Chapitre 7 p. 269)
你是为袁腮**拉皮条**的吧？大叔，您怎么忍心使用这么陈旧的名词呢？(Chapitre 7 p. 231)	**Are you pimping** for Yuan Sai? How could you even think of using an old term like that, old uncle? (Chapter 7 p. 193)	— Tu joues les barbeaux pour le compte de Yuan la Joue ? — Oncle, comment pouvez-vous avoir le cœur à employer des mots aussi démodés ? (Chapitre 7 p. 275)
Cinquième partie		
五十年来，姑姑没吃过几顿热乎饭，没睡过几个**囫囵觉**，两手血，一头汗，半身屎，半身尿，你们以为当个乡村妇科医生容易吗？(Acte IV p. 307)	During those fifty years, Gugu did not enjoy more than a few hot meals or **a few good nights' sleep**. Bloody hands and a sweaty body soiled by babies' bodily waste, and you probably think that a village obstetrician has an easy life. (Acte IV p. 249)	Depuis cinquante ans, combien de repas chauds a-t-elle mangés ? **Combien de nuits complètes a-t-elle dormi** ? Les deux mains dans le sang, la sueur au front, la moitié du corps dans le caca, l'autre dans le pipi, vous pensiez qu'être gynécologue de campagne est un métier facile ? (Acte IV p. 366)
等我把孩子生下来后，我并没有成为一张空壳自	But the baby was born, and I did not become an empty	Après avoir donné le jour au bébé, je ne suis pas devenue

已死去，我发现我活得更**欢实**了，我不但没**干巴**，没**抽抽**，反而更水灵了。(Acte V p. 313)	cocoon and die. I discovered that **I was in love with life**. I wasn't **dried up**, I **wasn't withering**. No, I was fresh and radiant. (Acte V p. 313)	une enveloppe vide condamnée à disparaître d'elle-même, j'ai senti que je **vivais avec plus d'entrain**, non seulement **je ne me suis pas desséchée, ratatinée** mais, bien au contraire, j'étais revivifiée. (Acte V p. 373)

Annexe 2 : Les éléments dialectaux dans *Fengru feitun* 丰乳肥臀 et leurs traductions		
Texte original	**Traduction anglaise**	**Traduction française**
Volume 1		
她感到腹中一阵拳打脚踢，剧烈的痛楚**碌碡**般滚动。(Chapitre 1 p. 5)	She felt the baby inside her kick, as if in response to Sima Ting's shouts, the stabbing pains forcing drops or rancid sweat out of every pore in her body. (Chapter 1-2 p. 4)	Elle sentit des coups de poing et de pied dans son ventre où une douleur violente la broya comme s'il s'y déplaçait **un rouleau de pierre**. (Chapitre 1 p. 16)
他伸出一根通红的粗大手指，在胸脯上画了一个十字，嘴里吐出一句**完全高密东北乡化了的土腔洋词**："万能的主啊……"(Chapitre 2 p. 7)	Crossing himself with his pudgy red fingers, he uttered in a thick Gaomi accent: "Almighty God …" (Chapter 1-2 p. 5)	Il tendit son gros doigt rouge et traça sur sa poitrine un signe de croix, puis sa bouche cracha un mot étranger **avec une intonation particulière, typique du canton du Nord-Est de Gaomi** : « Seigneur toutpuissant… » (Chapitre 1 p. 18)
"……瓜熟自落……到了时辰，拦也拦不住……忍着点，**咋咋呼呼**……不怕别人笑话，难道不怕你那七个宝贝女儿笑话……(Chapitre 2 p. 7)	"… a melon falls to the ground when it's time, and nothing will stop it… you have to tough it out, **za-za hu-hu** … want people to mock you? Doesn't it bother you that your seven precious daughters will laugh at you …" (Chapter 1-2 p. 6)	« … La pastèque se détache d'elle-même quand elle est mûre… quand le moment arrivera, on ne pourra plus l'empêcher de sortir… patiente un peu, **crie tant que tu veux**… n'aie pas peur qu'on se moque de toi, craindrais-tu que tes sept petits trésors de filles se moquent ? … » (Chapitre 1 p. 19)
黑暗中传来上官福禄焦灼的问话："**他娘**，生了个**啥**？"(Chapitre 3 p. 9)	But she heard the anxious voice of Shangguan Fulu: "What did she have?" (Chapter 1-3 p. 7)	De l'obscurité lui arriva la question pleine d'impatience de Shangguan Fulu : « Alors, elle a accouché de quoi ? » (Chapitre 3 p. 21)
驴挣扎着，鼻孔里喷出黄色的液体，驴头甩得**呱呱唧唧**，后边，羊水和粪便稀里糊涂迸溅而出。(Chapitre 3 p. 12)	The donkey struggled, yellow liquid shot out of its nostrils as its head jerked around and banged on the ground. Down at the other end, amniotic fluid	L'ânesse se débattait, de la morve jaune coulait de ses naseaux, sa tête se balançait en arrière et sous elle se mélangeaient liquide

	and wet, sticky feces sprayed the area. (Chapter 3 p. 10)	amniotique et excréments. Effrayés, le père et le fils Shangguan se cachaient les yeux. (Chapitre 3 p. 25)
（司马亭）“乡亲们，日本鬼子的马队已经从线程出发了，我有确切情报，不是**胡吹海唠**，跑吧…”(Chapitre 3 p. 12)	“Fellow villagers, the Jap horse soldiers have already set out from the county seat. I've heard eyewitness accounts, **this is not a false alarm**, run for your lives before it's too late…” (Chapter 1-3 p. 10)	« Villageois, les troupes à cheval des diables japonais ont déjà quitté le chef-lieu de district, j'ai des renseignements fiables, ce ne sont pas **des blagues**, fuyez vite, après, il sera trop tard… » (Chapitre 3 p. 25)
上官父子睁开眼睛，看到上官吕氏坐在驴头边，低着头**呼呼哧哧**喘息。(Chapitre 3 p. 12)	Shangguan Fulu and his son opened their eyes and saw Shangguan Lü sitting beside the donkey's head, her own head lowered as **she gasped for breath**. (Chapter 1-3 p. 11)	Le père et le fils rouvrirent les yeux. Shangguan Lüshi était assise près de la tête de l'ânesse. Elle respirait bruyamment, visage baissé … (Chapitre 3 p. 25)
它失去了高扬的尾羽，翘着光秃秃的**尾巴根子**，丑陋古怪，令上官寿喜内心惊骇。(Chapitre 4 p. 18)	Shorn of feathers, its tail stood up in all its strange, hideous nakedness, frightening Shangguan Shouxi. (Chapter 1-4 p. 24)	Il avait perdu les majestueuses plumes de **sa queue** dont il dressait **la base dégarnie**. Son air étrange et grotesque effraya Shangguan Shouxi au plus profond de son être. (Chapitre 4 p. 33)
孙大姑坐在门槛上，端着**长杆烟锅子**，若有所思地抽烟。(Chapitre 4 p. 18)	Aunty Sun sat on the doorstep holding **a long pipe**, smoking like a woman deep in thought. (Chapter 1-4 p. 24)	La grand-tante Sun s'était assise sur le pas de la porte et fumait **sa longue pipe**, plongée dans ses pensées. (Chapitre 4 p. 33)
她们看到，母亲仰坐在**土炕**上，悠闲地剥着花生，好像什么事情也没有发生。(Chapitre 5 p. 19)	They saw their mother sitting on the kang leisurely shucking peanuts, as if nothing were amiss. (Chapter 1-5 p. 17)	Face à elles, leur mère était assise sur le kang, en train de décortiquer nonchalamment des cacahouètes, comme si de rien n'était. (Chapitre 5 p. 34)
“打死你？”上官吕氏满面哀愁地说，“打死你这钵盂就能**囫囵起来**吗？……(Chapitre 5 p. 20)	“Beat you to death?” Shangguan Lü sighed. “Will that **make this bowl whole** again?” (Chapter 1-5 p. 18)	« Te tuer ? » dit la grand-mère, le visage ravagé de tristesse. Est-ce que si je te tue, ce bol va **reprendre tout seul sa forme** ? (Chapitre 5 p. 36)
上官吕氏叹道，“一大清早，活也不干，**闹什么妖**	“Instead of getting up early to do your chores, **you're out**	« Tu traînes du matin au soir, sans rien faire, **qu'est-ce que**

魔？你娘是贱命，死不了。”(Chapitre 5 p. 20)	**here causing a scene**. Your mother doesn't even have the good fortune to die! (Chapter 1-5 p. 18)	**tu manigances encore** ? La vie de ta mère ne compte guère, alors elle ne risque pas de mourir ! » (Chapitre 5 p. 36)
“……也就是我的种马，调教得好，闭着眼日你家的**蚂蚱驴**，要是换了别人家的马……” (Chapitre 6 p. 27)	But he's a good stud horse, so he just closed his eyes and humped away. If it'd been another horse, shit! (Chapter 1-6 p. 25)	Et mon étalon, il est bien obéissant, il a sauté votre “criquet” en fermant les yeux. Ah ! si ç'avait été le cheval de quelqu'un d'autre… (Chapitre 6 p. 46)
樊三看看上官父子，笑道：“这我知道，你是铁匠家掌钳的，光着脊梁抡大锤的**老娘们**，全中国就你一个，那**劲头儿**……”(Chapitre 6 p. 28)	Fan Three glanced at father and son. “I'm well aware of that,” he said with a smile. “You're probably the only **old woman** anywhere in this country who's a true blacksmith. The **strength in that bare back of yours** …” A strange smile creased his face. (Chapter 1-6 p. 25)	Regardant le père et le fils Shangguan, le troisième oncle dit en riant : « Ça, je le sais, c'est toi qui tiens les tenailles à la forge, tu es bien la seule **vieille femme** de toute la Chine qui manie le marteau-pilon torse nu avec une telle force… » (Chapitre 6 p. 46)
上官吕氏道：“别**磨牙**啦，说，**怎着弄？”**(Chapitre 6 p. 28)	“This is no time to **bicker**,” Shangguan Lü said. “**What shall I do**?” (Chapter 1-6 p. 26)	Arrêtez de **jacasser**, dit Shangguan Lüshi, alors, qu'est-ce qu'il faut faire ? (Chapitre 6 p. 47)
樊三道：“不是，是我的拜把子兄弟说的，他家住在县城东门外。”上官吕氏道：“十里路没**真信儿**。”(Chapitre 6 p. 29)	“No, my sworn brother told me. He lives near Eastgate in the county seat.” Shangguan Lü said, “**The truth never travels** more than ten li.” (Chapter 1-6 p. 27)	– Non, c'est mon frère juré qui me l'a raconté, sa famille habite à la porte est du chef-lieu de district. – À dix lis de distance, **rien n'est sûr**, dit Shangguan Lüshi. (Chapitre 6 p. 48)
“……他们跟咱这些老百姓无仇无怨，**能怎么样咱**？跑得再快能跑过**枪子儿**？藏，藏到哪天是个头？” (Chapitre 6 p. 29)	There's no bad blood between them and us common folk, **so what are they going to do with us?** Run off? Do you think you can outrun a bullet? Hide out? Until when?” (Chapter 1-6 p. 27)	Ils n'ont strictement rien contre nous, les gens du peuple. Et **qu'est-ce qu'on peut faire, nous ?** On peut courir aussi vite qu'on veut, est-ce qu'on évitera les balles ? Et se cacher, où voulez-vous qu'on se cache ? » (Chapitre 6 p. 48)
“樊三翁声翁气地说，“爷儿们，我喊一二三，喊三时**猛劲儿**起，**别孬种**，要	Fan said in a muffled voice, “on the count of three, lift with all your might. It's life or	« Ça va aller, murmura le troisième oncle Fan. Hé, les hommes, …ne vous dégonflez

命的时候**塌了腰**。(Chapitre 6 p. 30)	death, so **don't cave in on me**." (Chapter 1-6 p. 28)	pas, hein, ne **vous effondrez** pas au moment crucial. (Chapitre 6 p. 50)
她看到一匹枣红色的大马在河心停住，翘起**尾巴根子**，屙出了一团**粪蛋子**。(Chapitre 7 p. 35)	She watched a chestnut-colored horse stop in the middle of the river, lift **its tail**, and release a string of **droppings**. (Chapter 1-7 p. 33)	Elle vit un grand cheval bai s'arrêter au milieu de la rivière, lever haut **la queue** et lâcher **des boules de crottin**. (Chapitre 7 p. 57)
樊三自我解嘲地说，"奶奶的，我老婆还在我丈母娘肚子里**转筋**哩……(Chapitre 8 p. 42)	La phrase est supprimée dans la traduction anglaise.	Puis il ajouta pour faire diversion : « Putain, ma femme, quand elle était dans le ventre de ma belle-mère, elle avait déjà des crampes… (Chapitre 8 p. 57)
一股很大的气浪扑过来，樊三和上官福禄像**谷个子**一样倒伏在地。(Chapitre 8 p. 45)	A powerful wave of heat toppled Fan Three and Shangguan Fulu like **harvested wheat**. It sent Shangguan Lü reeling backward into the wall. (Chapter 1-8 p. 41)	Un énorme souffle projeta au sol comme **des grains de riz** le troisième oncle Fan et Shangguan Fulu. (Chapitre 8 p. 69)
孙大姑头也不回地走向大门。日本兵端起马枪**搂了火**。(Chapitre 9 p. 49)	Aunty Sun strode out of the yard, as one of the soldiers raised his rifle and fired. (Chapter 1-9 p. 46)	Un des soldats épaula son fusil et **fit feu**. (Chapitre 9 p. 76)
Volume 2		
（司马亭）走到母亲面前，他说：“寿喜**屋里的**，我让人把他们抬走吧，这天气，你看。(Chapitre 10 p. 55)	He walked back up to Mother: "**Shouxi's wife,** I'll get someone to take them away. In this weather… well, you see." (Chapter 3-1, p. 78)	Il se plaça devant ma mère et lui dit : « Je vais les faire emporter, vous avez vu le temps qu'il fait ! » (Chapitre 10 p. 81)
陪同大哑巴前来的樊三大爷说: "上官寿喜**屋里的**,我按你的吩咐办了。" (Chapitre 12 p. 89)	Third Master Fan, who had come with the mute, said, "**Shangguan Shouxi's widow**, I've done as you asked." (Chapter 3-3, p. 115)	Le troisième oncle Fan qui l'accompagnait déclara : « **Épouse de Shangguan Shouxi**, j'ai fait ce que tu m'avais demandé. » (Chapitre 12 p. 130)
操他的老祖宗,他骂着,眼泪迸流,说: 都是沙月亮这杂种招的祸，他打伏击，戳了老虎**腚眼子**,日	"Fuck his ancestors!" he cursed, as tears streamed down his face. "It's all the fault of that bastard Sha Yueliang. **His ambush**	« Enculé de ses ancêtres, jura-t-il, puis il ajouta en pleurant : C'est une catastrophe qu'a provoquée ce salopard de Sha Yueliang, il a tendu son

本人就杀老百姓出气。(Chapitre 10 p. 56)	**infuriated the Japanese**, who went on a murderous rampage against us common people. (Chapter 3-1, p. 79)	embuscade et piqué **le cul du tigre**, alors les Japonais ont tué les gens du peuple. (Chapitre 10 p. 81)
司马亭说：老婶子，你真是**大命的**。(Chapitre 10 p. 56)	"Elder sister-in-law," Sima Ting said, "you have a tight grip on life." (Chapter 3-1, p. 81)	« Vieille tante, dit Sima Ting, vous êtes vraiment protégée par le destin. » (Chapitre 10 p. 84)
那匹**拉梢儿的**杏黄马瘸了一条腿，一走一探头。(Chapitre 10 p. 57)	The apricot yellow lead horse had a gimp leg and thrust its neck out with each step. (Chapter 3-1, p. 81)	Celui qui était **en tête de l'attelage** tendait le cou en avant à chaque pas. (Chapitre 10 p. 85)
麦梢蛇，一种高密东北乡特产的火红色剧毒的小蛇，在麦芒上似电火游弋。(Chapitre 10 p. 59)	**Wheat snakes**, those poisonous red vipers unique to Northeast Gaomi, slithered among the wheat like lightning bolts, causing the horses to shudder; (Chapter 3-1, p. 84)	**Les serpents des épis** – un petit reptile extrêmement venimeux de couleur rouge feu, une spécialité du canton du Nord-Est de Gaomi – se déplaçaient comme l'éclair sur les barbes des épis. (Chapitre 10 p. 88)
（司马亭）我堂堂一镇长带头打冲锋，谁敢偷懒**磨滑**我日谁的十八大辈子祖宗。(Chapitre 10 p. 62)	I, the town head, will take the lead, and I will fuck eighteen generations of women in the families of any one of you who **tries to slack off**! (Chapter 3-1 p. 87)	Moi, le chef de ce bourg prestigieux, j'ai le premier donné l'assaut, et **je baiserai jusqu'à la dix-huitième génération les ancêtres de ceux qui chercheront à tirer au flanc** ! (Chapitre 10 p. 93)
马洛亚关上大门，转过身，伸出长长的胳膊，把我们搂在怀里，他用地道的土话说：“**俺的亲亲疼疼的肉儿疙瘩呀**……”(Chapitre 11 p. 65)	Pastor Malory shut the door behind her, then turned, reached out and embraced us with his long arms. "**My adorable little ones, the fruit of my loins** …" (Chapter 3-2, p. 90)	Maroya referma la porte, se retourna, tendit les bras, me prit contre sa poitrine et dit en véritable dialecte local : « V**oici la chair chérie de ma chair**… » (Chapitre 11 p. 96)
他们都脱了光膀子，把衣服挂在芦苇上，站在湖边的浅水里，**噗噗噜噜地**洗头洗脸洗脖子。他们都新剃了头，头皮青溜溜地放光。(Chapitre 11 p. 67)	After taking off their shirts and spreading them on the ground, they stood in the shallows of the river and sent water spraying as they washed up. Their newly shaved heads glinted in the sunlight. (Chapter 3-2, p. 90)	Torse nu, ils étendirent leurs vêtements sur les roseaux, et debout dans l'eau peu profonde du bord du lac, se lavèrent à grande eau la tête, le visage et le cou. Les crânes rasés de frais luisaient d'une lueur bleutée. (Chapitre 11 p. 98)

母亲抱起我，慌慌张张地颠着我，抱歉地说："宝贝，我的儿，委屈死了我的**个亲疙瘩肉蛋蛋**呀。"(Chapitre 11 p. 73)	Mother picked me up and rocked me nervously. "**Precious**," she said sheepishly, "my son, what have I done to my **own flesh and blood**?" (Chapter 3-2 p. 98)	Ma mère me prit dans ses bras, me berça et me dit pour s'excuser : « Mon chéri, mon enfant, on a fait du mal à un morceau de ma chair. » (Chapitre 11 p. 108)
马洛亚说："没有一点**瓜蓼**，清清白白。"(Chapitre 11 p. 74)	"We were just friends." (Chapter 3-2 p. 99)	Nulle part, c'était absolument pur ! (Chapitre 11 p. 108)
母亲说："我想好一个，你看**中不中**，叫他上官阿门如何？ (Chapitre 11 p. 77)	"I have one," Mother said. "See what you think. We can call him Shangguan Amen." (Chapter 3-2 p. 99)	– J'ai trouvé ! dit ma mère, dis-moi si ça va, et si on l'appelait Shangguan Amen ? (Chapitre 11 p.)
可怜的马牧师竟用地地道道的高密东北腔调说："弟兄们，您要什么？"说完，还对着五个鸟枪队鞠了一躬。(Chapitre 11 p. 78)	But the unfortunate Pastor Malory spoke to them in perfect Northeast Gaomi Chinese: "What do you want, my brothers?" He bowed deeply to them. (Chapter 3-2 p. 104)	Le pauvre Maroya ne sut que dire avec le plus pur accent du canton du Nord-Est de Gaomi : « Que voulez-vous, mes frères ? » avant de s'incliner devant eux. (Chapitre 11 p. 115)
母亲说："来弟，你别给我**岔岔儿**，金童是金子，你们起码也是银子，怎么会连狗屎都不如呢？…(Chapitre 12 p. 86)	"Lidi," Mother said, "**don't change the subject**. Jintong may be gold, but you girls are silver. So, no more talk about dog turds! (Chapter 3-3 p. 112)	Laidi, **ne détourne pas la conversation**. Si Jintong, c'est de l'or, vous, vous êtes au moins de l'argent, comment ne voudriez-vous pas plus que des **crottes de chiens** ? (Chapitre 12 p. 126)
母亲的手在我身边摸索着，摸到一个扫炕的**笤帚疙瘩**，高高举起来气急败坏地说："**反了你啦，反了你啦，看我打不死你！**"(Chapitre 12 p. 86)	I felt her reach for something close by; it was the **whiskbroom** used to keep the ***kang*** neat. Raising it over her head, she screamed hysterically, "**how dare you talk to me like that! Just see if I don't beat you to death!**" (Chapter 3-3 p. 112)	Elle chercha quelque chose à côté de moi et finit par trouver **la balayette** pour nettoyer **le *kang*** qu'elle agita en criant hors d'elle : « **Retire ce que tu viens de dire avant que je te tue !** » (Chapitre 12 p. 126)
樊三大爷道："这可是**倒提媒**。"母亲说："是倒提媒。"(Chapitre 12 p. 88)	"But this is **doing things backward**." "Yes, it is," Mother replied. (Chapter 3-3 p. 114)	– Ça, c'est vraiment renverser les règles de l'entremise ! – En effet, dit ma mère, c'est cela. (Chapitre 12 p. 129)
"大叔，今**晌午**您别走了，他也别走了，"母亲指指孙家大哑巴说，"红萝卜	"Uncle, I'd like the two of you to stick around. Don't go home yet. We'll stew the	« Oncle, ne partez pas ce midi, et lui non plus, dit-elle en montrant l'aîné des muets, du

炖兔肉，就算给孩子订婚了。”(Chapitre 12 p. 89)	rabbit with some carrots for an engagement dinner.” (Chapter 3-3 p. 115)	lièvre à l’étouffée avec des radis rouges, cela ira pour célébrer les fiançailles des enfants. » (Chapitre 12 p. 130)
鼓手、锣手、钹手、镲手，夹着家什提着凳子出来，与乐师们对面而坐，**咣咣采采嘁嘁嚓嚓**敲打一阵。(Chapitre 13 p. 109)	Now out came the percussionists: drummers, gong player, and cymbalist, instruments under one arm and stools under the other; they sat across from the other musicians. A fierce drumbeat banged out the rhythm… (Chapter 3-4 p. 135)	Ensuite arrivèrent les joueurs de tambour, de gong, de grosses et petites cymbales, leur tabouret et leur instrument sous le bras. Ils prirent place face aux autres musiciens et se mirent à frapper dans un joyeux tintamarre sur leurs instruments. (Chapitre 13 p. 162)
高密东北乡的茂腔，俗称“栓老婆的**橛子**”。(Chapitre 13 p. 109)	Our Northeast Gaomi “cat’s meow” form of singing was called by some**“tying up your old lady’s peg**.” (Chapter 3-4 p. 135)	C’était le genre de théâtre chanté dit *maoqiang*, caractéristique du canton du Nord-Est de Gaomi, vulgairement appelé « **le pieu** pour attacher sa femme » … (Chapitre 13 p. 162)
一只特大号的毒蝎子，从窗户上边，掉在他的脖子上，毫不客气地给了他一**孬子**。(Chapitre 14 p. 12)	He shrieked in agony as a monstrous scorpion fell from the window onto his neck and **stung** him. (Chapter 3-5 p. 152)	Un énorme scorpion lui était tombé dans le cou depuis le sommet de la fenêtre et, sans y mettre les moindres formes, **l’avait piqué**. (Chapitre 14 p. 185)
我们看到她瘸着腿从辘轳上逃脱出来时，她踩着冰馒头冰乳房双腿一软跌了个**屁股蹲儿**。(Chapitre 15 p. 133)	Le paragraphe qui inclut la phrase est supprimé dans la traduction anglaise.	Lorsqu’elle s’en fut dégagée en boitant, elle retomba de toutes ses fesses sur les petits pains et les seins en glace. (Chapitre 15 p. 168)
如果他们要消灭爆炸大队，足可以杀得**人芽儿**不剩。(Chapitre 18 p. 179)	If they’d wanted to destroy the demolition battalion, it would have been like shooting fish in a barrel. (Chapter 3-9 p. 208)	S’ils avaient voulu exterminer le bataillon, ils auraient pu le faire jusqu’**au dernier homme**. (Chapitre 18 p. 266)
小狮子说：“……进财，你只要连喊三声‘打倒共产党’，我就给你家留个**人芽儿**，将来，也有个人来给你上坟烧纸。(Chapitre 33 p. 351)	Little Lion said. ‘Jincai, all you have to do is shout “Down with the Communist Party” three times, and ITI spare a member of your family. That way there’ll be someone to	Quand la mort approche, a dit Petit Lion, en général on finit par comprendre, Jincai, si tu cries trois fois : À bas le Parti communiste ! je laisserai la vie sauve à un de tes descendants, comme ça, plus

	tend your grave in the future.' (Chapter 5-6, p. 365)	tard, il y aura quelqu'un pour aller brûler de la monnaie de papier sur ta tombe." (Chapitre 33 p. 509)
Volume 3		
"娘"，上官盼弟说，"我们走运时，您没少跟着沾光。现在我们**走背字**，连我们的孩子也不吃香了是不是？娘，一碗水要端平！"(Chapitre 19 p. 185)	"Mother," Pandi said, "when the good days came around, you shared in our good fortune. Now that we've **run into a spell of bad luck**, not even our children are spared, is that it? A bowl has to be held straight so the water won't spill." (Chapter 4-1 p. 211)	Maman, quand la chance etait avec nous, tu en as bien profite, Maintenant que **nous jouons de malchance**, même notre enfant n'est pas bien vue, n'est-ce pas ? Maman, il faut rétablir la balance. (Chapitre 19 p. 271)
司马库道："**甭**费唾沫了，给我个痛快吧！"(Chapitre 23 p. 236)	"Don't waste your spittle," Sima Ku said. "You may kill me now!" (Chapter 4-5 p. 264)	– **Inutile de** gaspiller votre salive, rétorqua Sima Ku, allez-y franchement ! (Chapitre 23 p. 346)
母亲在院子里支着**鏊子**烙饼，沙枣花帮她烧火。(Chapitre 24 p. 238)	Out in the yard Mother was making flatcakes on a griddle, while Zaohua kept the fire going. (Chapter 4-6 p. 265)	Ma mère avait installé dans la cour **un poêle** à trois pieds pour y faire frire des crêpes, et Zaohua l'aidait à alimenter le feu. (Chapitre 24 p. 348)
鲁立人笑嘻嘻地说对小兵说："**没扎全毛的个绒毛鸭子**，羞羞答答干什么？"(Chapitre 24 p. 243)	He smiled at the youngster and said, "Why be embarrassed just because you've got a hairless little pecker?" (Chapter 4-6 p. 270)	« **Le canard duveteux qui n'a pas encore tous ses poils**, lui dit Lu Liren, pourquoi est-il aussi timide ? » Tout en bombardant ses hommes d'ordres… (Chapitre 24 p. 354)
一个撇着五莲山口音、嘴里镶着铜牙的干部抬手便扇了赵六一巴掌，厉声骂道："妈拉个**巴子**！谁欠你的包子钱？……(Chapitre 25 p. 256)	"You prick!" he screeched. "Who owes you anything? Where did your money come from?" (Chapter 4-7 p. 283)	Un cadre à l'accent des monts Wulian, aux dents en cuivre, lui envoya une gifle et l'injuria sur un ton terrible : « **Espèce d'enculé** ! Qui te devrait de l'argent ? Et ton argent, d'où vient-il ? » (Chapitre 25 p. 374)
母亲道："别说了，啥也别说了，你就躲在这里吧，**孬好**我也是他的丈母娘。"(Chapitre 25 p. 256)	Mother said. "I don't want to hear any more. You can hide out here, but I am, **after all**, his mother-in-law." (Chapter 4-7 p. 283)	Taisez-vous, dit ma mère, ne dites plus rien, cachez-vous ici. **Après tout**, je suis aussi sa belle-mère. » (Chapitre 25 p. 374)

磕头虫说："这才诉到我的苦根上，我磕头虫也是个男人是不是？两腿之间也**郎当着那玩意儿**？(Chapitre 25 p. 260)	Sleepyhead argued. "That's the source of my bitterness. I may be Sleepyhead, but I'm a man, aren't I? I've got **a man's tool hanging between my legs** …" (Chapter 4-7 p. 287)	Si, dit le Bousier, j'ai à peine commencé à parler de l'origine de toutes mes souffrances, moi, le Bousier, je suis un homme, non ? Entre mes jambes, **il y a bien ce joujou**, non ? … » (Chapitre 25 p. 379)
母亲脖子上挂着**麻襻**，推着一辆木轮车，两只车把距离太宽…(Chapitre 26 p. 270)	Mother had draped a **hemp strap** around her neck and was pushing a cart with wooden wheels, the handles were so far... (Chapter 4-8 p. 297)	**Une corde de chanvre** passé au cou, ma mère poussait une charrette aux roues en bois, dont les brancards trop espacés la forçaient à faire de gros efforts pour écarter les bras. (Chapitre 26, p. 394)
车上那三个小东西**灰脸瓦爪**，七分像庙里的小鬼，三分像人。(Chapitre 26 p. 271)	The little ones in the cart, **with their dusty faces and dirty hands,** looked to be seven parts temple demon and three parts humans. (Chapter 4-8 p. 298)	Sur la charrette, les trois petits êtres **aux mains et au visage couverts de poussière** ressemblaient pour trois quarts à des démons, et pour un quart à des êtres humains. (Chapitre 26 p. 396)
母亲和大姐脱下鞋子，放在车把和车梁上磕碰着，倒出**鞋旮旯**里的碱土。(Chapitre 27 p. 294)	Mother and First Sister took off their shoes and knocked them against the handles of the cart to **empty them of alkaline soil.** (Chapter 4-9 p. 317)	Ma mère et ma grande sœur ôtèrent **leurs chaussures** et les frappèrent contre un brancard pour en faire tomber la terre et le sel. (Chapitre 27, p. 430)
Volume 4		
雪遮掩大地，人走出房屋……去赶高密东北乡奇妙的"雪集"——雪上的集市、雪中的交易、雪的祭祀和庆典。(Chapitre 28 p. 301)	… they were setting out for the baffling, fifty-acre highlands, and Northeast Gaomi Township's remarkable "snow market" — a marketplace erected on the snowy ground — for their snowbound business transactions, ancestral sacrifices, and celebrations. (Chapter 5-1 p. 321)	La neige recouvrait l'immensité ; les gens sortaient des maisons…pour se rendre à l'étrange « **marché de la neige** » du canton du Nord-Est de Gaomi, lieu d'un marché sur la neige, d'une foire dans la neige, de sacrifices et de cérémonies de la neige. (Chapitre 28 p. 439)
天刚**麻麻亮**，母亲就烧水为我洗脸、洗手。(Chapitre 28 p. 302)	**It was barely light outside** when Mother got out of bed and boiled a spot of water to	Le jour **venait juste de se lever**. Ma mère fit chauffer de

	wash my face and hands. (Chapter 5-1 p. 323)	l'eau pour me laver la figure et les mains. (Chapitre 28 p. 441)
袍子和帽子都用白绸子制成，光滑明亮，摸上去令**指头肚儿愉快**。(Chapitre 28 p. 302)	He'd brought along a white robe and cap, both made of glossy satin, softly pleasing to **the touch**. (Chapter 5-1 p. 323)	Il avait apporté une robe et une coiffe de couleur blanche. Toutes deux étaient faites dans une soie brillante et lisse dont **le toucher remplissait d'aise**. (Chapitre 28 p. 441)
一只苍蝇在窗户射进来的光明里嗡嗡地飞行着，纪琼枝**把那苍蝇瞄个亲切**，马尾嗖嗖一响，苍蝇便被射落。(Chapitre 30 p. 326)	Just then a fly buzzed in on the light streaming through the window. Ji Qiongzhi took careful aim. *Twang* went the horsehair string. The fly dropped to the floor. (Chapter 5-3 p. 341)	Une mouche volait en bourdonnant dans la lumière de la fenêtre, Ji Qiongzhi **la visa avec soin**, la corde de crin siffla et la mouche fut abattue. (Chapitre 30 p. 473)
巫云雨说："伙计们，今日被这个小子**黏糊上了**，看来是非杀了他不可了。一不做，二不休，所幸给**他个利索的**。"(Chapitre 32 p. 334)	"Men," Wu Yunyu said, "**he's put us in a sticky situation**, and killing him is about the only way out. We can't back down now, no matter what happens. It's time to **finish him off**" (Chapter 5-5, p. 347)	Les amis, dit Wu Yunyu, aujourd'hui on s'est empetres avec ce petit gars, et a mon avis, il faut absolument le tuer. **Le vin est tire, il faut le boire**, reglons-lui carrement so compte. (Chapitre 32 p. 483)
那天偏偏他娘早起**扒灰**，一下子把手榴弹扒了出来。(Chapitre 33 p. 350)	His mother got up early to **clean out the stove** and she was the one who dug out the grenade. (Chapter 5-6, p. 364)	Ce jour-la, il a fallu que ce soit sa mere qui se leve la premiere et qui, **en enlevant les cendres, sorte la grenade**. (Chapitre 33, p. 507)
这些形象是活灵活现的，而画面上的形象是——只能是浸泡多日又晒干的**死面烙饼**。(Chapitre 33 p. 353)	Le paragraphe qui inclut la phrase est supprimé dans la traduction anglaise.	Ces visions étaient d'une criante vérité, tandis que les formes reproduites sur les images étaient et ne seraient que **des galettes sèches** et **sans goût** que l'on avait fait tremper trop longtemps et qui s'étaient racornies au soleil. (Chapitre 33 p. 511)
……还抬来了一张用粗大木料做成、上面沾满了猪血的**杀猪床子**……(Chapitre 34 p. 355)	In addition to these, he installed a **bloodstained slaughter rack for hogs**, a butcher knife, a short flaying knife, iron meat hooks… (Chapter 5-7, p. 367)	… ils apportèrent encore u**n étal imbibé de sang** sur lequel on tuait les cochons… (Chapitre 34, p. 513)

母亲说：“我变了，也没变。这几十年里，上官家的人，像韭菜一样，**一茬茬地**死，**一茬茬地**发，有生就有死…(Chapitre 36 p. 365)	“Yes, I’ve changed,” Mother said, “and yet I’m still the same. Over the past then or more years, **members of the** Shangguan family have died off like stalks of chives, and others have been born to take their place.” (Chapter 5-9, p. 379)	J’ai changé, dit ma mère, sans vraiment changer. Au cours des dix années passées, les membres de la famille Shangguan ont été comme la ciboulette : **tige après tige**, ils sont morts, **tige après tige**, ils se sont développés, dès que l’un mourait, un autre apparaissait ; (Chapitre 36, p. 528)
Volume 5		
孙不言吼一声，他就**筛糠**般哆嗦一阵。上官金童放声大哭，他还要往山人身上扑。(Chapitre 38 p. 386)	Speechless Sun roared; the man shuddered. By then, Jintong was wailing and struggling to charge the fairy again … (Chapter 6-2, p. 399)	Sun Pas-un-mot poussa un rugissement et le Montagnard se mit à **trembler comme de la balle dans un tamis.** Jintong pleurait à fendre l’âme, il voulait encore se précipiter sur le Montagnard. (Chapitre 38 p. 558)
他的**蚂蚱**一样发达的嘴巴，喷吐着白沫，一会儿咬着来弟的左乳，一会儿咬着来弟的右乳。长长的脖子搁在炕沿上，脑袋后仰着，脸像**白菜帮子**一样白。那两只上官金童在驴槽里见识过的丰乳……(Chapitre 38 p. 387)	Her neck stretched out long over the edge of the bed, her upturned face white as the outer leaf of a cabbage. Her full breasts, the same ones Jintong had seen as she lay in the mule trough all those years before, were like yellowing steamed buns, lying spongily above her rib cage. (Chapter 6-2, p. 400)	Le long cou de Laidi reposait sur le bord du kang, sa tête était renversée, son visage aussi blanc qu’une feuille de chou. Les seins épanouis que Jintong avait connus dans la mangeoire des ânes ressemblaient à des petits pains jaunis, qui pendaient sur ses côtes. (Chapitre 38 p. 558)
他被颠得骨头都要断了，绝望中他灵机一动，伸出手去搔他的睾丸，这一下把那家伙**搔恣儿**了，它顺从地跷起一条腿。（Chapitre 39 p. 399）	Le chapitre qui inclut le paragraphe est supprimé dans la traduction anglaise.	Han l’Oiseau était tellement écrasé que ses os étaient sur le point de rompre, mais dans son désespoir, il eut soudain une idée. Allongeant la main, il chatouilla les testicules de l’ours, ce qui **émoustilla** l’animal qui leva alors une patte. (Chapitre 39 p. 577)
鸟儿韩正**走着红**，他们只好把疑问咽到肚子里。(Chapitre 39 p. 399)	Le chapitre qui inclut le paragraphe est supprimé dans la traduction anglaise.	Mais la gloire de Han l’Oiseau fit qu’elles ravalèrent leurs doutes. (Chapitre 39 p. 577)

他**疤瘌着**两只眼，嘴巴上很派地叼着一只烟卷，像螃蟹一样在人群中横行着。(Chapitre 45 p. 452)	His eyes **were scarred**, and a cigarette hung from his lips as he edged sideways through the crowd. (Chapter 6-8, p. 448)	Il avait **des cicatrices aux paupières**, une cigarette aux lèvres pour se donner des airs, et marchait de travers comme un crabe parmi la foule. (Chapitre 45 p. 654)
Volume 6		
拼死拼活挣几个钱，恨不得嘴巴不吃**腚**眼不**屙**…(Chapitre 46 p. 467)	He worked like a dog, **wishing he didn't have to eat or shit**. (Chapter 7-1, p. 462)	Me tuer à gagner trois sous en espérant toujours que ma bouche arrête de manger et **mon cul de chier** ! (Chapitre 46, p. 675)
（鹦鹉韩）他说："谁要再往前挤，破坏秩序，我就**把**谁的娘——明白吗？"(Chapitre 46 p. 469)	"If I catch anyone pushing and shoving, disrupting this line, well, I'll **take his mother and** ... understand?" (Chapter 7-1, p. 464)	« Le premier qui pousse, reprit-il, et qui perturbe l'ordre, je **lui attrape sa mère** et... c'est compris ? » (Chapitre 46 p. 679)
母亲用从没用过的严肃态度说："金童，一转眼间，你四十二岁了，可你还是这样婆婆妈妈、**黏黏糊糊的**……"(Chapitre 47 p. 482)	"Jintong," Mother said in a stern voice she'd never used with him before, "you're forty-two years old, and still you act like a little sissy! (Chapter 7-2, p. 477)	– Jintong, lui dit sa mère avec une sévérité dont elle n'avait jamais fait preuve auparavant, en un clin d'œil, tu as eu quarante-deux ans, mais tu es toujours aussi sentimental et aussi **indécis**. (Chapitre 47 p. 698)
母亲不理他的**话茬儿**，继续说："我对她说，他大嫂…(Chapitre 47 p. 483)	She continued, **ignoring his tone**. "I told her that if she really loves my son, she can sleep with him, but I won't allow you to suckle at her breast anymore. (Chapter 7-2, p. 477)	Je lui ai dit, poursuivit la mere sans **preter attention à ses paroles** : "Belle-sœur, si tu aimes vraiment mon fils, tu peux coucher avec lui, mais je t'interdis de lui donner ton lait." (Chapitre47, p. 699)
看大门的人**挓挲**着一头狗毛似的乱发，双眼混浊，一脸皱纹……(Chapitre 48 p. 486)	The watchman had a mass of unruly hair, rheumy eyes, and a deeply wrinkled face; (Chapter 7-3, p. 479)	À l'entrée principale, le gardien avait des cheveux en désordre dressés sur la tête, comme les poils du chien, des yeux troubles, un visage tout ridé… (Chapitre 48 p. 702)
她笑着说："我的**亲天老爷人家**！这是练的哪家功夫？儿子，我不是老虎，咬不掉你的！"(Chapitre 48 p. 489)	"**My god**, where did you learn that? I'm no tiger, you know, and I won't bite that thing off!" (Chapter 7-3, p. 482)	Elle s'écria : « **Mon Dieu**, mon Dieu ! C'est le style de quelle école de boxe ? Mon fils, je ne suis pas un tigre, je

		ne vais pas te manger ! » (Chapitre 48 p. 706)
老金感叹道：“我的**个亲儿**，活脱脱一个电影明星！”(Chapitre 48 p. 490)	“My dear,” Old Jin exclaimed, “you look like a movie star!” (Chapter 7-3, p. 483)	« **Mon chéri**, s’écria Vieille Jin surprise, tu es une vraie star de cinéma ! » (Chapitre 48 p. 708)
老金……冷冷地说：“方金方金，你要不是**大嫚**养的私孩子，就先把我捅了吧！”(Chapitre 48 p. 494)	“If you’re not the illegitimate child of **a first wife**, you’ll stab me first!” she said coldly. (Chapter 7-3, p. 487)	Vieille Jin s’interposa entre Fang Jin et Shangguan Jintong et, appuyant sa poitrine contre le couteau, déclara froidement : « Fang Jin, Fang Jin, si tu n’es pas **un bâtard**, tue-moi la première ! (Chapitre 48 p. 714)
姑娘笑眯眯地说：“先生，帮我**撳**一下快门好吗？”(Chapitre 49 p. 497)	“Sir,” the girl said with a smile, “would you mind taking our picture?” (Chapter 7-4, p. 489)	La jeune fille lui demanda en souriant : « Monsieur, pouvez-vous m’aider en **appuyant sur** l’obturateur ? » (Chapitre 49 p. 718)
她把糖吐出来，巧克力糖丸子像**屎壳郎蛋子**一样在地上滚，把羊毛地毯都滚脏了。(Chapitre 52 p. 546)	She spit it out; it landed on the floor, where it rolled around like **a little turd**, dirtying the wool carpet. On and on she cried. (Chapter 7-9, p. 519)	Elle recracha la boule de chocolat qui roula par terre comme un œuf de bousier, salissant le tapis de laine. (Chapitre 52 p. 793)
“呸！”汪银枝道，“如果不是我接手经营，再来一百**爿**店，也早就倒闭光了……(Chapitre 53 p. 555)	“Like hell!” Wang Yinzhi said. “If I hadn’t taken over the business, you’d have gone under even if you had a hundred shops. (Chapter 7-10, p. 525)	– Pff ! souffla Wang Yinzhi, si je n’avais pas pris en main la gestion de ce commerce, il aurait fermé depuis belle lurette… (Chapitre 53 p. 805)
你这个**孱头**！他痛骂着自己，在霏霏细雨中。(Chapitre 53 p. 558)	Le paragraphe incluant la phrase est supprimé dans la traduction anglaise.	**Espèce de lâche** ! S’injuriait-il lui-même dans la petite pluie finie. (Chapitre53, p. 810)
上官金童，你**鼻涕了**一辈子，难道就不能硬气一次吗？(Chapitre 54 p. 563)	Le paragraphe incluant la phrase est supprimé dans la traduction anglaise.	Shangguan Jintong, toute ta vie **tu as pleurniché**, est-ce que tu ne pourrais pas être ferme au moins une fois ? (Chapitre 54 p. 818)
Volume 7		
他的麻脸老婆也是**会家子**。她袒着怀，**当郎着丝瓜奶子**，提着一根铁棒	Le paragraphe incluant la phrase est supprimé dans la traduction anglaise.	Sa femme au visage grêlé **était aussi combative que lui**. Torse nu, **agitant ses seins en**

槌，跟在杜解元身后跑来跑去。(Chapitre 55 p. 579)		**forme de courge**, elle courait derrière Du Jieyuan, un battoir de fer à la main. (Chapitre 55 p. 840)
上官吕氏**过日子紧**,舍不得割肉,买来几斤骨头,砸碎了,掺 上萝卜包包子,庆祝农历四月初八这个被称为“犒劳镰刀”的节日。(Chapitre 57 p. 590)	Le paragraphe incluant la phrase est supprimé dans la traduction anglaise.	Toujours **près de ses sous**, Shangguan Lüshi ne pouvait se résoudre à acheter de la viande ; elle avait acheté quelques livres d'os qui, une fois réduits en bouillie, seraient mélangés à des navets pour faire des petits pains farcis, afin de célébrer la fête du huitième jour du quatrième mois lunaire, que l'on appelait « la faucille de la récompense ». (Chapitre 57 p. 856)
上官吕氏讲起话来瓮声瓮气，像教堂里的大铜钟；母亲的大姑姑讲气话来**嘎嘣脆**，像快刀切萝卜。(Chapitre 57 p. 592)	Le paragraphe incluant la phrase est supprimé dans la traduction anglaise.	La voix de Shangguan Lüshi résonnait chaque fois qu'elle ouvrait la bouche, comme une grosse cloche de bronze dans une église ; quand la tante de ma mère se mettait à parler, sa voix crissait, comme un couteau effilé qui épluche un navet. (Chapitre 57 p. 859)
上官家前辈子造了孽，娶了一个**二尾子**，白吃饭不生养，眼 见着就要绝后了。省下给谁呢？**造吧，造**光了拉倒！(Chapitre 57 p. 593)	One of our ancestors must have done something to make us suffer. We bring a barren woman into the family, and all she can do is eat. Well, since our family line is coming to an end, who are we saving for? **Let's finish it all off and be done with it**!” (Chapter 2-3 p. 55)	Mon fils s'est marié avec une femme qui est plutôt **hermaphrodite**, elle ne fait que manger sans avoir d'enfants et nous n'aurons pas de descendance. À quoi ça sert d'économiser ? **Allez-y, gaspillez tout** ! » (Chapitre 57 p. 861)
这一夜鲁璇儿几乎哭到了天明。上官寿喜折腾她，她逆来顺受。她哭着说：“**俺管哪儿**都好好的，是不是你的事呢？”(Chapitre 57 p. 593)	Not a minute passed that night when Xuan'er's tears didn't flow. When Shouxi wanted to have his way with her, she submitted weakly. “**Nothing is wrong with me**,” she said through her tears. “Maybe it's you.” (Chapter 2-3 p. 56)	Cette nuit-là, Lu Xuan'er pleura jusqu'au lever du jour. Shangguan Shouxi la tourmenta jusqu'à ce qu'elle se retourne et le laisse faire. « **Moi je fais tout comme il faut**, est-ce que ça ne viendrait

		pas de toi ? » lui dit-elle en pleurant. (Chapitre 57 p. 861)
（姑父于大巴掌）他说这是一个甜瓜，但璇儿咬了一口，**苦得舌头都拖不动。**(Chapitre 58 p. 596)	“It’s sweet,” he said, but when she bit into it, it was **so bitter it nearly paralyzed her tongue**. (Chapter 2-4 p. 57)	Il l’assura que c’était un melon sucré, mais dès qu’elle eut mordu dedans, il était si amer qu’e**lle en eut la langue paralysée.** (Chapitre 58 p. 865)
上官吕氏凶狠地骂着，“劈着个臊 X 净生些**嫚姑子**还有功了是不是？(Chapitre 61 p. 604)	“You think you’re made another contribution, don’t you? **One fucking daughter after another**, and you think you’ve earned the right to have your mother-in-law wait on your hand and foot” (Chapter 2-7, p. 64)	Jura violemment Shangguan Lushi. Tu crois que tu as reussi parce **qu’en écartant ton c.… puant tu as pu mettre au monde quelques filles**, c’est ça ? (Chapitre 61, p. 877)
上官吕氏气烘烘地把火钳掷在地上，怔了怔，然后就拍打着胸脯，哭着：“天哪，**俺的个天哪**，真真把俺气死了啊……”(Chapitre 61 p. 605)	Flinging her tongs to the ground in an explosion of anger, her mother-in-law paused for a second before pounding her own chest and crying, “**My god, this woman will be the death of me**!” (Chapter 2-7, p. 65)	Furieuse, celle-ci jeta la pince à terre, resta un instant interdit puis se mit à pleurer en se frappant la poitrine : « **Ciel ! Ciel!** elle va me rendre folle! … » (Chapitre 61 p. 878)
看看上官家儿媳妇，刚生完孩子，拖着个血身子，就上了场，头顶着洒火的**毒日头**翻麦子。而她的公公和丈夫，两个小男人，却坐在树荫凉里**磨牙**斗嘴。(Chapitre 61 p. 607)	Feast your eyes on this member of the Shangguan family, working on a threshing floor with the **sun blazing overhead**, after just giving birth, the blood not even dry on my legs. And what about my husband and father-in-law? Those two little men are resting in the shade. (Chapter 2-7, p. 67)	Regardez comment la belle-fille de la famille Shangguan, qui vient juste d’accoucher, le corps encore couvert de sang, est déjà sur l’aire de battage à retourner le blé, la tête sous **un soleil de plomb**. Tandis que son beau-père et son mari, ces deux minus, sont assis à l’ombre, à **se disputer**. (Chapitre 61 p. 882)
“还有你，小杂种！”婆婆抽了上官寿喜一鞭，道，“我就知道，**偷奸磨滑**，每次都是你带头。”(Chapitre 61 p. 608)	“And you, you little bastard!” she screamed as she turned her whip on Shangguan Shouxi. “Every time you two **pull something off**, I know it’s your idea!” (Chapter 2-7, p. 67)	– Et voilà aussi pour toi, petit bâtard, dit la belle-mère en assénant un coup de fouet à Shangguan Shouxi, je le sais que **tu tires au flanc**, c’est toujours toi qui donnes l’exemple ! (Chapitre 61 p. 883)

上官吕氏提着鞭子，走到断墙边，哀怨地说：“起来回家吧，**俺的个好儿媳妇**，还躺在这儿干什么？(Chapitre 61 p. 608)	Whip in hand, Shangguan Lü walked over to the wall. “Get up and go inside, **my fine little daughter-in-law,**” she said accusingly. “Why lie out here like that…? (Chapter 2-7, p. 67)	Son fouet à la main, Shangguan Lüshi s’avança vers le mur en ruine et dit sur un ton de reproche : « Lève-toi et rentre, **ma brave belle-fille**, à quoi ça sert que tu restes allongée là ? (Chapitre 61 p. 883)
于大巴掌拾起上官家那炳把儿颤悠悠的大铁锤，高高举起来，对着上官寿喜的头，骂道：“狗杂种，**我放了你的西瓜炮吧**！”(Chapitre 63 p. 615)	Big Paw took turns kicking both men, then picked up the hammer, raised it over his head, and cursed, “Now I’m going to crack that melon head wide open, **you son of a bitch**!” (Chapter 2-9 p. 73)	Puis, ramassant la grosse masse de fer encore vibrante, il la souleva très haut et jura en visant la tête de Shangguan Shouxi : « Espèce de salopard, **je vais t’éclater la pastèque !** » (Chapitre 61 p. 892)

Annexe 3 : Les expressions idiomatiques dans *Wa* 蛙 et leurs traductions		
Texte original	**Traduction anglaise**	**Traduction française**
田桂花是吕牙的远房婶子，**沾亲三分向**。(Chapitre 1 p. 19)	Tian Guihua was a distant aunt of Lu Ya, **close enough to be considered family**. (Chapter 1 p. 23)	Tian Guihua était une tante de ce dernier, lointaine certes, mais **elle n'en était pas moins une parente**. (Chapitre 1 p. 30)
因为乡间有俚语曰：**先出腿，讨债鬼**。(Chapitre 1 p. 21)	There's a popular saying in the countryside that goes: **If a leg is foremost, then you owe a ghost**. (Chapter 1 p. 24)	En effet, un dicton qui a cours dans nos campagnes dit ceci : **« Jambe en premier, esprit créancier** » (Chapitre 1 p. 31)
你可别出去胡啰啰，**八字还没一撇**呢！(Chapitre 1 p. 28)	Now don't you go around saying things…**We haven't even exchanged the horoscope for our birth dates**. (Chapter 1 p. 33)	Surtout, ne va pas raconter ça à la ronde, **notre horoscope n'est pas encore fait** ! (Chapitre 1 p. 40)
好汉不提当年勇了，姑姑道，想当年……还提当年干什么？！(Chapitre1 p. 38)	**A hero is silent about past glories**, Gugu said. Back then . . . what's the point of dredging up the past? (Chapter 1 p. 44)	**Un brave ne mentionne pas sa vaillance passée**, dit la tante, quand je repense à autrefois…à quoi ça sert de mentionner le passé ? (Chapitre 1 p. 51)
过去咱**前怕狼，后怕虎，**越是怕，越是鬼来吓。(Chapitre 1 p. 39)	I used to **be scared of my own shadow**, and the more scared I was the worse things got. (Chapter 1 p. 46)	Autrefois, **on avait peur du loup devant nous et du tigre derrière,** plus on a peur, plus on a de raisons d'avoir peur ...Allons, qu'on me verse à boire ! (Chapitre 1 p. 53)
被贬到我们高密东北乡，真是"**落时的凤凰不如鸡**"！(Chapitre 1 p. 51)	For the daughter of a Shanghai capitalist and the graduate of a top university to be sent down to Northeast Gaomi Township to work was a case of '**a fallen phoenix is not the equal of a common chicken**'. (Chapter 1 p. 61)	(Huang Qiuya) fût employée au-dessous de ses capacités dans notre canton de Dongbei, cela illustrait parfaitement l'adage : « **Le phénix tombé au sol ne vaut pas un poulet !** » (Chapitre 1 p. 67)
敲锣卖糖，各干一行。干什么吆喝什么，三句话不离老本行。(Chapitre 1 p. 55)	Gugu's announcements invariably opened in the same way: **People do what**	Elle commençait la plupart du temps par ces phrases : « **On bat le gong pour vendre ses**

	they're best at and peddle the goods they have. (Chapter 1 p. 66)	**délices, à chacun son office**. On vante son boulot. Ce début n'est pas étranger au propos. » (Chapitre 1 p. 71)
我母亲说，这还用得着你们计划？我看你们是**瞎子点灯-白费蜡**。(Chapitre 1 p. 56)	Who needs your planning? To me **you people are like a blind man lighting a candle, just wasting wax**. (Chapter 1 p. 68)	Pour moi, vous êtes **comme un aveugle qui voudrait allumer une lampe…c'est gaspiller de la bougie pour rien**. (Chapitre 1 p. 73)
王脚，衰脸喊，出来吧，不要**敬酒不吃吃罚酒**。(Chapitre 1 p. 59)	Come out here, Wang Jiao! Yuan Lian shouted. **The first time was a request; this time it's a demand.** (Chapter 1 p. 72)	« Wang le Pied, avait crié Yuan le visage, montre-toi, **ne va pas refuser un toast au risque d'être à l'amende d'une coupe**… » (Chapitre 1 p. 77)
姑姑说：王肝？他是**癞蛤蟆想吃天鹅肉**！(Chapitre 2 p. 81)	Wang Gan? Gugu remarked. He's **the proverbial toad wanting to taste the swan's flesh.** (Chapter 1 p. 95)	La tante dit : « Wang le Foie ? Mais **il a autant de prétentions qu'un crapaud qui voudrait goûter à la chair de cygne** ! ... » (Chapitre 2 p. 103)
老话说"**善有善报，恶有恶报**"，可现在呢？**好人无好报，坏蛋享清福**！(Chapitre 2 p. 81)	What happened to the old saying that '**good is rewarded with good, evil with evil**'? **The good people suffer, the rotten eggs live like kings,** that's what. (Chapter 2 p. 95)	Un vieux dicton dit : "**On récolte ce qu'on a semé**", mais à présent ? **Les gens bons ne sont pas récompensés pour leur bonté, tandis que les salauds jouissent du bonheur en toute tranquillité** ! (Chapitre 2 p. 104)
这算什么官？姑姑说，**臭杞摆碟—凑样数**呢。(Chapitre 2 p. 85)	Did you say official? Gugu said. **More like adding rotten goji berries to a plate just to fill it up.** (Chapter 2 p. 100)	Tu parles, dit la tante, je compte pour des prunes **ils m'ont mise là pour faire le nombre, voilà tout**. (Chapitre 2 p. 109)
小跑，你媳妇缺心眼，**分不清灰热火热**，你可要认清形势，不能犯糊涂。(Chapitre 2 p. 87)	Xiaopao, your wife's thinking is a problem. **She can't tell which is hot, the ashes or the fire.** (Chapter 2 p. 103)	Petit Trot, ta femme manque de jugeote, elle **n'arrive pas à comprendre du feu ou de la cendre lequel est chaud**, mais toi, il faut que tu aies une conscience claire de la situation, ne va pas commettre une bêtise. (Chapitre 2 p. 112)

这兄弟真是鬼迷心窍，陈鼻道，**三匹马也拉不回转**。(Chapitre 2 p. 97)	That guy's possessed, Chen Bi said. **A team of horses couldn't pull him away from it.** (Chapter 2 p. 115)	Il est vraiment ensorcelé par le diable, dit Chen le Nez, **la force de trois chevaux ne le ferait pas bouger d'un pouce.** (Chapitre 2 p. 124)
说粗俗点，这叫**王八瞅绿豆，看对眼了**。(Chapitre 2 p. 99)	Less elegantly, it could be seeing **a green bean through the eyes of a turtle – the size and color make a perfect match**. (Chapter 2 p. 117)	Mais on pourrait aussi opter pour une formulation plus vulgaire : « **La tortue a fixé son dévolu sur les haricots mungo, et ça lui convient bien**. » (Chapitre 2 p. 126)
那女人大声哭泣起来。她挥臂击水的动作更慢。一下比一下慢。 没劲了吧？小狮子笑着说。有本事你游啊，**鱼狗扎猛子**啊，**青蛙打扑通**啊... (Chapitre 2 p. 111)	At that the woman began to cry, her arms still churning, her movements getting slower and slower. Worn out? Little Lion laughed. Go ahead, swim if you're up to it: **Kingfishers dive, frogs leap**… (Chapitre 2 p. 130)	La femme éclata en sanglots. Les battements de ses bras étaient de plus en plus lents. « Tu n'en peux plus, hein ? dit Petit Lion en riant, eh bien, nage si tu es aussi forte, **les poissons et les chiens plongent, les grenouilles, elles, font ploc !**... (Chapitre 2 p. 140)
有一句老话，叫做"**天无绝人之路**"。(Chapitre 2 p. 119)	There's an old saying: **Heaven always leaves a door open.** (Chapter 2 p. 139)	Il y a un vieil adage qui dit : « **Dans les pires épreuves, le Ciel n'abandonne jamais les siens.** » (Chapitre 2 p. 148)
我冷笑道，**纸里能包住火**吗？(Chapitre 2 p. 119)	Is that what you consider a foolproof plan? I said with a sneer. Do you think you can **carry paper in fire**? (Chapter 2 p. 139)	C'est tout ce que tu as trouvé dans son sac à malice ? dis-je en ricanant, est-ce qu'**on peut emballer du feu dans du papier** ? (Chapitre 2 p. 148)
那就没有办法了，袁腮道，**甘蔗没有两头甜**。(Chapitre 2 p. 119)	Then there's nothing I can do for you. **Only one end of the sugar cane is sweet.** (Chapter 2 p. 140)	Là, on n'y peut rien, dit Yuan la Joue, **la canne à sucre n'est pas sucrée aux deux extrémités**. (Chapitre 2 p. 149)
老兄，我也要提醒你，**没有不透风的墙**，你自己小心点！(Chapitre 2 p. 120)	You're right there, it is up to me, and I want to remind you that **all walls have holes**. You need to be careful. (Chapter 2 p. 140)	Mon vieux, j'attire ton attention sur ceci : **un mur laisse toujours passer le vent**, fais attention ! (Chapitre 2 p. 149)

我**气不打一处来**，话像机关枪开火，嘟嘟嘟嘟。(Chapitre 2 p. 122)	Now a fair-skinned deputy governor with a healthy complexion. **I was furious**, and the words came out like machine-gun fire – pow pow pow pow. (Chapter 2 p. 144)	J'ai été **prise d'une rage folle**, mes paroles sont sorties comme d'une mitraillette, tac, tac, tac, tac. (Chapitre 2 p. 152)
你们是**站着说话不腰痛，不生孩子不知道尻痛！**(Chapitre 2 p. 122)	. . . **While you stand there giving orders, suffering no back pain** and, since you don't bear children, you don't know how a woman hurts! (Chapter 2 p. 144)	**C'est facile de causer debout, cela ne fait pas mal au dos**, c'est comme pour cette putain de douleur de l'accouchement : tant qu'on n'a pas accouché soi-même, on ne peut pas comprendre de quoi il s'agit ! (Chapitre 2 p. 152)
跑了和尚跑不了庙！姑姑说，她能跑到哪里去？(Chapitre 2 p. 123)	**She can run but she can't hide**. Where could she go? She's hiding in your father-in-law's house. (Chapter 2 p. 145)	**Court le moine, reste le temple !** dit la tante, où pourrait-elle aller ? Elle se cache chez ton beau-père ! (Chapitre 2 p.154)
按照一个本家长辈的吩咐，我左手握着一把大米，右手握着一把谷子，绕着母亲的坟墓转圈——左转三圈后右转三圈——一边转圈一边将手中的米、谷一点点撒向坟头，心中默默念叨着：**一把新米一把谷，打发故人去享福**——女儿跟在我的身后，用小手向坟头抛洒谷米。(Chapitre 3 p. 152)	I was told by a family elder to circle Mother's grave with raw rice in my left hand and unhusked millet in my right. Three counterclockwise revolutions were followed by three clockwise revolutions, during which I let the rice and millet drop slowly from my hands as I intoned: **A handful of millet, a handful of rice, we send the dear departed to Paradise**. My daughter followed me, tossing grain to the ground from her tiny hands. (Chapter 3 p. 180)	Selon les injonctions d'un parent de la vieille génération, tenant dans la main gauche une poignée de riz nouveau et, dans la droite, une autre de millet, je fis le tour de la tombe de ma mère, trois tours à gauche, puis trois à droite, tout en dispersant sur la tombe les grains que je tenais dans les mains, je répétais intérieurement : « **Une poignée de riz nouveau, une poignée de millet, pour congédier la morte afin qu'elle jouisse de la félicité...** » (Chapitre 2 p.185)
这又是你犯糊涂了，姑姑道，他爱小狮子，那是他**剃头挑子一头热**，小狮子并没说要跟他好。小狮子嫁给你，那叫做"**良禽择木而栖**"。 (Chapitre 3 p. 155)	You're wrong again, she said. His love for her is a one-sided affair, **like a barber's carrying pole – only the pail on one end is hot.** Little Lion never once expressed any interest in	Là encore, tu fais preuve de stupidité, dit la tante, il aime Petit Lion, mais **la palanche du coiffeur n'est chaude que d'un seul côté**, Petit Lion n'a jamais manifesté la moindre intention de sortir avec lui. Si

	him. If she married you, it would be a case of **'the firebird knows which perch to choose'**. (Chapter 3 p. 184)	elle t'épouse, on dira que "**le volatile avisé choisit la branche où se poser**". (Chapitre 2 p.188)
这事情已经过去了三十天，王胆早已到达她该到的地方。你姑姑**手大也捂不过天来**。(Chapitre 3 p. 163)	It's been thirteen days, and Wang Dan has gotten to where she was going. Your aunt's **hand isn't big enough to cover the heavens.** (Chapter 3 p. 194)	Cela s'est passé il y a treize jours, Wang la Bile est arrivée depuis longtemps là où elle devait aller. **Ta tante a beau avoir le bras long, elle ne peut pas toucher le ciel.** (Chapitre 2 p.197)
当然，她说，这点小聪明，根本瞒不了姑姑，**我一撅尾巴，姑姑就知道我要拉什么屎。**(Chapitre 3 p. 172)	Of course, she added, my little trick didn't work on Gugu. **She knew what I was doing from the get-go.** (Chapter 3 p. 204)	Petit Lion avait ajouté : « **Bien sûr, ma petite ruse n'avait pas échappé à la tante, pour elle, c'était cousu de fil blanc**. » (Chapitre 3 p. 172)
是祈求娘娘显灵惩罚这些毛孩子？还是祈求娘娘饶恕人类冒犯之罪？不得而知。"**三十年河东，三十年河西。**" (Chapitre 4 p. 193)	I wondered if their mutterings were prayers that the Goddess would come down in spirit to punish those unruly youngsters. Or were they asking the Goddess to forgive them for the sinful actions? No way to tell. 'Rivers flow east for thirty years, and west for the next thirty.' (Chapter 4 p. 225)	Imploraient-elles la déesse pour qu'elle montrât son efficience et punît ces galopins ? Ou bien lui demandaient-elles de s'emporter contre les crimes perpétrés par cette humanité ? Impossible de se prononcer. « **Fleuve trente ans à l'est, fleuve trente ans à l'ouest.** » (Chapitre 4 p. 231)
蝌蚪，你这家伙，**打人不打脸，骂人不揭短**嘛。袁腮道。(Chapitre 4 p. 198)	Tadpole, you stinker. **Don't hit a man in the face in a fight and don't expose his shortcomings during a reprimand.** (Chapter 4 p. 232)	Têtard, mon gars, **quand on frappe quelqu'un, on ne le touche pas au visage, quand on l'insulte, on ne dévoile pas ses défauts** ! (Chapitre 4 p. 237)
当他上卫校时，还是我找卫生局沈局长说了情，可他"**一朝权在手，翻脸不认人**"。(Chapitre 4 p. 210)	He was admitted into the school thanks to my personal recommendation to Director Shen of the Bureau of Health. **Only to be ignored by him when he was the man in charge**. (Chapter 4 p. 246)	Quand il suivait sa formation, c'est moi qui suis allée trouver Shen, le chef du bureau d'hygiène et de la santé publique, pour qu'il intervienne en sa faveur, et l'autre, "**dès qu'il a eu quelque pouvoir, a battu froid aux vieilles**

		connaissances". (Chapitre 4 p. 252)
当然啦，王肝大叔赚那几个钱，跟您肖大叔比起来，那真是拿**水汪子比大海**。(Chapitre 4 p. 227)	There's a price for gold, old uncle, but art is priceless. Of course, next to you, Uncle Xiao, the little money Uncle Wang Gan makes is like **comparing a pond and the ocean**. (Chapter 4 p. 264)	Bien sûr, comparer ces quelques sous que gagne oncle Wang le Foie avec ce que vous gagnez, vous, Oncle Xiao, c'est comme **comparer une flaque d'eau à la mer**. (Chapitre 4 p. 271)
无事胆小如鼠，有事气壮如虎，是福不是祸，是祸躲不过。这都是父亲对我的教导。(Chapitre 4 p. 231)	'**Timid as a mouse when nothing is wrong, bold as a tiger when events are strong', and 'When your luck is good, it can't be bad; when your luck is bad, you've been had'**. Those were lessons my father taught me. (Chapter 4 p. 269)	**Qui n'a pas d'ennuis, comme un rat est peureux, qui affronte des difficultés, comme le tigre est courageux**, **Bonheur n'est pas malheur, à malheur nulle échappatoire**. (Chapitre 4 p. 277)
这样的人，自然不能改，就像**狗改不了吃屎**。(Chapitre 4 p. 241)	He's incapable of changing, like **a dog that eats shit**. (Chapter 4 p. 279)	Bien évidemment, un homme tel que lui ne peut se réformer, tout comme **un chien ne peut s'empêcher de manger de la merde**. (Chapitre 4 p. 288)
素材实在是太多了，我感到有点像"**狗咬泰山—无处下嘴**"。(Chapitre 4 p. 246)	There's just so much material I feel a bit like **the dog that wants to bite Mount Tai but doesn't know where to start.** (Chapter 4 p. 284)	J'ai vraiment trop de matériau, et je ressens un peu l'impuissance du « **chien qui voudrait mordre les monts Taishan et ne saurait comment s'y prendre.** » (Chapitre 4 p. 295)
凡猛兽都有几分英雄气，**英雄不打告饶者，猛兽不吃死尸**。(Chapitre 4 p. 262)	Large predators share heroic qualities with humans: **a valiant human will not attack a foe that has surrendered, a wild beast will only kill and eat living prey**. (Chapter 4 p. 300)	Cela partait du principe que toute bête féroce avait un tant soi peu d'héroïsme, or **un héros n'attaque pas celui qui demande grâce et les bêtes sauvages ne mangent pas les cadavres**. (Chapitre 4 p. 313)
爸爸，祝贺你们，**千年铁树开了花，万年的枯枝发了芽**，你们创造了奇迹。(Chapitre 4 p. 268)	Congratulations, Papa. **A thousand-year-old sago palm has flowered; a ten-thousand-year-old dead branch has sprouted. You**	Papa, félicitations à vous deux, **l'arbre de fer millénaire a fleuri, et la branche morte depuis dix millénaires a bourgeonné**,

	have created a miracle! (Chapter 4 p. 307)	c'est un prodige que vous avez réussi là ! (Chapitre 4 p. 321)
郝大手：就像你反复说过的：**婴儿若要安，三分饥饿三分寒**。(Chapitre 5 p. 296)	HAO DASHOU: Like you've always said: **Children are best comforted by keeping them slightly hungry and a little cold**. (Chapter 5 p. 338)	HAO LA GRANDE MAIN : Comme tu l'as souvent répété, **pour qu'un bébé se tienne tranquille, trois dixièmes de faim et autant de froid.** (Chapitre 5 p. 321)
姑姑：蛋生活着，肯定是个大文学家，他抓周时，第一把就将一枝毛笔捞在手里。**山中无老虎，猴子称大王**，蛋生死了，才轮得到你舞文弄墨……(Chapitre 5 p. 308)	GUGU: He'd be forty years old today and would be a great writer. When, as a baby, he was given a choice of things to grab, he chose a writing brush. **When there is no tiger on the mountain, the chimp is king.** Hatchling died, giving you the chance to be a writer . . . (Chapter 5 p. 350)	LA TANTE : Ce serait sans aucun doute un grand homme de lettres. À un an, on l'a soumis à la coutume du « choix des objets », le premier qu'il a tenu entre ses mains a été un pinceau. **Quand dans la montagne il n'y a pas de tigre, le singe se proclame roi des animaux**, après la mort de Né-d'un œuf, ce fut ton tour de jouer du pinceau et de l'encre... (Chapitre 5 p. 367)
陈眉：我原本想自杀，但后来我不想了。 黑衣人甲：**好死不如赖活着**嘛。(Chapitre 5 p. 313)	CHEN MEI: I considered killing myself, but I changed my mind. FIRST MAN: Always choose life. **A demeaned life is better than the best death.** (Chapter 5 p. 356)	CHEN LE SOURCIL : Au début j'ai voulu me suicider, puis cela m'a passé... PREMIER HOMME EN NOIR : **la vie est belle, mieux vaut vivre mal que mourir, fût-ce de belle mort**. (Chapitre 5 p. 373)
姑姑说：**苍蝇不叮无缝的鸡蛋**，你明白不明白？(Chapitre 5 p. 320)	GUGU: **People with bad genes are like cracked eggs, and their offspring will be born with cracks.** Understand**?** (Chapter 5 p. 364)	LA TANTE : **la mouche ne touche pas à l'œuf qui n'est pas fendillé**, comprends-tu ? (Chapitre 5 p. 382)
女记者：**宁可信其有，不可信其无**吧。(Chapitre 5 p. 321)	REPORTER: **I'd rather believe it than not**. (Chapter 5 p. 365)	LA JOURNALISTE : **Mieux vaut y croire que non**. (Chapitre 5 p. 383)
姑姑：**信神有神在，不信是泥胎**。人们都是这种心理。(Chapitre 5 p. 321)	GUGU: **There's a god if you believe there is, and if you don't, it's just an unpainted clay idol.** That's	LA TANTE : **Les esprits existent du moment qu'on y croit, si l'on n'y croit pas, ils ne sont pas qu'idoles d'argile**. (Chapitre 5 p. 383)

	just how people are. (Chapter 5 p. 365)	

Annexe 4 : Les expressions idiomatiques dans *Fengru feitun* 丰乳肥臀 et leurs traductions		
Texte original	**Traduction anglaise**	**Traduction française**
Volume 1		
婆婆把几颗花生塞到她手里，教她说：“**花生花生花花生，有男有女阴阳平。**” (Chapitre 2 p. 8)	Her mother-in-law thrust some peanuts into her hand and told her to say, “**Peanuts peanuts peanuts, boys and girls, the balance of yin and yang.**” (Chapter 1-2 p. 7)	La belle-mère lui fourra dans la main quelques arachides et lui fit encore répéter : « **Cacahouète, cacahouète, cacacaouhète, garçon ou fille, yin et yang se complètent.** » (Chapitre 2 p. 20)
别舍不得那几间破屋啊，**人在青山在**呐，**有人有世界**哪 —乡亲们，跑吧…(Chapitre 2 p. 10)	Don’t trade your lives for a few broken-down shacks. **While you live, the mountains stay green, while you live, the world keeps turning** - fellow villagers, run while you can… (Chapter 1-3 p. 8)	Ne restez pas attachés à vos masures, **tant qu’il y aura des hommes, les vertes montagnes vivront, tant qu’il aura des hommes, le monde continuera à exister** … (Chapitre 2 p. 22)
上官吕氏怒道:“我问你哪，龇牙裂嘴干什么，**碌碡压不出个屁来**！” (Chapitre 3 p. 10)	“What do you gain by showing me those yellow teeth? **I can’t get a fart out of you, even with a stone roller**!” (Chapter 1-3 p. 9)	Shuangguan Lüshi gronda : « Je te pose une question, qu’est-ce que tu as à faire la grimace ? **Même un rouleau de pierre n’arriverait pas à te faire sortir un pet** ! » (Chapitre 3 p. 23)
上官吕氏叹息一声,道:“**是福不是祸，是祸躲不过**。还愣着干什么？快给他按肚皮！” (Chapitre 3 p. 10)	Shangguan Lü sighed. “**If the signs are good, we’ll be all right.** If not, there’s nothing we can do about it. So get to work and push down on her belly!” (Chapter 1-3 p. 9)	Shuangguan Lüshi renchérit en soupirant : « **Si ça tourne bien, ça ira, et si ça tourne mal, on ne pourra pas y échapper.** Qu’est-ce que tu attends comme ça ? Appuie-lui sur le ventre ! » (Chapitre 3 p. 23)
日本人就要来了,你家的驴真会挑时辰！怎么说呢,你家的驴，是我家的种马日的，**解铃还得系铃人**。(Chapitre 6 p. 27)	“The Japanese are on their way. Bad timing by this donkey of yours. But what can I say, since it was my horse that impregnated her?	« Les Japonais vont arriver, ton ânesse a vraiment bien choisi son moment ! Mais enfin... ton ânesse, c’est mon étalon qui l’a couverte... Et

	Whoever hangs the bell on the tiger's neck must take it off. (Chapter 1-6 p. 24)	**celui qui a attaché la clochette au cou du tigre doit la détacher** ! (Chapitre 6 p. 45)
"我家的种马一跨上去，你家的驴就瘫了，简直是**大公鸡踩麻雀**。" (Chapitre 6 p. 27)	His hoof is bigger than your donkey's head, and when he mounted your animal, she nearly crumped under the weight. **Like a rooster and a house sparrow**. (Chapter 1-6 p. 25)	A peine mon étalon lui était monté dessus, elle a été paralysée, c'était vraiment comme **un moineau piétiné par un gros coq**. (Chapitre 6 p. 46)
樊三为难地说："你都给我认了驴马亲家，还叫我说啥？试试吧，**死驴当成活驴医**。" (Chapitre 6 p. 28)	"You've gone and made these four-legged creatures my family," Fan Three said unhappily, "so what can I say? I'll see if **I can bring this half-dead donkey back to the land of the living**." (Chapter 1-6 p. 26)	« Tu voudrais que je les reconnaisse comme ma propre famille, que veux-tu que je dise ? répondit le troisième oncle Fan, un peu embarrassé. Bon, je vais essayer de **jouer au médecin qui ressuscite un âne mort.** » (Chapitre 6 p. 47)
上官吕氏道："**十里路没真信儿**。" (Chapitre 6 p. 29)	Shangguan Lü said, "T**he truth never travels more than ten li**." (Chapter 1-6 p. 27)	– **À dix lis de distance, rien n'est sûr**, dit Shangguan Lüshi. (Chapitre 6 p. 48)
（上官吕氏）"**人过留名，雁过留声。**接下骡子，我多给你一瓶酒，敲着锣鼓给你扬名去。" (Chapitre 6 p. 30)	"**A man leaves behind his good name; a wild goose leaves behind its call**. If you bring this mule into the world, I'll give you an extra bottle of liquor and beat drum to sing your praises." (Chapter 1-6 p. 27)	Troisième. **Là où passe l'homme, reste un nom, là où passe l'hirondelle, reste un cri.** Si tu sauves le mulet, je te donnerai une bouteille d'alcool de plus et je ferai frapper tambours et gongs pour vanter ta réputation. (Chapitre 6 p. 49)
婆婆换了一副悲凉的强调道："樊三，行行好吧，古人说：**行好不得好，早晚脱不了**。(Chapitre 8 p. 42)	Her mother-in-law changed her tone of voice from anger to melancholy: "Fan Three, show some kindness. (Chapter 1-8 p. 38)	La belle-mère prit un ton affligé pour déclarer : « Troisième oncle, fais donc une bonne action, les anciens disaient : "**Une bonne action qui n'est pas récompensée, tôt ou tard revient te hanter**." (Chapitre 8 p. 65)
"别说了"，樊三道，"多年的乡亲一家人，我今日就破一次例。**丑话说在前头**，虽说**人畜是一理**，但毕竟	That's enough! Fan said. In all the years we've been friends and neighbors, this is the first time I've done	« Ne dis plus rien, dit le troisième oncle Fan. Nos familles se connaissent depuis si longtemps, aujourd'hui je

人命关天…” (Chapitre 8 p. 42)	anything like this. **But let's get something straight first**. **People and animals may not be that different**, but a human life matters more… (Chapter 1-8 p. 38)	vais faire une exception… **Mais entendons-nous bien, tu as beau dire que les hommes et les animaux c'est la même chose**, malgré tout, ma vie humaine c'est l'affaire du ciel. » (Chapitre 8 p. 65)
樊三啊，难道你能见死不救？真真是‘**毒不过黄蜂针，狠不过郎中心**’，常言道‘**有钱能使鬼推磨**’… (Chapitre 8 p. 44)	“Fan Three, she sobbed, can you just stand by and watch someone die? ‘**There is nothing more poisonous than a hornet's sting and nothing more ruthless than a physician's heart**.’ They say ‘**money can make the devil turn a millstone**.’” (Chapter 1-8 p. 40)	« Troisième oncle, est-ce que tu peux vois quelqu'un mourir sans l'aider ? Vraiment, **si rien n'est plus venimeux que le dard de la guêpe, rien n'est plus cruel que le cœur du médecin** ! Mais comme dit le proverbe : ‘**Avec de l'argent on peut faire pousser la meule à un fantôme**.’ » (Chapitre 8 p. 68)
他大姑，别生气，俗话说‘**病笃乱投医，有奶便是娘**’，上官吕氏表现出难得的好脾性。(Chapitre 9 p. 47)	“Don't be angry, Aunty. As they say, ‘**When a patient is dying, find doctors where you can**,’ and ‘**Anyone with breasts is a mother**,’” Forcing herself to be congenial, she kept her voice low and controlled. (Chapter 1-9 p. 43)	« Grand-tante, ne te mets pas en colère, comme dit le proverbe : ‘**Quand on est gravement malade, le premier médecin fait l'affaire', et 'Qui trouve son lait, trouve sa mère**' », répondit Shuangguan Lüshi qui affichait une amabilité rare. (Chapitre 8 p. 73)
Volume 2		
	Chapter three	
姚四呢?司马亭问。早**脚底下抹油溜他娘的了**。苟三愤愤地骂道。(脚底下抹香油——溜了) (Chapitre 10 p. 63)	“**The itchy-footed prick slipped away already**,” Gou San said angrily. (Chapter 3-1 p. 87)	Ça fait longtemps que **ce fils de pute a filé**, jura Gou le Troisième hors de lui. (Chapitre 10 p. 92)
司马库双手支着床，昂起头，目光炯炯地说，“你浑蛋，你太浑蛋了，这维持会长是日本人的狗，是游击队的驴。**老鼠钻到风箱里，两头受气的差事**，别人不干，偏你干！”(Chapitre 11 p. 71)	“Elder brother,” Sima Ku said as he propped himself up on his elbows and raised his head high, “you bastard, you stupid bastard.” His eyes were blazing. “The head of the Peace Preservation Corps is a running dog of the	« Frère, disait-il, les mains appuyées sur le lit, la tête dressée, le regard brillant, tu n'es qu'un salaud, un vrai salaud, le chef du comité de maintien de l'ordre, c'est le chien des Japonais, l'âne des maquisards. C'est comme **le**

	Japanese, a donkey belonging to the guerrilla forces, **a rat hiding in a bellows, a person hated by both sides**. Why did you accept the job?" (Chapter 3-2 p. 96)	**rat qui entre dans un soufflet, c'est une mission où on est persécuté des deux côtés.** Personne ne voulait s'en charger, il a fallu que ce soit toi ! » (Chapitre 11 p. 105)
"**媒婆的八哥嘴呀，报丧的兔子腿**。"母亲轻轻哼唱着，捡起马洛亚丢下的小瓢，舀了水，一瓢瓢往我头上浇。(Chapitre 11 p. 77)	…Humming to herself, Mother picked up Malory's ladle, scooped up some water, and poured it over our heads. (Chapter 3-2 p. 103)	« **Il a le bec d'étourneau de l'entremetteuse, et la patte de lapin qui annonce le deuil** ! » tout en fredonnant, ma mère ramassa la louche que Maroya avait abandonné. (Chapitre 11 p. 114)
母亲说："来弟，你别给我岔岔儿，金童是金子，你们起码也是银子，怎么会连狗屎都不如呢？今儿个，咱娘俩**打开窗户说亮话**吧，那姓沙的，是**黄鼠狼给鸡拜年，没安好心肠**，我看他在打你的主意。" (Chapitre 12 p. 86)	"Lidi," Mother said, "don't change the subject. Jintong may be gold, but you girls are silver. So, no more talk about dog turds! It's time for mother and daughter **to have heart-to-heart talk.** That fellow Sha is a **weasel coming to the chickens with New Year's greetings. He does not have good intentions.** He has his eye on you for sure." (Chapter 3-3 p. 112)	« Laidi, **ne détourne pas la conversation**. Si Jintong, c'est de l'or, vous, vous êtes au moins de l'argent, comment ne voudriez-vous pas plus que des **crottes de chiens** ? Aujourd'hui, **parlons clair**, de mère à fille. Ce dénommé Sha, c'est comme **la belette qui vient souhaiter la bonne année au coq**, i**l n'est pas innocent** : à mon avis, il cherche à attirer ton attention. » (Chapitre 12 p. 126)
母亲咬着牙齿说："姓沙的，你**癞蛤蟆想吃天鹅肉**，做梦去吧！" (Chapitre 12 p. 87)	Mother clenched her teeth. "You there, Sha," she said, "**like the toad who wants to feast on a swan**, you can just dream on!" (Chapter 3-3 p. 113)	Grinçant des dents, ma mère répondit : « Monsieur Sha, vous êtes comme **le crapaud qui voudrait goûter la chair du cygne**, vous pouvez toujours rêver ! » (Chapitre 12 p. 127)
母亲大声说："来弟，**无仇不结母子，无恩不结母子**——你恨我吧！"(Chapitre 12 p. 91)	"Laidi!" she shouted. "**The bonds between parent and child are formed by enmity and kindness**. Go ahead, hate me !" (Chapter 3-3 p. 116)	« Laidi, dit-elle d'une voix forte, **sans haine ni amour, pas de relation entre mère et fille** ! Tu peux me haïr ! » (Chapitre 12 p. 131)
鸟儿韩放下母亲，拔下弹弓，装上一颗泥丸，瞄着樊	There he laid his mother out on the ground, loaded his	Là, il posa sa mère, sortit sa fronde, chargera une boulette

三大爷说：“当头的，不要赶尽杀绝吧？**兔子急了也咬人**！”(Chapitre 14 p. 118)	slingshot, and took aim at Third Master Fan. “You had better not try to kill us all, headman. **Even a rabbit bites when it’s cornered**!” (Chapter 3-5 p. 144)	de glaise et dit en visant le troisième oncle Fan : « Toi qui es le chef, est-ce qu’on ne doit pas arrêter ce massacre ? **Quand le lièvre est en danger, il peut aussi mordre** ! » (Chapitre 14 p. 175)
母亲说：“再容易也是人家捉的。你难道不知道**吃人家嘴短，拿人家手短**的道理? (Chapitre 14 p. 119)	“But they’re still his birds, no matter how easily he comes by them. Don’t you know that **people expect favors to be returned**?” (Chapter 3-5 p. 145)	Peut-être bien, mais c’est lui qui les attrape, dit ma mère, tu ne sais pas que **celui qui mange le riz d’autrui a la bouche cousue, celui qui prend le bien d’autrui a les mains liées** ? (Chapitre 14 p. 176)
“**旱不死的大葱，饿不着的大兵**。”母亲感慨地说，我们跟着当兵的沾光啦。(Chapitre 16 p. 146)	“**Garlic never dies in a drought, and a soldier never starves**,” Mother said with a sigh. “The army has become our benefactor…” (Chapter 3-6 p. 172)	« **Telle la ciboule qui résiste à la sécheresse, le grand soldat jamais la faim n’agresse** », dit ma mère sous le coup de l’émotion. (Chapitre 14 p. 216)
她赌气般地撅着嘴，说：“蒋政委，你**请神容易送神难**吧！”(Chapitre 17 p. 159)	First Sister sat across a table from Commissar Jiang and said with a pout, “Commissar Jiang, **inviting a deity in is one thing. Getting rid of it is quite another**!” (Chapter 3-7 p. 187)	Comme piquée au vif, elle fit la grimace : « Commissaire Jiang, **il est plus facile d’inviter un esprit que de le congédier** ! » (Chapitre 17 p. 237)
母亲撩着衣襟，“…姓蒋的是**棉花里藏针，肚子里有牙**。”(Chapitre 17 p. 162)	Mother walked over to the chair and lifted up her blouse. “…the two of you together are no match for that Jiang fellow. With Jiang, **it’s a needle hidden in downy cotton. He’s got teeth in that belly of his**.” (Chapter 3-7 p. 190)	Puis ma mère se releva tout en se rhabillant : « …vous ne vaincrez pas ce Jiang, cet homme, **c’est une aiguille nichée dans le coton, il cache un poignard dans son sein.** » (Chapitre 17 p. 240)
蒋政委道：“...虽说**骡马比君子**，但毕竟是马，人是万物之灵嘛！”(Chapitre 17 p. 164)	Commissar Jiang said… even though, as people say, ‘**mules and horses may be as fine as gentlemen**, but they’re still only mules and	« ...dit le commissaire, ...Bien que l’on dise que **cheval et mulet sont comparables à l’homme de bien**, ce ne sont quand même que des chevaux,

	horses.' So go ahead, eat as much as you can, since man is at the top of the food chain." (Chapter 3-8 p. 193)	mangez sans vous préoccuper du reste, l'homme est le maître de la création ! » (Chapitre 17 p. 244)
Volume 3		
	Chapter four	
上官盼弟说，"你不要高兴得太早！你那个汉奸丈夫沙月亮死有余辜，我劝你**夹紧尾巴**，不要张狂，否则，谁也救不了你。" (Chapitre 19 p. 185)	"First Sister," Pandi replied, "it's too early to be celebrating! Not even death will clean the slate for your turncoat husband, Sha Yueliang. So **don't go off half-cocked**. If you do, no one will be able to save you." (Chapter 4-1 p. 212)	Grande sœur, dit Pandi, ne te réjouis pas trop tôt ! Ton traître de mari Sha Yueliang méritait plus que la mort, je te conseille de **ne pas faire la maligne**, ne sois pas arrogante, sinon, plus personne ne te viendra en aide ! (Chapitre 19 p. 272)
妹夫大姨子，一半腚沟子，司马库说，你不是浪死了吗？(Chapitre 22 p. 219)	He said, "**We're brother-in-law and sister-in-law, and there's nothing wrong with that**, so why not give it a go? I thought you really wanted it. Well, here I am…" (Chapter 4-4 p. 245)	Sima Ku qui dit : « **Tu es ma grande belle-sœur, la moitié de tes fesses me revient**, tu n'es pas morte de débauche ! Me voilà… » (Chapitre 22 p. 320)
母亲说："夹住尾巴吧，贤婿，**人欢没好事，狗欢抢屎吃！**" (Chapitre 22 p. 219)	Mother said, "**Nothing good comes of being proud, like dogs eating shit in a crowd**." (Chapter 4-4 p. 246)	« Gardez la queue basse, mon vertueux gendre, dit ma mère. '**L'homme se réjouit pour un rien, le chien se réjouit quand il a volé de la merde pour la manger** !' » (Chapitre 22 p. 321)
司马粮说："**千斤鼠抵不住八斤猫**。" (Chapitre 23 p. 225)	**A thousand pounds of rat is no match for eight pounds of tomcat**. To which the white rat replied, you're a boy, not a cat. (Chapter 4-5 p. 252)	Et Sima Liang rétorquer : « **Le rat de mille livres ne vient pas à bout du chat de huit livres.** » (Chapitre 23 p. 330)
带哨的排长打着哈欠，踱过去，道："胖刘瘦侯，你们这叫**裤裆里摸卵，旱地上拾鱼**。" (Chapitre 23 p. 231)	The platoon leader yawned as he walked up to the men. "Fat Liu and Skinny Hou, this is **what's called finding balls in your pants and landing fish on dry ground**." (Chapter 4-5 p. 257)	Le chef de peloton, qui portait un sifflet, bâilla et traversa la rue pour leur dire : « Liu le Gros et Hou le Maigre, ce que vous faites s'appelle **tâter les couilles dans le fond du pantalon, vous ramassez des**

		poissons sur la terre ferme. » (Chapitre 23 p. 337)
上官盼弟说：“我说过的，“十年河东，十年河西，**出水再看脚上泥！**” (Chapitre 23 p. 235)	“I told you once.” Pandi said, “that the river flows east for ten years and west the next ten. **Look at the mud on your feet when you step out of the water**.” (Chapter 4-5 p. 262)	« Comme je l’ai déjà dit, dit Pandi, en dix ans l’est du fleuve passe à l’ouest, mais **c’est toujours de la boue qu’on a sur les pieds quand on sort de l’eau**. » (Chapitre 23 p. 344)
司马库说：“**六月债，还得快。**不过，鲁兄的利息也算得太高了。” (Chapitre 23 p. 236)	“**A six-mouth debt is quickly repaid**,” Sima said. “But Brother Lu, you’ve demanded too much interest.” (Chapter 4-5 p. 264)	« **Dette de juin n’attend point**, dit Sima Ku. Mais les intérêts de frère Lu sont beaucoup trop élevés. » (Chapitre 23 p. 345)
哑巴愤怒地再次吼出那个清楚字眼：“脱！” **狗急了跳墙，猫急了上树，兔子急了咬人，哑巴急了说话。** (Chapitre 24 p. 240)	The mute, getting angrier by the minute, repeated his command: “**When cornered, dogs jump over walls, cars climb trees, rabbits bite, and mutes speak**…” (Chapter 4-6 p. 268)	Le muet, hors de lui, cria une nouvelle fois très distinctement le mot « Ôte ! ». Q**uand le chien est affolé, il grimpe aux arbres ; quand le lièvre est affolé, il mord ; quand le muet est affolé, il parl**e… (Chapitre 24 p. 351)
鲁立人说：“**种瓜者得瓜，种豆者得豆，种下了蒺藜就不要怕扎手。**老岳母，不要操这些闲心。 (Chapitre 24 p. 244)	La phrase est supprimée dans la traduction anglaise.	« **Qui sème le vent récolte la tempête. Qui plante des chardons ne doit pas craindre de se piquer les mains.** Ma chère belle-mère, il ne faut pas vous tracasser pour rien. » (Chapitre 24 p. 357)
上官念弟也用平和得口吻说：“五姐夫，俗话说‘**秤杆不离秤砣，老汉不离老婆**’，您跟五姐，不也是形影不离吗？” (Chapitre 24 p. 249)	“Fifth Brother-in-law, there’s a popular saying that **a steelyard’s sliding weight doesn’t leave its arm, and a good man doesn’t leave his wife.** You and Fifth Sister were inseparable, weren’t you?” (Chapter 4-6 p. 275)	Le proverbe dit : « ‘**Comme le fléau ne quitte jamais le poids de la balance, le vieux ne quitte jamais sa vieille’**, lui répondit Niandi sur un ton paisible. Ma cinquième sœur et toi, n’être-vous pas également inséparables ? » (Chapitre 24 p. 363)
司马库打着饱嗝说：“...凤、凰，好好听姥姥和大姨的话，有什么难处，去找你们五姨，她现在正**走红运**，而	Sima Ku belched…Feng, Huang, be sure to listen to your grandmother and aunt. In a pinch, go look up Fifth	...dit Sima Ku en lâchant un rot pour montrer qu’il était rassasié...Feng, Huang, obéissez bien à vos tantes, et si

你们的老爹正**走背字**。(Chapitre 24 p. 251)	Aunt. **Everything's going her way** these days, while your father has **fallen on hard times**. (Chapter 4-6 p. 275)	vous avez un problème, allez voir votre cinquième tante, aujourd'hui **la chance lui sourit**, tandis que pour votre père, **ça va mal**. (Chapitre 24 p. 367)
司马库低声嘟哝着:"妈的,**老虎打食喂狗熊!**"(Chapitre 24 p. 252)	"Damn," Sima Ku said under his breath. "**The tiger kills the prey just so the bear can eat**." (Chapter 4-6 p. 279)	« Merde alors, maugréa Sima Ku à voix basse, l**e tigre attrape une proie pour nourrir l'ours** ! » (Chapitre 24 p. 368)
母亲说:"**是福不是祸,是祸躲不过**,粮儿,放心吧,就算天老爷到这天兵天降下了凡,也不会把咱们这些孤儿寡母怎么样。"(Chapitre 25 p. 256)	"**Good luck is always good,**" Mother said, "**and you cannot escape bad luck.** Don't worry, Liang, even if the man above sent Heavenly Generals and Celestial Troops down to Earth, what more could they do to a bunch of widows and orphans?" (Chapter 4-6 p. 283)	– Tranquillise-toi, Liang, dit ma mère, **le bonheur succède au malheur, et le malheur, on ne peut y échapper.** Même si le dieu du ciel descendait sur terre à la tête des soldats et des généraux du ciel, il ne risquerait pas de nous faire du mal à nous autres, veuve et orphelins. » (Chapitre 25 p. 373)
我光棍一个,**躺下一条,站着一根**,没有什么好怕的。(Chapitre 25 p. 259)	I'm a bachelor, **stiff when I'm lying down and straight when I'm standing up**. I've got nothing to be afraid of. (Chapter 4-7 p. 286)	– Moi, je suis célibataire, **je dors tout seul, je me lève tout seul**, j'ai rien à craindre, dit-il. (Chapitre 25 p. 377)
鲁立人张口结舌,支吾道:"大叔,**冤有头、债有主,一人做事一人当**。司马库害死人,只能司马库偿命,孩子是无罪的。"(Chapitre 25 p. 262)	"Uncle," Lu Liren managed to blurt out, "**every grievance has its target, every debt has its creditor. A person must be held responsible for its deeds**. Since Sima Ku caused the deaths, only Sima can be held accountable. (Chapter 4-7 p. 289)	Saisi de stupeur, Lu Liren chercha à tergiverser : « Vieil oncle, **c'est celui dont on se plaint qui doit payer ses dettes, à chacun sa responsabilité.** Sima Ku a tué, il n'y a que lui qui puisse payer, ses enfants sont innocents. » (Chapitre 25 p. 383)
"鲁县长和他是连襟,**是亲三分向**啊,乡亲们,俺徐瞎子活着一根竹竿,死去一堆狗食,你们可不能跟我比啊... (Chapitre 25 p. 262)	County Head Lu is related to them, **which counts for a great deal**. Fellow villagers, alive Xu Xian'er is only this staff, and dead he is little more than food for the dogs.	« le chef Lu et lui sont beaux-frères, mes amis, moi, Xu l'Aveugle, vivant je ne vaux guère plus qu'une canne en bambou, et mort, qu'un tas de merde de chien, mais vous,

	Compared to you, I am nothing… (Chapter 4-7 p. 289)	vous n'êtes pas comme moi ... » (Chapitre 25 p. 383)
"大长官，"徐瞎子，"您听到了吧，**杀倒秫黍闪出狼**来了。" (Chapitre 25 p. 263)	"You heard that, didn't you, exalted sir?" Blind Xu said. "**Cut down the wheat stalks, and a wolf appears.**" (Chapter 4-7 p. 291)	« Grand chef, dit Xu l'Aveugle, vous avez entendu, **quand on écarte les tiges de sorgho, le loup montre son museau**. » (Chapitre 25 p. 384)
"胡说！"独臂人道，"凭着我这双眼睛，你**巧嘴的鹦鹉难说过潼关**！你的车子，我们征用了！" (Chapitre 26 p. 278)	"Nonsense!" the one-armed man said. "As I see it, **you may have a clever mouth, but a parrot can't talk its way through Tong Pass.** I'm commandeering your cart !" (Chapter 4-8 p. 306)	– Sornettes ! dit le manchot, à mes yeux, toi, **le perroquet à la langue habile, tu auras de la difficulté à franchir les passes** ! Ta voiture, je la réquisitionne ! » (Chapitre 26 p. 407)
"各位大爷，秦二冥顽不化，**螳臂当车，不自量力**，实属该死而不死，老而不死是为贼。多有得罪，请大爷多多包涵！" (Chapitre 30 p. 324)	"Gentlemen, I, Qin Er, am a thickheaded old fool, **no better than the mantis who thought it could stop a wagon, someone who has overrated his own abilities**, a man who has outlived his usefulness and has shamed himself by hanging on to life. I have deeply offended you and can only beg for your forgiveness!" (Chapter 5-3 p. 338)	« Jeunes seigneurs, moi, Qin le Deuxième, suis totalement encroûté dans mes idées arriérées, **je suis telle la mante religieuse qui tente de bloquer le char avec ses pattes**, j'ai présumé de mes forces, j'appartiens à la catégorie des bandits qui n'arrivent pas à mourir malgré leur grand âge. Je vous en prie, mes jeunes seigneurs, veuillez-vous montrer indulgents envers mes nombreuses erreurs ! » (Chapitre 26 p. 471)
司马库哭笑不得地说："孙子，**不会浮水埋怨屌挂水草**，我根本不知道什么叫运气。" (Chapitre 36 p. 368)	Not knowing whether to laugh or to cry, Sima Ku said, "**Don't blame the toilet when you can't do your business.** I have no idea what you mean by concentrating my strength somewhere." (Chapter 5-9 p. 381)	« Mon petit, dit Sima Ku sans savoir s'il devrait rire ou pleurer, **celui qui ne sait pas nager prétend que sa queue s'est accrochée aux algues**, je ne sais absolument pas ce que tu entends par 'concentrer son souffle'. » (Chapitre 36 p. 531)
Volume 5		

母亲说：“孩子，只是**请神容易送神难**哪。” (Chapitre 37 p. 377)	“**It’s easy to invite a deity into one’s life, child, but hard to get one to leave**.” (Chapter 6-1 p. 389)	Ma fille, dit ma mère, comme dit le proverbe, i**l est plus facile d’inviter un esprit que de le congédier**. (Chapitre 37 p. 544)
鸟儿韩回答道：“操你妈，**站着说话不腰痛**，十五年，嘴巴一碰就过去了…(Chapitre 40 p. 403)	Cet extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	Han l’Oiseau répondait : « Espèces d’enculés, **ce n’est pas en restant débout à parler que vous risquez de vous fatiguer**, quinze ans, ça passe à toute vitesse… (Chapitre 40 p. 582)
“站住，”她说，“...我们也是没有办法，“**鸟儿韩披纸袋—没有办法**。”她熟练地运用了一句流传在高密东北乡的歇后语。(Chapitre 41 p. 418)	“Stop right there! There’s something you need to understand. Things have not gone well for us these past few years. Every time we open our mouths, people accuse us of rightist leanings. We’ve had no choice.” (Chapter 6-4 p. 415)	« Arrête, dit-elle, ...Nous n’avions pas le choix. C’était comme **Han l’Oiseau qui s’habillait avec des sacs en papier...** il n’avait pas d’autre choix. » (Chapitre 41 p. 604)
“野骡子”追着她的背影道：“**心中无闲事，不怕鬼叫门**！臊狐狸，别看她一本正经的样子…(Chapitre 41 p. 422)	Wild Mule looked at her back and said, “**If your heart is pure, not even the devil can scare you**! Don’t be fooled by her serious appearance, fox…” (Chapter 6-4 p. 419)	**Quand on n’a rien à se reprocher, on n’a pas peur qu’un fantôme frappe à sa porte**, lança Mule sauvage en direction de la silhouette qui s’éloignait. Renard puant, ne te fie pas à son allure sérieuse… (Chapitre 41 p. 610)
Volume 6		
夹克衫说：“老黄，老黄，不要倚老卖老，不要**打肿脸充胖子，倒了架子就得沾肉**，允许农民跑买卖发财…” (Chapitre 41 p. 422)	“Don’t try that wise old uncle routine on me, old Huang, and You can **stop slapping your face to puff up your cheeks**. It was your township head who proclaimed that peasants were free to engage in business and get as rich as they can.” (Chapter 7-1 p. 462)	« Vieux Huang, Vieux Huang, dit le blouson, vous ne devez pas écraser les autres avec votre expérience, **ni vous frapper le visage pour passer pour un joufflu. Quand l’étagère est tombée, la viande est sale.** Permettre aux paysans de s’enrichir en faisant du commerce… (Chapitre 46 p. 675)

夹克衫说：“黄脸，你是**癞蛤蟆挡车——自不量力**，回家上吊去吧！…(Chapitre 46 p. 467)	Zip-up Shirt said, “you’re like **a toad trying to stop a wagon – you overestimate yourself.** Go home and hang yourself ! … (Chapter 7-1 p. 462)	Face jaune, rétorqua le blouson, **vous êtes comme le crapaud qui veut barrer la route à la voiture, vous présumez de vos forces.** Rentrez chez vous vous pendre ! (Chapitre 46 p. 676)
检票员道：“**茶壶掉了底儿，光剩下一张嘴儿**！俊鸟儿，俊鸟儿，你许愿一年了…	“**You’re quite the smooth talker, like a teapot without a bottom**! Beautiful birds, you say? (Chapter 7-1 p. 465)	Espèce de sale type, dit la contrôleuse, même **un beau parleur peut pas faire du thé dans une théière sans fond** ! Tes beaux oiseaux, tu me les promets depuis un an, mais j’en ai pas vu la moindre plume ! (Chapitre 46 p. 680)
鹦鹉韩道：“干姨，您可别**一网打光满河鱼**，好人还是有的嘛，譬如…(Chapitre 46 p. 470)	“I wouldn’t advise you to **try to catch all the fish in the river with one net**, aunty. There are some good people there. Take, for instance —” (Chapter 7-1 p. 465)	Marraine, dit Han Perroquet, **ne mettez pas tous les poissons dans le même filet**, il y a aussi des gens bien là-bas, par exemple… (Chapitre 46 p. 680)
（鹦鹉韩）别看大金牙现在闹得欢，他是**兔子的尾巴，长不了**。(Chapitre 46 p. 473)	L’extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	Dents en Or est peut-être prospère, il est comme **la queue du lièvre, elle ne pousse pas**. (Chapitre 46 p. 685)
（鹦鹉韩）咱那时**见人矮三分**，要不，我也不会和那么个熊东西结婚。(Chapitre 46 p. 477)	**We were the lowest of the low**. If not, I’d never have married that shrew. (Chapter 7-2 p. 472)	A l’époque, **nous étions considérés comme les derniers des derniers**, sinon je ne me serais jamais marié avec une femme aussi brutale. (Chapitre 47 p. 690)
“过去也这样，”母亲说，“你小舅的病，就这样了，**死生有命，富贵在天**（成语），他命大…” (Chapitre 47 p. 477)	“That’s the way it’s always been,” Mother said. “**Whether your uncle lives or dies is in the hands of fate**. Il luck is with him; he’s bound to live. (Chapter 7-2 p. 472)	C’était déjà la même chose dans le passé, riposta ma mère, la maladie de ton oncle, c’est comme ça, **la vie et la mort dépendent du destin, les richesses et les honneurs dépendent du ciel**… (Chapitre 47 p. 690)
（独乳老金）她笑着说：“都是装样子骗人的，我**大字认不了一筐**。” (Chapitre 48 p. 487)	“That’s all for show. **I don’t read or write much**.” (Chapter 7-3 p. 480)	« C’est juste pour faire impression, dit-elle, **je ne connais pas grand-chose à la calligraphie**. »

		(Chapitre 48 p. 704)
（独乳老金）现在，它是‘**过时的凤凰不如鸡**’了。(Chapitre 48 p. 489)	But now it's more a case of '**the phoenix past its prime is no match for a chicken**.' (Chapter 7-3 p. 480)	A présent, il est comme « **un vieux phénix qui vaut moins qu'un poulet** ». (Chapitre 48 p. 704)
老金吃吃地笑着说："吓着你了？干儿，别怕，女人身上，奶子是宝贝，但还有宝中之宝。**心急吃不了热豆腐**，你起来，我好好拾掇拾掇你。" (Chapitre 48 p. 489)	"Scared you, didn't I? There's nothing to be scared of adoptive son. Breasts may be a woman's treasure, but there are even greater treasures. **You can't eat something bean curd if you hurry it**. Stand up and let me fix what's wrong with you." (Chapter 7-3 p. 481)	« De quoi as-tu peur ? lui demanda-t-elle. Mon filleul, il ne faut pas avoir peur, sur le corps d'une femme, les seins sont des trésors, mais il y a aussi le trésor des trésors. **L'impatience empêche de manger le fromage de soja brûlant**, lève-toi, je vais te préparer comme il faut. » (Chapitre 48 p. 706)
耿莲莲笑嘻嘻地说："老东西，咱们**骑驴看唱本，走着瞧**。" (Chapitre 50 p. 511)	Lianlian giggled at the news. "That old fart. We'll **keep riding the donkey and singing our song and see what happens.** (Chapter 7-4 p. 498)	« Espèce de vieux débris, dit Geng Lianlian avec une grimace, o**n verra laquelle de nous deux aura le dernier mot**. » (Chapitre 50 p. 738)
此处不养爷，必有养爷处。好马不吃回头草。饿死不低头，冻死迎风立。不蒸（争）馒头争口气，咱们**人穷志不穷。**人生自古谁无死，留取丹心照汗青。(Chapitre 51 p. 514)	**If there's no place for me here, there'll be one somewhere. A good horse doesn't turn and eat the grass it's trampled on. I do not lower my head even if I die from hunger; I stand tall before the wind as I die from the cold. I'll fight over a good showing, but not over bread. We may lack food, but we don't lack will**. Everyone has to die sometime, and we must leave a name for history. (Chapter 7-4 p. 501)	**Si ici, on ne s'occupe pas de moi, leur maître, il y aura toujours un endroit où on le fera. Le bon cheval ne mange pas deux fois la même herbe. On peut mourir de faim, mais on ne baisse pas la tête ; on peut mourir de froid, mais on reste droit dans le vent. On ne se dispute pas pour un petit pain, mais pour son honneur. Si nous sommes indigents, notre volonté ne l'est pas.** Les hommes sont mortels, mais les annales doivent en conserver la trace fidèle... (Chapitre 51 p. 742)
我知道她非常感激我。不必客气，人不能忘记给他人方便，自己委屈点没什么。**行善不得善报，头上老**	Le paragraphe où se trouve l'extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	Je sentis qu'elle m'en était extrêmement reconnaissante. Ce n'était pas nécessaire, les hommes ne doivent pas

天知道。 (Chapitre 51 p. 534)		oublier de dispenser quelques faveurs, au prix de petits désagréments. **On ne fait pas le bien que pour obtenir une récompense. Au-dessus de nous, le ciel sait ce que l'on a fait.** (Chapitre 51 p. 775)
这简直是**现世报，六月债，还得快，种瓜得瓜，种豆得豆，木匠戴枷，自作自受。** (Chapitre 53 p. 556)	Le paragraphe où se trouve l'extrait est supprimé dans la traduction anglaise. (Chapter 7-10 p. 526)	Dette de juin n'attend point, on récolte ce qu'on a semé, la brique soulevée retombe sur les pieds, **la gangue qu'il a fabriquée le menuisier doit lui-même porter**… (Chapitre 53 p. 807)
他撑开花伞，说：“奶奶的，**电灯泡捣蒜，一锤子买卖了！**” (Chapitre 54 p. 568)	He flicked open the umbrella, and with a loud "Shit" leaped out the window and fell like a ripe fruit. (Chapter 7-11 p. 530)	Ouvrant l'ombrelle, il conclut : « Putain, **c'est comme de piler l'ail avec une ampoule électrique, ça ne marche qu'une fois** ! » (Chapitre 54 p. 826)
Volume 7		
姑姑说：“璇儿，上去，让他们看看。**不怕不识货，就怕货比货。**我就不信我亲手包出来的小金莲比不过那六个野驴蹄子。” (Chapitre 56 p. 587)	"Go on, Xuan'er," her aunt coaxed. "Show them your feet. **As long as they know what they're looking for, you'll do fine.** Don't tell me that golden lotuses I personally created won't compete favorably with the hooves on those six donkeys." (Chapter 2-2 p. 51)	– Xuan'er, dit la tante, vas-y, montre-leur. **Ce n'est pas de méconnaître la marchandise qui fait peur, c'est de la comparer aux autres.** Je ne peux pas croire que ces lotus d'or que j'ai bandés de mes propres mains vaudraient moins que six sabots d'ânesses sauvages. » (Chapitre 56 p. 853)
“我真是昏了头，瞎了眼，**让猪油蒙了心**，鬼迷了心窍，给儿子找了这么个好媳妇！” (Chapitre 61 p. 604)	"…I must have been out of my mind, blind as a bat, to find a woman like you to marry my son!" (Chapter 2-7 p. 64)	J'ai vraiment dû perdre la tête, devenir aveugle, **le suif a recouvert mon cœur**, un fantôme en a obstrué les orifices, pour être allée chercher une aussi bonne épouse pour mon fils ! (Chapitre 61 p. 877)
上官父子**碌碡压不出屁，锥子攮不出血，**为上官吕氏请医生看病的任务自然	The two Shangguan men were so incompetent that **a stone roller couldn't get**	Le père et le fils Shangguan **étaient toujours aussi indifférents à tout** ; la tâche

地落在了母亲身上。(Chapitre 62 p. 611)	**them to fart and an awl couldn't draw blood**, so the responsibility of finding help for her mother-in-law naturally fell to Mother. (Chapter 2-8 p. 70)	de trouver un médecin pour Shangguan Lüshi retomba sur ma mère. (Chapitre 62 p. 887)
吕氏把母亲叫到炕边，说：“寿喜屋里的，‘**无恩不结父子，无仇不结婆媳**’，我死后，这个家，就靠你撑着了，他们爷儿俩，都是一辈子长不大的驴驹子。”(Chapitre 62 p. 611)	One day, her mother-in-low called Mother to her bedside. “Shouxi's wife,” she said, “as the saying goes, **fathers and sons are bound by kindness, mothers and daughters-in-law are linked by enmity**. (Chapter 2-8 p. 70)	Lüshi l'appela près du kang et lui dit : « Épouse de Shouxi, **sans affection, pas de relation père-fils, sans haine, pas de relation belle-mère-belle-fille.** Après ma mort, cette maison reposera entièrement sur toi, eux, le père et le fils, ne sont que des petits ânes qui ne grandiront jamais. (Chapitre 62 p. 887)

Annexe 5 : Les gros mots dans *Wa* 蛙 et leurs traductions		
Texte original	**Traduction anglaise**	**Traduction française**
所以他说，**滚，小兔崽子们！**这里没有你们吃的，回家吃你们娘的**奶头**去吧。(Chapitre 1 p. 7)	**Go on, you little shits**, get out of here! There's nothing here for you to eat. Go home and suck your mothers' **teats**. (Chapter 1 p. 7)	Aussi nous lança-t-il : « **Ouste, petits saligauds !** Y a rien à manger pour vous ici, rentrez chez vous **téter** vos mères ! » (Chapitre 1 p. 14)
姑姑杏眼圆睁，银牙顿挫地说：总有一天，我要亲手剁了这个**杂种**！(Chapitre 1 p. 14)	One of these days, she said, I'm going to cut that **bastard's** balls off! (Chapter 1 p. 16)	(La tante) Cette dernière écarquilla ses yeux en amande et dit en martelant ses mots : « Un de ces quatre, je vais te le castrer, moi, **ce bâtard** ! » (Chapitre 1 p. 24)
她说她接生的第一个孩子本应该是革命的后代，没想却接生了一个地主的**狗崽子**。(Chapitre 1 p. 16)	Chen Bi was the first baby Gugu delivered, a fact that caused her a lifetime of regret – her first ought to have been the son or daughter of a revolutionary, not a landlord's **mongrel**. (Chapter 1 p. 19)	Elle disait que ce premier accouchement aurait dû être celui d'un descendant de révolutionnaires au lieu d'être celui d'un **petit saligaud de rejeton** de propriétaires terriens. (Chapitre 1 p. 26)
姑姑对我们说：他吕牙**什么东西**？打得他老婆满地爬的**畜生**，竟敢教训我？(Chapitre 1 p. 19)	Who did Lü Ya think he was, scolding me like that, a **creep** who battered his wife to make her crawl around the house? (Chapter 1 p. 23)	La tante nous a dit : « Ce Lü la Dent, **qu'est-ce qu'il était, lui** ? C'était **une brute** qui cognait tellement sa femme qu'elle en rampait à quatre pattes, et il osait encore me faire la leçon ? (Chapitre 1 p. 30)
姑姑说：什么老人？**老妖怪，害人精**！你问问她自己，她干了些什么事？(Chapitre 1 p. 20)	Old woman? Gugu said. **Old witch** is more like it. **A demon**! Ask her what she was doing here. (Chapter 1 p. 23)	Sur le coup, elle avait répondu : « Comment ça, une vieille femme ? **Un vieux monstre oui, un esprit malfaisant !** Demande-lui un peu, oui, demande-lui ce qu'elle a fait ? » (Chapitre 1 p. 30)
支书袁脸道：万医生没错.....田桂花，别**耍死狗**了，打你算轻的，应该送你进班房！从今后，家里有生孩子的，都去找万医生！田桂花，你要再敢给	but he was cut short by Yuan Lian: …Tian Guihua, **stop the phoney act**. You got off lightly with only being struck. You ought to be sent to prison! From now on, Doctor Wan is to be called	Yuan le Visage, le secrétaire de la cellule du parti, avait déclaré : « Le docteur Wan n'a aucun tort...Tian Guihua, ne fais pas **le chien crevé**, la correction a été légère, on devrait t'envoyer sous les verrous.

人接生，就把你的**狗爪子剁了**去！(Chapitre 1 p. 20)	when any woman is about to have a child. Tian Guihua, if you ever again show up to do what you do, I'll rip **those dog fingers right off your hands**! (Chapter 1 p. 23)	Dorénavant pour tout accouchement, on fera appel au docteur Wan ! Tian Guihua, si tu oses encore officier, on tranchera **tes pattes de chien** ! » (Chapitre 1 p. 30)
姑姑双发亮，心驰神心驰神说：我身上散发着百花的香气，成群的蜜蜂跟着我飞，成群的蝴蝶跟着我飞。现在，现在**他妈的**苍蝇跟着我飞……(Chapitre 1 p. 22)	I saw her eyes light up as she said longingly: I was a living Buddha back then, the local stork. A floral perfume oozed from my body; bees swarmed in my wake. So did butterflies. Now, now nothing but **goddamn** flies . . . (Chapter 1 p. 26)	Les yeux brillants, plongée dans une rêverie délicieuse, elle a dit : « À cette époque, j'étais considérée comme un bodhisattva vivant, j'étais la déesse de la fécondité apportant les fils, de mon corps montait un parfum de fleurs, des nuées d'abeilles m'accompagnaient, ainsi que des vols de papillons. A présent, eh bien, à présent, ce qui me suit, ce sont des **putains de** mouches… (Chapitre 1 p. 33)
你们老奶奶和大奶奶不敢动筷子，我可不管那一套，**吃这个狗日的**！(Chapitre 1 p. 27)	Your great-grandma and great-aunt wouldn't even pick up their chopsticks, but I wasn't shy, not about eating **the little prick's** food. (Chapter 1 p. 31)	Mère et grand-mère n'osaient se servir de leurs baguettes, mais moi, rien ne m'arrêtait, à l'assaut de **ces putains de trucs** ! (Chapitre 1 p. 38)
我二哥和姐姐也跟着哇。我怒冲冲地说：**癞蛤蟆**！(Chapitre 1 p. 28)	Second Brother and Sister echoed him. **Warty toads**! I hissed angrily. (Chapter 1 p. 32)	-Waouh ! firent à leur tour ma sœur et mon autre frère. Je dis furieux : « **Sales crapauds !** » (Chapitre 1 p. 40)
我听到那女人说：你**算什么东西**，竟敢指派我？老娘在医学院学习时，你还穿开裆裤吧！(Chapitre 1 p. 46)	I heard her say, **how do you** get off telling me what to do? You were still in nappies when I was in medical school! (Chapter 1 p. 54)	Je l'entendis dire : « **Tu te prends pour qui ?** Alors comme ça tu oses me donner des ordres ? Quand moi qui te parle j'étudiais à l'institut de médecine, tu portais encore des pantalons fendus ! » (Chapitre 1 p. 61)
同时，她阴沉而得意地说：还给你？哼！你这个**狗特务**！叛徒的女人！叛徒玩腻了的**烂货**！你也怕了？你不卖你的"烈士遗	Give it back? she said with a sinister, smug look. Hah! You **dog of a spy**, defector's woman. The defector took all he wanted from you, **you slut**! Scared, are you? Have	Tout en marchant, elle dit sur un ton morne et satisfait tout à la fois : « Te le rendre ? Pffft ! Espèce de sale espionne ! **Femme de traître ! Espèce de vile créature rejetée par un**

孤”的臭味了吧？(Chapitre 1 p. 47)	you quit selling the stink of your so-called martyr's descendant? (Chapter 1 p. 55)	**traître** ! Ha, tu as peur à ton tour ? ‘ Orpheline d'un martyr de la révolution’ ; tu n'oses plus me le placer, hein, ce boniment puant ? » (Chapitre 1 p. 62)
滚！滚！滚！姑姑抬起头，大声吼叫着：你这个**混蛋**！你给我滚！(Chapitre 1 p. 49)	Get out of here! Go! Go! She raised her head to scream at me. Get out of my sight, **you little bastard**! (Chapter 1 p. 57)	Dégage ! ouste ! dégage ! la tante releva la tête et hurla : **Espèce de salaud** ! Tu vas me faire le plaisir de dégager ! (Chapitre 1 p. 64)
王肝的爹王脚在台下高声叫骂：**放屁**！都一样？谁敢说都一样？(Chapitre 1 p. 55)	Wang Gan's father, Wang Jiao, shouted out from beneath the stage, **Bullshit**! Equal? How dare you say they're equal! (Chapter 1 p. 67)	Wang le Pied, le père de Wang le Foie, qui se trouvait au pied de la scène, se mit à vociférer : « **Conneries** ! égalité ! Qui ose parler d'égalité? » (Chapitre 1 p. 71)
有本事你们找根麻绳把女人的**家什**都缝上吧！(Chapitre 1 p. 55)	Get some twine and sew up women's **openings** if you think you're up to it. (Chapter 1 p. 67)	C'est ton **truc** à toi qu'on devrait coudre ! » avait répondu grossièrement Wang en désignant l'entrejambe du pantalon de la femme. (Chapitre 1 p. 78)
王脚更来了**狗精神**，从舞台上捡起一块瓦片.....他依然不服，气汹汹地逢人便说：有本事把**老子**的**鸡巴**割了去。(Chapitre 1 p. 55)	That was greeted by roars of laughter, which **further energised him**, picking up a broken roof tile... If you're man enough, he railed at just about everyone he met, just try to cut off my dick! If you're man enough, he railed at just about everyone he met, just try to cut off **my dick**! (Chapter 1 p. 67)	**Le mauvais esprit** de Wang le Pied en fut conforté, il ramassa une des briques lancées sur la scène... Il ne s'était pas résigné pour autant, disant sur un ton mauvais : « S'ils en sont capables, qu'ils **me** coupent **la queue** ! » (Chapitre 1 p. 72)
听到广播的男人们，聚在一起发牢骚：**妈的**，有劁猪的，有阉牛的，有骟骡子骟马的，哪里见过骟人的？(Chapitre 1 p. 57)	Men got together to complain. **Shit**, they griped, you neuter a pig, you castrate a bull, and you geld horses and mules, but since when did they start cutting off a man's balls? We're not candidates for palace eunuchs, why go after us? (Chapter 1 p. 69)	Les hommes après avoir entendu ce que disaient les haut-parleurs se rassemblaient pour exprimer leur mécontentement : « **Putain**, on châtre les cochons, on émascule un bœuf, hongre un mulet ou… » (Chapitre 1 p. 74)

你们现在说得好听，只怕一上了床子，麻药一打，恐怕不止是我们的**蛋子**，连我们的**鸡巴**也要被她们割了去！到了那时候我们只能像老娘们儿一样蹲着撒尿了。(Chapitre 1 p. 57)	That sounds fine now, but when you put us up on the bed and get us all numb, we doubt you'll stop with our **balls**. They'll probably cut our **pricks** off at the same time. (Chapter 1 p. 69)	Oui, à vous entendre, c'est rien du tout, mais une fois sur la table d'opération, après la piqûre pour l'anesthésie, qui sait si elles ne vont pas nous ôter **les œufs**, et aussi **la quéquette**, hein ? Et alors, nous serons obligés de **pisser** accroupis comme les bonnes femmes. (Chapitre 1 p. 74)
王脚：**你这个狗日的**，竟敢动员你爹结扎！王肝：你说我是狗日的，我就是狗日的。(Chapitre 1 p. 59)	Wang Jiao: You **fucking dog**, how dare you try to get your father to have a vasectomy! Wang Gan: I'm a **fucking dog**? Okay, I'm a **fucking dog**! (Chapter 1 p. 71)	Wang le Pied : « **Fils de pute !** Alors comme ça tu oses inciter ton père à aller se faire ligaturer ! » Wang le Foie : « Si tu dis que je suis **un fils de pute** ! eh bien soit, je suis **un fils de pute**. » (Chapitre 1 p. 76)
王脚抹一把脸上的汗水，怒冲冲地说：宁瘸子，你咋呼什么？你拿着块破铁**老子**就怕你不成？(Chapitre 1 p. 60)	He wiped his sweaty face. Cripple Ning, he fumed, what are you shouting at? **Who do you think** you're scaring with that rusty piece of steel? (Chapter 1 p. 72)	Wang le Pied avait essuyé la sueur de son visage et avait dit, furieux : « Ning le boiteux, t'as besoin de faire de l'esbroufe comme ça ? Tu crois me faire peur, **à moi**, avec la vieille pétoire que tu tiens à la main ? (Chapitre 1 p. 77)
该把你那个**家什**缝上！王脚指着妇女主任的裤裆，粗野地骂道。(Chapitre 1 p. 60)	They ought to sew up **that thing** of yours, Wang Jiao retorted crudely, pointing at her crotch. (Chapter 1 p. 72)	C'est **ton truc** à toi qu'on devrait coudre ! avait répondu grossièrement Wang en désignant l'entrejambe du pantalon de la femme. (Chapitre 1 p. 78)
姑姑说，肖上唇这**杂种**，是社直机关的方面典型，他仗着自己给八路军地下医院抬过担架那点事，死磨硬抗。(Chapitre 1 p. 61)	**That bastard** Xiao Shangchun set a bad example at the commune, Gugu said. His rationale for opposing the vasectomy campaign was his trifling service as a stretcher-bearer for an Eighth Route Army underground hospital. (Chapter 1 p. 73)	La tante a raconté que **ce bâtard** de Xiao Lèvre-supérieure, avait été un exemple négatif dans un organisme relevant de la commune populaire ; comptant sur le fait qu'il avait été brancardier pour l'hôpital clandestin de la Huitième armée de route, il avait fait de la résistance. (Chapitre 1 p. 79)
他是个色鬼，流氓，满嘴下流话。他上手术台前还	A notorious lecher, he was a filthy-mouthed hooligan. As	C'était un libertin, un voyou, qui disait des propos obscènes.

追着小狮子问：姑娘，我弄不明白，俗言道“**精满自流**”，可你们把输精管给我扎起来，我那些**精液**怎么办？(Chapitre 1 p. 61)	he climbed onto the operating table he said to Little Lion: Here's what puzzles me. There's a saying – '**When the essence reaches fullness,** it will flow on its own.' But if you tie off my tube, where will my **essence** flow to? Will my belly swell to bursting? (Chapter 1 p. 73)	Avant de monter sur la table d'opération, il avait harcelé Petit Lion de questions : « Jeune fille, il y a une chose que je ne comprends pas, le proverbe ne dit-il pas : "**quand la vésicule séminale est pleine, le sperme coule tout seul**", mais si vous ligaturez le canal déférent, que va devenir mon **sperme** ? Est-ce que ça ne risque pas de me faire enfler le ventre jusqu'à éclatement ? » (Chapitre 1 p. 79)
我听到他说：**妈的**，好一派北国风光！批判大会就在这里举行，主席台就搭建在这滞洪闸上。(Chapitre 1 p. 62)	**Damn,** he said, what a great setting. We'll hold the rally here. We can put the stage here on the bridge. (Chapter 1 p. 75)	Il disait : « **Putain !** Quel beau paysage du Nord ! ... » (Chapitre 1 p. 80)
王脚说：肖下唇你这个**小杂种**，你要敢动王肝一指头我就挖出你的眼珠儿！我们家是三代雇农，王脚说，别人怕你，**老子**不怕你！(Chapitre 1 p. 67)	Xiao Xiachun, **you little bastard**, Wang Jiao growled, if you so much as touch my son I'll gouge out your eyes! Three generations of our family have been tenant farmers, he said. Other people might be afraid of you, but you're looking at **one man** who isn't! (Chapter 1 p. 81)	Celui-ci lui dit : « Xiao Lèvre-inférieure, **espèce de petit bâtard,** si tu oses toucher à un seul cheveu de la tête de Wang le Foie, je t'ôte les yeux ! Dans notre famille, nous sommes ouvriers agricoles depuis trois générations, et si tu terrorises ton monde, moi, Wang le Pied, **je** n'ai pas peur de toi ! » (Chapitre 1 p. 87)
是我母亲的哭声：苦命的妹妹啊…你们这些丧尽天良的**畜生**啊...(Chapitre 1 p. 69)	It was my mother's howl of anguish: My poor suffering sister...have you **horrid beasts** no conscience at all… (Chapter 1 p. 83)	C'était ceux de ma mère : « Ah ma pauvre petite sœur... quel triste sort que le tien... **espèces de brutes à l'âme noire** ! ... » (Chapitre 1 p. 91)
姑姑：等我见到她把她那张**屄嘴**给豁了。(Chapitre 2 p. 86)	I'll split that **shitty mouth** of hers the next time I see her. (Chapter 2 p. 101)	La prochaine fois que je la rencontre, je vais te lui amocher **sa p…de bouche**. (Chapitre 2 p. 110)
袁腮揉着腕子，哭丧着脸：我今天真是倒霉，一出大门就看到一条**母狗**对着我撒尿，果然应了验。(Chapitre 2 p. 92)	Dashou let go of Yuan Sai, who rubbed his wrist and sobbed, this has been a terrible day for me. I walked out the gate and saw a **bitch**	Ce dernier frotta son poignet et dit avec une mine d'enterrement : « Je n'ai vraiment pas de chance aujourd'hui, en sortant de la

	piss in my direction, and, sure enough, I walked into trouble. (Chapter 2 p. 108)	maison, j'ai **vu une chienne pisser** dans ma direction, et voilà le résultat ! » (Chapitre 2 p. 118)
袁腮道：塔瓦里希，中国说得很好嘛！陈鼻扬扬手中的纸包，道：我拍**死**你！(Chapitre 2 p. 94)	Tovarisch, Yuan Sai said. Your Chinese is pretty good, comrade. Chen Bi raised the package he was holding. I'll give you a taste of this! he threatened. (Chapter 2 p. 111)	Yuan la Joue intervint : « Ou comme le dit si bien la langue chinoise : Tovaritch2 ! » Chen le Nez éleva bien haut le sac en papier qu'il tenait à la main et dit : « **Qu'est-ce que tu me fais peur !**... (Chapitre 2 p. 121)
陈鼻道：各家有各家的难处，**你知道个屁**！(Chapitre 2 p. 95)	Everybody's got troubles, and you, for one, don't know **what the hell you're talking about**, Chen Bi said. (Chapter 2 p. 113)	Chen le Nez reprit : « Chaque famille a ses propres ennuis, et **t'en sais que dalle** ! » (Chapitre 1 p. 122)
他自己拄着根棍子，弯着腰，得空就往卫生院跑，去**耍死狗**，装无赖，不是神经病是什么？(Chapitre 2 p. 97)	"Every chance he gets he picks up a cane, bends at the waist, and goes to the health centre to **put on a shameless act**." If that isn't batty, I'd like to know what is. (Chapter 2 p. 115)	Appuyé sur un bâton, le dos voûté, il profite d'un moment de temps libre pour filer au centre de soins et là, il **joue les durs, les fripouilles**. Si ce n'est pas du désordre mental, c'est quoi je te le d emande ? (Chapitre 1 p. 125)
张拳，随你骂吧，**婊子，母狗**，杀人魔王，这些侮辱性的称号，我照单全收。(Chapitre 2 p. 105)	Go ahead, Zhang Quan, call me any insulting thing you want – **whore, bitch, murderous devil** – I don't care. (Chapter 2 p. 124)	Zhang le Poing, tu peux vomir toutes les injures que tu veux, **'pute', 'chienne', 'roi des enfers exterminateur'**, toutes ces appellations humiliantes, tous ces labels, je les accepte. (Chapitre 2 p. 133)
我不是让你好好看着她吗？姑姑跳上船，懊恼地说，你简直是个**死人**！你要负责任！开船，开船！(Chapitre 2 p. 108)	I told you to watch her, didn't I? Gugu angrily jumped onto the boat. **You might as well be dead**, she said. This is on you! Start the boat, she ordered. (Chapter 2 p. 127)	La tante sauta sur le bateau et continua, très contrariée : « T'es tout bonnement **une cruche** ! Tu es responsable de ce qui s'est passé ! En route, vite ! » (Chapitre 2 p. 137)
袁腮这个**杂种**！我恨恨地骂着，他不知道这是犯法吗？(Chapitre 2 p. 113)	**That bastard** Yuan Sai! I cursed through clenched teeth. Doesn't he know that's	**Le bâtard !** » Je lançai cette injure sur un ton haineux : « Il ne savait donc pas que c'était illégal ? (Chapitre 2 p. 142)

	against the law? (Chapter 2 p. 133)	
她一脚将小凳子踢飞，骂道：是哪个**丧了天良的**告诉你的？ (Chapitre 2 p. 114)	Renmei put down the child and stormed into the bedroom, nearly tripping over a stool, which she sent flying with her foot. **Who betrayed me** by telling you? (Chapter 2 p. 134)	Elle buta contre un tabouret se trouvant sur son chemin, il fut expédié en l'air d'un coup de pied, elle demanda sur le ton de l'invective : « Quel est **le sans-cœur** qui t'a informé ? » (Chapitre 2 p. 143)
如果他是正儿八级的医生，那我无话可说，可他……**妈的**！ (Chapitre 2 p. 116)	If he'd been a real doctor, I'd have had nothing to say. But . . . **damn**! (Chapter 2 p. 137)	S'il avait été un vrai médecin, je n'aurais rien eu à dire, mais lui…**putain** ! (Chapitre 2 p. 145)
伙计，你可是贵客，他说，当到什么级别了？营长还是团长？**屁，**我说，小小连职。我抓起酒杯，一饮而尽，说：就是这也干不长了，马上就该回来种地了！ (Chapitre 2 p. 117)	Shit, I said. A crummy company commander. I picked up the glass and drained it. And I won't be that for long. I'll be back ploughing a field pretty soon. (Chapter 2 p. 137)	**Pffft,** tu parles, dis-je, j'occupe une petite fonction dans la compagnie. » Je pris le verre et le vidai cul sec, puis j'ajoutai : « Et même ce grade, je ne l'ai plus pour longtemps, je vais devoir revenir très vite cultiver la terre ! (Chapitre 2 p. 146)
少给我扯淡，我说，我今天是来找你算账的，你**他妈的**把我害苦了。 (Chapitre 2 p. 117)	Like I said, that's enough bullshit. I'm here to get even for what you did to me. (Chapter 2 p. 138)	Arrête de me débiter tes sornettes, repris-je, je suis venu aujourd'hui pour régler mes comptes avec toi, car, **putain**, tu m'as causé un grand préjudice. (Chapitre 2 p. 147)
小跑，你这**混蛋**，袁腮道，你现在不是一般百姓，你是军官，说话要负责任的。(Chapitre 2 p. 118)	Xiaopao, you **son of a bitch**, you're not just anybody, you're an army officer, and you have to stand by what you say. (Chapter 2 p. 139)	Petit Trot, **espèce de salaud**, dit Yuan la Joue, tu n'es plus un individu lambda, tu es un officier, et tu dois assumer ce que tu dis. (Chapitre 2 p. 148)
妈的，这个**臭娘们**真是欠揍！ (Chapitre 2 p. 119)	**Damn that bitch**, she needs a serious beating. (Chapter 2 p. 140)	« **Merde alors**, cette bonne femme, elle mériterait d'être rosée davantage ! » (Chapitre 2 p. 149)
你们是站着说话不腰疼，不生孩子不知道**屄**痛！你们自己下来试试。 (Chapitre 2 p. 122)	while you stand there giving orders, suffering no back pain and, since you don't bear children, you don't know how a woman hurts! (Chapter 2 p. 144)	C'est facile de causer debout, cela ne fait pas mal au dos, c'est comme pour cette putain de douleur de l'accouchement : tant qu'on n'a pas accouché soi-même, on ne peut pas comprendre de quoi il s'agit ! (Chapitre 2 p. 152)

姑姑怒道：袁腮这个**杂种**，净给我添麻烦，幸亏有人举报，要不，接下来麻烦更大。(Chapitre 2 p. 124)	**That bastard** Yuan Sai, she sputtered, all he ever gives me is trouble. Fortunately, someone reported him. That will save us trouble later on. (Chapter 2 p. 146)	La tante poursuivit avec colère : « Yuan la Joue, **ce bâtard,** m'a tout simplement créé bien des ennuis, heureusement, quelqu'un l'a dénoncé, sinon les ennuis auraient été encore plus grands. (Chapitre 2 p. 155)
如果要怨，就怨袁腮那**杂种**，我说，公安局已经把他抓走了。(Chapitre 2 p. 125)	If you're looking for someone to blame, look no further than **that bastard** Yuan Sai. He's already under arrest. (Chapter 2 p. 147)	Si vous voulez vous en prendre à quelqu'un, c'est à Yuan la Joue, ce bâtard, qu'il faut le faire, dis-je, le Bureau de la sécurité publique l'a d'ailleurs arrêté. (Chapitre 2 p. 156)
你姑姑**不是人，是妖魔**！岳母跳出来说，这些年来，她糟蹋了多少性命吗？她的双手上沾满了鲜血，她**死后要被阎王爷千刀万剐**！(Chapitre 2 p. 125)	Your aunt **isn't a human being, she's a demon**! my mother-in-law jumped in. How many lives has she destroyed over the past few years? Her hands are covered in blood, and **when she dies the King of Hell is going to chop her into pieces.** (Chapter 2 p. 148)	Ta tante **n'est pas un être humain, c'est un monstre** ! intervint ma belle-mère en se montrant soudain, ces dernières années, combien de vies n'a-t-elle pas laissé perdre ? Ses mains sont souillées de sang, **à sa mort, le roi des Enfers la fera couper en morceaux !** (Chapitre 2 p. 156)
岳母端起一盆脏水对着我泼来，骂着，让你姑那个**骚货**来吧，我跟她拼个鱼死网破！(Chapitre 2 p. 126)	Tell that **slut** of an aunt to come here and we'll have it out once and for all! She can't have babies and seeing others have them makes her mad. (Chapter 2 p. 148)	Elle se répandit en invectives : « Fais venir ta **salope** de tante, je vais engager avec elle une lutte à mort !... (Chapitre 2 p. 157)
接着我岳母哭着叫骂：万心，**你这个黑了心肝、没人味的魔鬼……你不得好死……你死后要上刀山，下油锅，剥皮挖眼点天灯**……(Chapitre 2 p. 127)	My mother-in-law's voice was next: Wan Xin, **you black-hearted, inhumane monster . . . a bad death awaits you . . . after you die, you'll have to climb a mountain of knives and boil in hot oil, your skin will be peeled, your eyes will be gouged out, and you'll burn from head to toe.** (Chapter 2 p. 149)	Puis on entend le cri aigu d'un jeune coq, montent ensuite les pleurs et les invectives de ma belle-mère : « Wan le cœur, **espèce de femme cruelle, de démone inhumaine…tu ne mourras pas de belle mort… dans l'au-delà, tu devras escalader des montagnes de couteaux,** tu seras plongée dans une marmite d'huile bouillante, on t'écorchera, on t'ôtera les yeux pour allumer les lampes célestes… » (Chapitre 2 p. 127)

肖上唇连滚带爬地冲到我岳父家大门前，发疯般地敲着大门：王金山，**我操你祖宗**！你祸害四邻，**不得好死**！(Chapitre 2 p. 128)	Xiao Shangchun ran as fast as his limping leg would take him up to my father-in-law's gate, where he pounded like a madman. Wang Jinshan, **you and your fucking ancestors** are the scourge of your neighbours. **You will not die well**! (Chapter 2 p. 151)	Xiao Lèvre-supérieur se rue tant bien que mal jusque devant le portail de mes beaux-parents, il se met à tambouriner dessus comme un fou : « Wang Jinshan, **j'encule tes ancêtres** ! Tu es cause de préjudice pour tes voisins, **tu ne mourras pas de belle mort !** » (Chapitre 2 p. 161)
王金山你**他妈的**出来啊…肖上唇挣扎着回到我岳父家大门前：王金山，**你这个王八蛋**！…王金山，我**他妈的**撞死在你家门前了… (Chapitre 2 p. 129)	Get your arse out here, Wang Jinshan! … Xiao Shangchun struggled back to my father-in-law's gate. Wang Jinshan, **you son of a bitch**… Wang Jinshan, I'll split my head open at your door, **damn you**! Xiao banged his head against the gate. (Chapter 2 p. 151-152)	« Wang Jinshan, merde à la fin, montre-toi... » ... Xiao Lèvre-supérieur au prix de grands efforts retourne devant le portail : « Wang Jinshan, **espèce de fils de pute** ! … » ... « Wang Jinshan, et puis **merde**, je vais me suicider en donnant de la tête contre ton portail… » (Chapitre 2 p. 161)
她推开，说：不咬了！一股**狗腥气**！…呸！**赔你个屁**！我老婆说：你儿子摸过我的**奶子**，亲过我的嘴！(Chapitre 2 p. 131)	She pushed it away. I don't want it, you taste like a **smelly dog**!... I'll **pay you shit**! my wife shot back. Your son rubbed his hands all over my breasts and kissed me on the mouth. (Chapter 2 p. 153)	Elle repousse ma main en disant : « Non, ça pue, **ça sent le chien** ! » ... – **Pfftt ! Compte là-dessus !** dit ma femme, ton fils m'a touché les seins, m'a embrassée ! (Chapitre 2 p. 163)
我说，你让我进去，**你他妈的**让我进去……几个穿着白大褂的人从走廊里跑过来……(Chapitre 2 p. 138)	Let me in there, I said, **goddamn it**, I want to be in there. People in white smocks came running down the corridor . . . (Chapter 2 p. 161)	Je lui dis, laisse-moi entrer, **merde**, laisse-moi entrer… Quelques personnes en blouse blanche arrivent en courant du couloir… (Chapitre 2 p. 170)
岳父手持一杆翻场挑草用的木杈，大骂着：你们**这些杂种**，你们赔我的女儿？(Chapitre 2 p. 141)	My father-in-law was carrying a pitchfork. You bastards, he cursed, give me back my daughter! (Chapter 2 p. 165)	Mon beau-père, tenant à la main une fourche en bois servant à retourner les céréales sur l'aire et à soulever le foin, lance des invectives : « Espèces de bâtards, vous allez réparer la perte de ma fille ! » (Chapitre 2 p. 173)
岳父用杈杆捣着地面，狂躁地叫着：万小跑，**你这**	My father-in-law pounded the ground with his pitchfork	Mon beau-père pilonne le sol avec sa fourche, il crie

个混蛋，你给我出来！(Chapitre 2 p. 141)	handle. Come out here, Wan Xiaopao, **you son of a bitch**, he growled. (Chapter 2 p. 165)	furieusement : « Wan Petit Trot, **espèce de salaud**, tu vas me faire le plaisir de te montrer ! » (Chapitre 2 p. 173)
那王小倜，尽管他得了五千两黄金，但我敢打赌他最终**不得好死**…他在我心里已经成了一堆**臭狗屎**。(Chapitre 3 p. 155)	That includes Wang Xiaoti. He may have been given five thousand ounces of gold, but I'm willing to bet that he will die badly… So the more Wang Gan reports on others, the lower he is in my eyes, and in my heart, he is nothing but **a pile of dog shit**. (Chapter 3 p. 183)	Et cela vaut pour Wang Xiaoti, même s'il a été récompensé par cinq mille onces d'or, je suis prête à parier qu'au final **il ne mourra pas de belle mort**.... Dans mon esprit, il ne vaut déjà pas plus qu'**une merde de chien**. (Chapitre 3 p. 187)
鲁麻子的话听起来很像讥讽—基本上就是讥讽——**妈的**，随他去吧。(Chapitre 3 p. 159)	Lu Mazi's comments sounded a lot like ridicule – in essence, that's what they were – **Damn it**, to hell with him. (Chapter 3 p. 189)	Les paroles de Lu le Grêlé semblaient ironiques-et elles l'étaient bel et bien, **merde alors**, à sa guise. (Chapitre 3 p. 193)
姑姑骂道：你这个**畜生**！(Chapitre 3 p. 175)	What a **scumbag** you are! Gugu cursed him. (Chapitre 3 p. 206)	La tante l'injuria : « **Espèce d'animal !** » (Chapitre 3 p. 209)
你放屁！小狮子说，王胆那情况，根本就不应该怀孕。(Chapitre 4 p. 189)	**Bullshit!** Little Lion said. She should never have been pregnant in the first place. (Chapter 4 p. 221)	**Foutaises !** avait répondu Petit Lion, vu l'état de Wang le Bile, elle n'aurait jamais dû avoir d'enfants. (Chapitre 4 p. 226)
袁腮道：秦河这个**杂种**，才是真正的天才！他不出手便罢，一出手就把郝大手给镇压了。(Chapitre 4 p. 199)	**That damned** Qin He, Yuan said, is a bona fide genius. As soon as he started making the dolls, Hao Dashou was out of business. (Chapter 4 p. 232)	Yuan la Joue reprit la parole : « Qin He, **ce bâtard,** est un vrai génie, lui ! Tant qu'il ne montrait pas ses talents, on ne parlait pas de lui, mais dès qu'il s'est manifesté, il a écrasé le grand artiste qu'est Hao Grandes Mains. » (Chapitre 4 p. 238)
卫生院院长，你们都认识他，那个忘恩负义的**小畜生**…大名黄军，外号黄瓜的那个小子，想当年也是我把他从她娘肚子里拽出来的**小王八羔子**。(Chapitre 4 p. 210)	that ungrateful bastard Huang Jun, the son of Huang Pi from Hexi Village. Just who do you think dragged that **little shit** – they called him Melon Huang – out of his mother's belly? (Chapter 4 p. 246)	Le directeur du centre de soins, vous le connaissez tous, c'est **cette petite brute** ... Ce petit drôle qui a pour nom officiel Huang Jun, et pour sobriquet 'Concombre' ; et dire qu'à l'époque, c'est moi qui ai tiré **ce fils de pute** du ventre de sa mère. (Chapitre 4 p. 252)

医院里的女人都怕进他的办公室。我自然不怕，我口袋里装着一把小刀，随时都准备**剁了这个杂种**。(Chapitre 4 p. 211)	Other women who worked in the hospital were afraid to be in his office. But not me. I kept a little dagger handy and wouldn't have hesitated to use it on **the bastard**. (Chapter 4 p. 247)	Toutes les femmes de l'hôpital avaient peur de s'y rendre. Moi, non, bien sûr. J'avais dans ma poche un petit couteau, prête à tout moment à larder ce bâtard. (Chapitre 4 p. 253)
行啦，大姨，他说，一个小乡镇卫生院长，在您老眼里，**连个屁都算不上**，您就别讽刺我了，帮我想想办法吧。(Chapitre 4 p. 212)	All right, that's enough, Great Gugu. In your old eyes the director of a hospital in a piddling, **out-of-the-way town is about as important as a loud fart**, so instead of mocking me, why don't you help me come up with something! (Chapter 4 p. 247)	C'est bon, tante, a-t-il dit, un petit directeur de centre de soins de bourg, pour vous, je ne vaux même pas un pet. Cessez de vous railler de moi, aidez-moi plutôt à trouver une solution ! (Chapitre 4 p. 254)
姑姑，我上了他的当，我被他骗了，即便他用八人大轿来娶我，我也不会嫁给这样的**畜生**。(Chapitre 4 p. 213)	Gugu, she sobbed, dear Gugu, he tricked me, he lied to me. I wouldn't marry that bastard if he sent an eight-man sedan chair for me. Help me do it, Gugu, I don't want **that evil** seed in me. (Chapter 4 p. 248)	"Tante, ô tante, je suis tombée dans le piège qu'il m'avait tendu, il m'a bernée, et même s'il envoyait un palanquin porté par huit porteurs pour que je l'épouse, je ne marierais pas avec un animal de son espèce..." (Chapitre 4 p. 256)
黄瓜那**杂种**还想留我，让我退休不离岗…**小杂种**，**姑奶奶**给你们卖命卖够了…就这把黄瓜这杂种得罪了，这两年他变着法儿整我。**老姑奶奶**什么阵势没见过？…七十多岁了反倒怕你个**小杂种**不成。(Chapitre 4 p. 213)	**that bastard** Melon Huang wanted to keep me around and urged me to formally retire but remain on the payroll ...I've slaved enough for you, **you bastard**…He was upset with me and has spent much of the past two years trying to make me suffer. Me, suffer? **I'm a woman** who's seen it all…I was scared of a little bastard like him now that I was in my seventies? (Chapter 4 p. 249)	**Ce bâtard** de Concombre voulait me garder, il voulait que je ne quitte pas mon poste tout en étant retraitée. Il a dit qu'il me donnerait huit cents yuans par mois.... Moi qui te parle, j'ai trimé dur la plus grande partie de ma vie, cette fois, j'arrête...C'est ainsi que j'ai offensé Concombre, **ce bâtard**, du coup, ces deux dernières années, il a fait tout ce qu'il a pu pour me persécuter. Tiens donc, me persécuter ? "Mais **moi qui te parle**, quelles situations n'ai-je pas affrontées ? ...à soixante-dix ans passés, j'aurais peur du **petit bâtard** que tu es ?" (Chapitre 4 p. 256)

酒店那个小老板，解百爪的儿子解小雀，六三年那批地瓜小孩中的一个，拿出一瓶“五粮液”说要孝敬我，可**他娘的**那是瓶假酒…(Chapitre 4 p. 214)	Xie Xiaoque, the son of the restaurant owner, Xie Baizhua, one of those sweet-potato kids of the ’63 famine, took out a bottle of ultrastrong Wuliangye – to honour me, he said – but it was counterfeit, and my head was reeling. (Chapter 4 p. 249)	Le petit patron, Jie Petit Oiseau, le fils de Jie CentGriffes, l’un des “bébés patates douces” de l’année 1963, avait sorti une bouteille de “Liqueur des cinq céréales” pour me rendre hommage, mais putain ! c’était un alcool frelaté... (Chapitre 4 p. 257)
——它们在我身上不停地**撒尿**，也许射出的是**精液**…它们牢牢地叼住耳垂，像饥饿的娃娃叼着母亲的**奶头**。(Chapitre 4 p. 215)	They drenched me in **urine**, or maybe it was **semen**…The two attached to her ears like suckling infants nearly took some of the skin with them when she pulled them off. (Chapter 4 p. 251)	« Elles me **pissaient** dessus sans arrêt, à moins que ce ne fût du **sperme**. » ... Les bestioles y restaient cramponnées, on aurait dit des bébés affamés tétant **le sein maternel**. (Chapitre 4 p. 259)
噢，小狮子道，我一眼就看出，那是个**骚货**！她跟你那个小表弟和袁腮也干净不了。(Chapitre 4 p. 222)	I see, she said. I knew she was a **slut** the minute I laid eyes on her. There’s something unclean about her relationship with your cousin and Yuan Sai. (Chapter 4 p. 258)	Oh, fit le Petit Lion, au premier coup d’œil, j’ai vu que c’était **une salope** ! Avec des gens comme Yuan la Joue et ton jeune cousin, on ne peut pas être propre ! » (Chapitre 4 p. 266)
年轻人将筏子从河边码头撑出时，那几个蹲在岸边的筏共喊叫着：扁头，祝你好运，**掉到河里淹死**！(Chapitre 4 p. 225)	When he poled us out into the river, rafters crouching on the riverbank cried out, Have a good trip, Flathead. **Don’t fall into the river and drown**! (Chapter 4 p. 262)	Quand le jeune gars poussa de la perche son radeau pour l’écarter de l’embarcadère, les passeurs accroupis sur la berge lui lancèrent : « Crâneaplati, bonne chance, tombe à l’eau et **meurs noyé** ! » (Chapitre 4 p. 269)
你们为什么要把我弄到这儿？陈鼻怨恨地说，我死我的，**管你们什么屁事**？…(Chapitre 4 p. 244)	Why did you have them bring me here? Chen Bi asked accusingly. **What the hell business is it of yours if I want to die**? (Chapter 4 p. 281)	« Pourquoi m’avez-vous amené ici ? nous demanda Chen le Nez avec ressentiment, si je veux mourir, ça ne regarde que moi, **en quoi ça vous concerne, putain** ! (Chapitre 4 p. 291)
陈鼻一直暴躁地叫骂着：滚，你们这些放高利贷的奸商，你们这些**吃死尸的蛆虫**，**老子**根本不认识你们…你们都是我女儿雇来打工的，**老子**说句话，	Chen Bi was in full foul throat while this was goingon: Get out of here, you profiteer, you and your exorbitant fees, y**ou bunch of corpse-eating maggots**.	Pendent tout ce processus, Chen le nez, au comble de l’irritation, n’avait de cesse de pousser des vociférations : « Dégagez ! Espèces de profiteurs usuriers, **de vers de cadavre**, **moi,** je ne

就能打碎你们的饭碗…(Chapitre 4 p. 245)	You mean nothing to **me**. This hospital is my daughter's and you're her hired help. One word from **me** and your rice bowl will be shattered. (Chapter 4 p. 282)	vous connais pas, mais pas du tout. » (Chapitre 4 p. 293)
他妈的，你这**小子**，就这样眼睁睁地看着我往火坑里跳？(Chapitre 4 p. 251)	**Shit, damn you**. You'll just stand by and watch me get buried alive, is that it? (Chapter 4 p. 289)	« **Et merde alors**, en voilà un gusse, tu vas rester là les yeux tout ronds à me regarder sauter dans le bûcher ? (Chapitre 4 p. 300)
就是你，你这个**小精灵鬼**，你这个**小讨债鬼**，**姑奶奶**毁掉的两千八百个孩子里，就缺你了，你来了，就齐了。(Chapitre 4 p. 269)	Yes, that's it, she said, that's him. But then her tone changed as she spoke directly to the doll: This is you, you **little sprite**, you **little debtor**. **Gugu** destroyed two thousand eight hundred fetuses, and you're the last. With you, we have them all. (Chapter 4 p. 309)	« C'est bien toi, **espèce de petit démon**, toi, ce petit enfant mort en bas âge, des deux mille huit cents enfants que moi, ta grand-tante, **j'ai** exterminés, il ne manquait plus que toi, te voilà, le compte est bon. » (Chapitre 4 p. 300)
你现在就生，我在这里护着你。老太太的拐杖，上打昏君，下打奸臣，谁敢拦挡，**我让他不得好死**。(Chapitre 4 p. 275)	An old woman's cane hits a debauched monarch on high and traitorous officials below. **An ugly death awaits anyone** who tries to stop me. (Chapter 4 p. 315)	« Accouche maintenant, je suis là, je te protégerai. La canne de la vieille dame au sommet frappe le mauvais souverain et à la base le ministre félon, celui qui oserait s'y opposer, je ne le laisserai pas **mourir de belle mort.** » (Chapitre 4 p. 329)
Pièces en neuf actes		
领班：你**小子**喝了**母狗尿**了，还是做梦娶了个小富婆？说，到底笑什么？！(Chapitre 5 p. 286)	SUPERVISOR: Have you been drinking dog piss, or did you dream you were marrying a rich woman? What the hell are you laughing at? (Chapter 5 p. 326)	LE CHEF. − **Espèce de garnement, t'aurais bu de la pisse de chienne que ça ne m'étonnerait pas**, ou bien t'auras rêvé que t'épousais une petite femme riche ? Allez dis voir pourquoi tu ris? (Chapitre 5 p. 340)
保安：（不满地）这些**小兔崽子**，真会找时候出生！(Chapitre 5 p. 288)	SECURITY GUARD: (unhappily) Those pricks	L'AGENT (mécontent). − **Tous ces petits saligauds**, ils ont bien choisi leur moment pour

	sure know how to pick the right day! (Chapitre 5 p. 328)	venir au monde, tiens ! (Chapitre 5 p. 342)
保安: …报告班长，大门右侧广告牌下发现一可疑分子，请火速增援！ 领班：**他妈的，你这小子**！(Chapitre 5 p. 288)	SECURITY GUARD: …Reporting, sir, a suspicious individual to the right of the main gate. Request backup. SUPERVISOR: **Damn you**! (Chapter 5 p. 329)	L'AGENT. − … J'informe le chef qu'un individu louche se présente à droite de la porte d'entrée, je vous prie d'envoyer au plus vite des renforts ! LE CHEF. − **Putain, dis donc petit drôle** ! (Chapitre 5 p. 343)
陈眉：…生男孩给五万，生女孩给三万！**你们这些杂种**…怎么？你说你是我孩子？**小兔崽子**，你是闻到我的奶味儿，被馋坏了吧？你想骗我，**小兔崽子**，做梦吧！(Chapitre 5 p. 289)	CHEN MEI: Fifty thousand to bear a boy, only thirty thousand for a girl. **You bastards**…What's that, you say you're my baby? **You little rascal**, the smell of my milk has your drooling, hasn't it? You can't fool me, **you rascal**, go dream someplace else. (Chapter 5 p. 329)	Pour un garçon, on donne cinquante mille yuans, pour une fille, trente mille seulement ! **Espèces de bâtards** qui préférez les garçons aux filles...Hein ? Tu dis être mon enfant ? **Petit garnement**, tu as senti l'odeur de mon lait et c'est la gourmandise qui te pousse au mal, hein ? tu veux me rouler, **petit garnement**, tu rêves ! (Chapitre 5 p. 344)
陈眉：我认识你！（狂笑）我认识你，你是袁腮的保镖，人家都管你们叫**看门狗**！(Chapitre 5 p. 290)	CHEN MEI: I know you! (mad laughter) I know who you are, you're Yuan Sai's bodyguards, the ones people call **watchdogs**. (Chapter 5 p. 330)	CHEN LE SOURCIL. − Je te connais ! (Elle rit comme une folle) mais oui, je te connais, tu es le garde-du-corps de Yuan la Joue, on vous appelle les « **chiens de garde** » ! (Chapitre 5 p. 345)
陈眉：你当然不会说认识！你们这些贼，强盗，偷孩子、卖孩子的**魔鬼**。(Chapitre 5 p. 291)	CHEN MEI: Of course you'd say that. You thieves, you gangsters, you steal children to sell them, **a pack of devils**. (Chapter 5 p. 331)	CHEN LE SOURCIL. − Il fallait s'attendre à ce que tu dises que tu ne le connais pas, c'est classique ! Espèce de voleurs, de brigands, de kidnappeurs, de **démons** faisant du trafic d'enfants. (Chapitre 5 p. 346)
领班：（看着地上被车轮碾碎和人脚踩死的小青蛙）**妈的**，从哪里来了这么对鬼东西！(Chapitre 5 p. 292)	SUPERVISOR: (spots frogs that have been flattened by the car's tyres and people's feet) **Shit**! Where did all these damn things come from? (Chapter 5 p. 333)	LE CHEF, regardant sur le sol les petites grenouilles mortes d'avoir été aplaties sous les roues ou piétinées – Merde alors, elles sortent d'où toutes ces foutues bestioles ! (Chapitre 5 p. 347)

郝大手：都听到了吧？什么叫不要脸呢？我团弄泥巴那会儿，你还在地上爬着找**鸡屎吃**呢。(Chapitre 5 p. 294)	HAO DASHOU: Did you all hear that? That's what you call shameless! When I was making dolls out of clay you were crawling on the ground scrounging for **chicken feed**. (Chapter 5 p. 335)	HAO GRANDES MAINS. – Vous avez bien entendu vous autres, c'est ce qu'on appelle ne pas manquer d'air ! Alors que je modelais la glaise, tu marchais encore à quatre pattes à la recherche **de fientes de poule à manger** ! (Chapitre 5 p. 349)
郝大手：**你放狗屁**！你这个神经病，立刻从这里滚走！(Chapitre 5 p. 294)	HAO DASHOU: (angrily throws a lump of clay at Qin He) **You're full of shit**, you're deranged. Get the hell out of here! (Chapter 5 p. 336)	HAO GRANDES MAINS. – **Foutaises ! Espèce de cinglé**, dégage tout de suite ! (Chapitre 5 p. 350)
郝大手：呸！我根本就不怕！**你死了才好呢！你马上死**，一分钟也不要耽搁！ (Chapitre 5 p. 296)	HAO DASHOU: Even a stinkbug knows how to play dead. **What you need to do is really die. Do it now**, don't wait another minute. (Chapter 5 p. 338)	HAO GRANDES MAINS. –Tu parles ! Je n'ai absolument pas peur ! D'ailleurs, **que tu meures ce serait vraiment bien ! Allez crève,** et sans plus tarder ! (Chapitre 5 p. 352)
小魏：你爹也**不是好东西**。(Chapitre 5 p. 301)	WEI: Your dad **is not a good man** either. (Chapter 5 p. 343)	Petite Wei – Ton père, de son côté, **n'est pas quelqu'un de bien**. (Chapitre 5 p. 358)
小魏：这个堕落的男人，真是**猪狗不如**。(Chapitre 5 p. 301)	WEI: A degenerate man, **no better than a pig or a dog**. (Chapter 5 p. 343)	Petite Wei : Quel homme dépravé, **il ne vaut même pas un animal**. (Chapitre 5 p. 358)
陈眉：袁腮在哪里？我正要找他！你这个**畜生**，你骗我，你们合伙骗我！(Chapitre 5 p. 302)	CHEN MEI: Where's Yuan Sai? He's the one I'm looking for, **you bastard**, you cheated me, you all got together to cheat me. (Chapter 5 p. 345)	Chen le Sourcil- Yuan la Joue, où est-il ? Justement, je le cherche ! **Espèce de brute**, tu m'as roulée, vous vous êtes tous mis de mèche pour me rouler ! (Chapitre 5 p. 359)
郝大手：你还骂?! 我摔扁你这**不要脸的东西**! 秦河 :我摔扁你这条**老狗**! (Chapitre 5 p. 305)	HAO DASHOU: That was meant for me. I've just flattened a face that knows no shame! QIN HE: I've just flattened an **old dog**! (Chapter 5 p. 347)	HAO GRANDES MAINS− Et tu continues ? Je vais aplatir **la chose sans vergogne** que tu es ! QIN HE − Je vais aplatir le **vieux chien** que tu es ! (Chapitre 5 p. 363)
姑姑：五十年来，姑姑没吃过几顿热乎饭，没睡过几个囫囵觉，两手血，一头汗，**半身屎，半身尿**，你们以为当个乡村医生	During those fifty years, Gugu did not enjoy more than a few hot meals or a few good nights' sleep. Bloody hands and a **sweaty body**	Depuis cinquante ans, combien de repas chauds a-t-elle mangés ? Combien de nuits complètes a-t-elle dormi ? Les deux mains dans le sang, la

容易吗？(Chapitre 5 p. 307)	**soiled by babies' bodily waste**, and you probably think that a village obstetrician has an easy life. (Chapter 5 p. 349)	sueur au front, **la moitié du corps dans le caca, l'autre dans le pipi,** vous pensiez qu'être gynécologue de campagne est un métier facile ? (Chapitre 5 p. 366)
姑姑：我本本不用看，用鼻子嗅一嗅，就知道**你放了些什么屁！**就凭你这点学问，还想分析出姑姑害怕青蛙的原因？(Chapitre 5 p. 309)	GUGU: I don't need to read it. One sniff tells me what kind of fart you've just laid. With what little knowledge you possess, do you really think you can figure out why Gugu is afraid of frogs? (Chapter 5 p. 351)	Je n'ai même pas besoin de lire, il suffit que je sente pour savoir **quels pets tu as lâchés** là-dedans ! Avec les maigres connaissances qui sont les tiennes, tu pensais pouvoir analyser la cause de la peur qu'éprouve la tante pour les grenouilles ? (Chapitre 5 p. 368)
黑衣人甲：你这**老不死的**，老酒鬼，老无赖，**老叫花子**，竟敢来冒认女儿。(Chapitre 5 p. 314)	FIRST MAN: You **old derelict**, you drunk, you scoundrel, you old beggar, how dare you claim her as your daughter! (Chapter 5 p. 357)	Premier homme en noir : **Espèce de vieille baderne**, qu'est-ce que t'attends pour mourir ? Espèce de vieil ivrogne, de vagabond, de vieux mendiant, tu oses la réclamer à tort comme ta fille ! (Chapitre 5 p. 374)
陈鼻：你们本来就是**驴肝肺，牛杂碎，是猫、狗吣出来的脏东西，是社会渣滓下三滥**…(Chapitre 5 p. 315)	CHEN BI: You're the **donkey's guts, cow parts, filth vomited by cats and dogs, the dregs of society**. (Chapter 5 p. 358)	Chen le Nez : Mais vous avez toujours eu **des cœurs pleins de fiel comme ceux des ânes, vous êtes du ragoût de bœuf, du vomi de chat et de chien, la lie de la société, des individus de bas étage**… (Chapitre 5 p. 375)
姑姑：她说：万心，**不得好死**！ 蝌蚪：这**臭娘们儿**，实在是不像话。 (Chapitre 5 p. 339)	GUGU: 'Wan Xin,' she said, '**you will die a terrible death**.' TADPOLE: That **bitch** had no right to say that. (Chapter 5 p. 387)	La tante - elle a dit : « Wan le Cœur, **tu ne mourras pas de belle mort !** » Têtard – Cette **sale bonne femme**, c'est vraiment un peu fort. (Chapitre 5 p. 407)

Annexe 6 : Les gros mots dans *Fengru feitun* 丰乳肥臀 et leurs traductions		
Texte original	**Traduction anglaise**	**Traduction française**
Volume 1		
司马亭在街中央大大咧咧地**撒了一泡尿**，对着远去的马车吼了一嗓子。(Chapitre 1 p. 4)	After **taking a piss** in the middle of the road, Sima Ting shouted out at the now distant wagon… (Chapter 1-1 p. 2)	Avec une parfaite désinvolture, Sima Ting **pissa un grand coup** au beau milieu de la rue, puis il poussa un rugissement en direction de la charrette... (Chapitre 1 p. 14)
“这**孙子**！敢不响！”然后他（司马亭）又举起枪，击发…(Chapitre 1 p. 4)	“**You little bastard**, how dare you not fire!” He raised it again and pulled the trigger. (Chapter 1-1 p. 3)	Et alors, **mon petit** ! Tu oses te taire ! puis il se souleva de nouveau, actionna le percuteur… (Chapitre 1 p. 14)
燃烧豆油的香气与**驴尿**的气味混合在一起。(Chapitre 3 p. 9 ; chapitre 16 p. 146)	The smell of lamp oil merged with the stink of **donkey droppings and urine**. (Chapter 1-3 p. 7)	L’atmosphère était empuantie par l’odeur de l’huile qui se mêlait à celle de **l’urine et des excréments de l’ânesse**. (Chapitre 3 p. 21)
这时，司马亭的喊叫声又一次涌进厢房，父子二人的身体都不安地绞动起来，仿佛**屎逼**，好像**尿急**。(Chapitre 3 p. 11)	The silence in the barn was broken once again by the shouts of Sima Ting, setting father and son squirming, as if their **bowels or bladders** were about to betray them. (Chapter 1-3 p. 10)	À cet instant, les appels de Sima Ting pénétrèrent une nouvelle fois dans la pièce. Tous deux se tortillèrent, comme pris d’**un besoin pressant**. (Chapitre 3 p. 24)
(司马库)“快点，把谷草堆在桥上，倒上酒，点火烧这些**狗日的**！”(Chapitre 5 p. 25)	“Pile the straw on the bridge and soak it with liquor. We’ll incinerate those **fucking dogs**！” (Chapter 1-5 p. 23)	« Dépêchez-vous, étalez la paille sur le pont et versez l’alcool. On va foutre le feu à **ces fils de pute** ! » (Chapitre 5 p. 42)
“这条巧计，只有我才能想起来！**妈的**，只有我才能想得出来…(Chapitre 5 p. 25)	“Who else could have devised such a brilliant strategy?” he crowed to the servants. “No one but me, **damn it**! Comme on, you little Nips, get a taste of ma might!” (Chapter 1-5 p. 24)	« Ce stratagème, j’étais le seul à pourvoir l’imaginer ! **Merde alors**, il n’y avait que moi. » (Chapitre 5 p. 43)
“…上官寿喜，你的面子不小哇，**屁**，你有什么面子？我全看着你娘的面子。你娘跟我.....哈哈.....	Shangguan Shouxi, I see you’ve got enough face to pull this off, **oh shit**, what face do you have? I’m only here	Tu ne manques pas de face, Shangguan Shouxi, **pfff** ! Tu parles d’une face ! Ta mère, oui, elle a de la face. Ta mère

她 给我打过切马蹄的铲子.....” (Chapitre 5 p. 27)	because of your mother. She and I... ha ha ... she made a hoofscraper for my horses ... (Chapter 1-5 p. 24)	et moi, une fois... ah ah... elle m’a fichu un coup de racloir à sabots de cheval... (Chapitre 5 p. 45)
“樊三!”上官吕氏吼一声，“**你个杂种**,尊神难请啊!” (Chapitre 6 p. 27)	“Fan Three!” Shangguan Lü cried out. “**You bastard**, the local god makes a rare appearance!” (Chapter 1-6 p. 25)	« Troisième oncle ! rugit Shangguan Lüshi. **Espèce de bâtard**, tu te fais désirer ! » (Chapitre 6 p. 45)
也就是我的种马,调教得好, 闭着眼**日**你家的蚂蚱驴,要是换了别人家的马...(Chapitre 6 p. 27)	But he’s a good stud horse, so he just closed his eyes and **humped away**. If it’d been another horse, shit! ... (Chapter 1-5 p. 24)	Et mon étalon, il est bien obéissant, il a **sauté** votre “criquet” en fermant les yeux. Ah ! si ç’avait été le cheval de quelqu’un d’autre... (Chapitre 6 p. 45)
上官吕氏拍他一掌，道“**放你娘的腰**…(Chapitre 6 p. 28)	“**Up your mother’s ass!**” Shanguan Lü cursed as she thumped him on the back. (Chapter 1-6 p. 25)	Shanguan Lüshi lui envoya une bourrade. « **Putain de ta mère**, Troisième, ne pars pas… » (Chapitre 6 p. 46)
樊三不满地说：“你们爷儿俩，是**死人**吗？ (Chapitre 6 p. 29)	“Are you **two dead** or alive?” Fan Three complained. (Chapter 1-6 p. 26)	« Hé, vous deux, **vous êtes morts** ou quoi ? » s’écria le troisième oncle, furieux. (Chapitre 6 p. 48)
“…躲过了初一躲不过十五，**去他娘的**，不管它，咱先把小骡折腾出来再说。” (Chapitre 6 p. 29)	You might stay hidden past the first of the month, but you’ll never make it through the fifteenth. **Up their mother**, I say. Let’s get that mule out of there… (Chapter 1-6 p. 27)	« …Qui a évité le Nouvel An, ne coupe pas au quinze du mois. Allez, **qu’ils aillent se faire foutre**, on va d’abord faire sortir ce mulet et on en reparlera après. » (Chapitre 6 p. 49)
樊三道：“都是**屁话**，老嫂子，谁让你家的驴怀着我家的种呢？这叫包种包收，一包到底。” (Chapitre 6 p. 30)	“**That’s pure shit,**” Fan said. “Whose idea was it to make your donkey pregnant by my stud horse, anyway? This is what’s called doing the sowing and the harvesting.” (Chapter 1-6 p. 27)	– Tout ça, **c’est des conneries**, belle-sœur, dit le troisième oncle Fan. Qui a permis que ton ânesse recueille la semence de chez moi ? Ça s’appelle le forfait “semence et récolte garanties” ! » (Chapitre 6 p. 49)
（司马库）“小日本，**操你姐姐**，你过得了卢沟桥，过不了我的火龙桥！” (Chapitre 7 p. 35)	“**Fuck your sisters**, you little Nips. You may have crossed Marco Polo Bridge, but you’ll never cross Firey Dragon Bridge!” (Chapter 1-7 p. 32)	« Petits Japonais, **je baise vos sœurs**, si vous êtes arrivés à passer le pont Marco-Polo, vous ne franchirez pas les flammes de mon pont du Dragon ! » (Chapitre 7 p. 56)

婆婆的声音像打雷一样响：“你难道不知道我跟那**老妖婆子**不睦？去年，她偷走了我一只老母鸡。” (Chapitre 8 p. 42)	Her mother-in-law’s voice exploded like a clap of thunder: “stop pretending you don’t know I can’t stand that **old witch**! Last year she stole one of my little hens.” (Chapter 1-8 p. 37)	« Est-ce que tu ne sais pas que je ne m’entends pas avec **cette sorcière** ? L’année dernière, elle m’a volé une poule. » (Chapitre 8 p. 65)
樊三自我解嘲地说：“**奶奶的**，我老婆还在我丈母娘肚子里转筋哩… (Chapitre 8 p. 42)	La phrase est supprimée dans la traduction anglaise. (Chapter 1-8 p. 37)	Puis il ajouta pour faire diversion : « **Putain**, ma femme, quand elle était dans le ventre de ma belle-mère, elle avait déjà des crampes… (Chapitre 8 p65)
（上官鲁氏）就像-她羞愧地想-**鸡巴和屌**一样。他站在初夏的槐树林里，高挺着**那东西**…(Chapitre 8 p. 42)	She thought bashfully, like **a cock and a dick** are the same thing. (Chapter 1-8 p. 39)	Comme…pensa-t-elle avec honte, comme **le petit oiseau et le zizi**. (Chapitre 8 p. 66)
婆婆急忙出去追赶樊三，她听到婆婆喊着：“樊三，你个**狗日的**！ (Chapitre 8 p. 43)	Her mother-in-law ran out on the heels of Fan Three. “Fan Three, **you fucking dog**!” (Chapter 1-8 p. 40)	La belle-mère poursuivit en hâte le troisième oncle, elle l’entendit crier : « **Fils de pute** ! » (Chapitre 8 p. 67)
她怀疑这句话是不是自己说的——**狗娘养的**，你过来！——她对丈夫早已到了无恨无怨的程度，我为什么要骂他呢？骂他“狗娘养的”，实际上是在骂婆婆，婆婆是条**狗，老狗**…**老狗老狗慢龇牙，龇牙给你一掏灰箆**。 (Chapitre 8 p. 43)	She couldn’t be sure if the words actually emerged from her mouth: “Come over here, **you son of bitch**!” By this time, she’d forgotten her hatred and enmity toward her husband. Why take it out on him? He may be **a son of a bitch, but it’s my mother-in-law who’s the bitch, an old bitch**… (Chapter 1-8 p. 40)	Elle n’était pas sûre que ce fût bien elle qui les prononçait : « **Fils de chienne**, viens par ici ! » Cela faisait longtemps qu’elle n’éprouvait plus ni haine ni compassion à l’égard de son mari, pourquoi fallait-il qu’elle l’injuriât ? Le traiter de « **fils de chienne** » revenait à injurier sa belle-mère, à dire que sa belle-mère était **une chienne, ne montre pas trop les dents, sinon tu tâteras de mon râteau**… » (Chapitre 8 p. 67)
你到哪里去了？**老不死的**，上官吕氏恼怒地咒骂着。（骂上官福禄） (Chapitre 8 p. 44)	“Where have you been, **you walking corpse**?” Shangguan Lü cursed angrily. (Chapter 1-8 p. 41)	« Où étais-tu ? **Toujours pas mort** ? » l’injuria Shangguan Lüshi, hors d’elle. (Chapitre 8 p. 69)

Volume 2		
	Chapter three	
（司马亭）**操他的老祖宗**，他骂着，眼泪迸流，说：都是沙月亮这杂种招的祸…**操他祖宗！**他对大门外喊叫：苟三姚四，你们还磨蹭什么，难道还要我用八抬大轿把你们抬进来吗？(Chapitre 10 p. 54)	"**Fuck his ancestors** ! Hey there, Gou San, Yao Si, quit your dawdling. Are you waiting for me to send a sedan chair for you?" (Chapter 3-1 p. 79)	« **Enculé de ses ancêtres** » Puis il cria en direction de l'extérieur : « Gou le troisième, Yao le Quatrième, qu'est-ce que vous fabriquez, vous attendez que je vous fasse venir sur un palanquin porté par huit personnes ? » (Chapitre 10 p. 81)
司马亭抡起锣槌，敲打着姚四的头，骂道：**你娘的腿**，在死人身上还敢偷工减料，你欺负我不识字吗？(Chapitre 10 p. 55)	Sima Ting raised the mallet in his hand and thumped Yao Si in the head. "**Your mother's legs** ! How dare you cat corners with the dead, thinking you can take advantage of me because I can't read, is that it?" (Chapter 3-1 p. 79)	Sima Ting leva le maillet du gong et le frappa sur la tête en l'injuriant : « **Putain de ta mère**, devant un mort tu te permets encore de resquiller au travail, tu crois que je ne sais pas lire ? (Chapitre 10 p. 82)
扁毛畜生，看你们哪个敢下来！你们敢下来**老子**就撕碎你们！(Chapitre 10 p. 61)	"You feathered bastards, let's see which of you has the guts to come down here! **I**'ll tear you limb from limb!" (Chapter 3-1 p. 86)	« Hé, la volaille, on va voir qui va oser descendre ! Le premier qui a le courage, **je** le réduis en bouillie ! » (Chapitre 10 p. 90)
笨蛋！司马亭说：把**老子**拉起来呀！那人慌忙弯下腰，拉起司马亭。(Chapitre 10 p. 61)	"**Idiot**!" Sima growled. "Help **me** up." The man bent down and helped Sima to his feet. (Chapter 3-1 p. 86)	« **Crétin** ! s'écria Sima Ting. Tire-**moi** ! » L'homme se baissa en hâte et l'aida à se relever. (Chapitre 10 p. 92)
我的个娘，司马亭说：**孙子们**，都给我爬上来吧，再挖就到黄泉了。(Chapitre 10 p. 61)	"Goddamn it," Sima Ting cursed. "Get up here, **you bastards**, you'll dig all the way down to Hell before you know it." (Chapter 3-1 p. 86)	« Par ma mère, s'écria-t-il, dépêchez-**vous** de sortir, si vous creusez encore, vous allez arriver en enfer ! » (Chapitre 10 p. 92)
« 回去就砸这**孙子**的饭碗，司马亭说着，又踢了车夫一脚，道：真死了？ » (Chapitre 10 p. 62)	"Smash that **bastard's** rice bowl when we get back," Sima said as he gave the carter another kick. "Let's see if this one's dead." (Chapter 3-1 p. 86)	– Quand on rentrera, je **le** ficherai dehors, dit Sima Ting en envoyant un nouveau coup de pied au conducteur de la charrette, tu es vraiment mort ? » (Chapitre 10 p. 92)
（司马亭）我堂堂一镇长带头打冲锋，谁敢偷懒磨	I, the town head, will take the lead, and **I will fuck eighteen generations of women in the**	Moi, le chef de ce bourg prestigieux, j'ai le premier donné l'assaut, et **je baiserai**

滑**我日谁的十八辈子祖宗**。(Chapitre 10 p. 62)	**families of any one of you who tries to slack off**! (Chapter 3-1 p. 87)	**jusqu'à la dix-huitième génération les ancêtres de ceux qui chercheront à tirer au flanc** ! (Chapitre 10 p. 93)
司马亭眼睛一亮，逐个拍拍他们的头，说：好**小子们**，你们的奶奶，你们的兄弟，都在这车上，咱要把他们安葬，乌鸦霸道，欺负人，乌鸦就是小日本啊，**小子们**，咱跟它们拼了！(Chapitre 10 p. 63)	As a light flickered in Sima Ting's eyes, he patted each of them on the head. "**Youngsters**," he said, "your grandma and your brothers are there on the cart. We are going to bury them. Those **damned** crows have gone too far. They are the Japs, so let's take the fight to them! (Chapter 3-1 p. 87)	Les yeux de Sima Ting brillèrent et il leur tapota la tête l'un après l'autre : « **Mes bons petits**, votre grand-mère, vos frères sont tous sur la charrette, nous allons les enterrer, mais les corbeaux nous dominent et nous outragent, les corbeaux, ce sont comme des petits Japonais, **mes chers petits**, nous devons les vaincre ! (Chapitre 10 p. 94)
在黑叫驴们各自寻找着各自的乐趣时，母亲从马洛亚的怀抱里挣脱出来，抱怨道："**你个驴**，把孩子挤痛了！" (Chapitre 11 p. 66)	As the donkeys busied themselves with whatever pleased them, Mother struggled free of Pastor Malory's embrace. "You're crushing the babies, **you foolish donkey**!" (Chapter 3-2 p. 91)	Pendant que chaque animal cherchait son plaisir à sa manière, ma mère se débattait pour se dégager des bras de Maroya : « **Espèce d'âne**, se plaignit-elle, tu étouffes le petit ! » (Chapitre 11 p. 98)
母亲疑惑地说："给他穿衣时我反复检查了呀，怎么还会有针呢？一定是那**老东西**干的！她恨我们娘儿俩!(Chapitre 11 p. 68)	"I checked the clothes when I put them on him," she said uncertainly, "so where didn't that needle come from? The **old witch** must have put it there! She hates all the females in this family!" (Chapter 3-2 p. 92)	Elle s'interrogeait : « Quand je l'ai habillé, j'ai vérifié plusieurs fois, comment pouvait-il rester une épingle ? C'est sûrement **la vieille** qui a fait ça ! Elle nous hait ! »
母亲说："我对她说了，是她逼得我，我受够了她的欺负！这**老东西**，伤了天理！" (Chapitre 11 p. 68)	"I told her," Mother said. "She kept pressuring me, until I could no longer take her abuse. She is an **old witch**." (Chapter 3-2 p. 92)	« Je lui ai dit, répondit ma mère, elle m'y obligée, j'ai assez subi ses vexations ! **Ce vieux machin** a offensé la justice céleste ! » (Chapitre 11 p. 100)
马洛亚牧师像受到巨大侮辱一样跳起来，大骂道，"于大巴掌这**驴日的**!"…"他要不是你姑夫，	"Nonsense!" Pastor Malory jerked upright, as if deeply offended. "That Big Paw Yu is **a stupid ass**!" … "If he weren't your uncle," Pastor	« **Foutaises** ! jura Maroya en sursautant comme s'il venait de subir une gigantesque offense, quel **fils de pute** ce Yu les Grandes

我**拔了他的鸡巴！**” (Chapitre 11 p. 69)	Malory said, “I’d relieve him of **his manhood**.” (Chapter 3-2 p. 93)	Paumes ! » …. « S’il n’était pas ton oncle, je lui arracherais **la queue** ! » (Chapitre 11 p. 101)
“**妈了个巴子！**”沙月亮黑着脸骂道，“为日本人做事就是**汉奸走狗！**” (Chapitre 11 p. 71)	“**That cocksucker**!” Sha Yueliang cursed darkly. “Anyone who serves the Japanese is **a traitorous dog**!” (Chapter 3-2 p. 95)	« Ah, **le fils de pute** ! jura Sha Yueliang, le visage fermé, travailler pour les Japonais, c’est devenir un **chien courant de traître** ! » (Chapitre 11 p. 104)
司马库双手支着床，昂起头，目光炯炯地说，“**你浑蛋，你太浑蛋了**，这维持会长是日本人的**狗**，是游击队的**驴**。(Chapitre 11 p. 71)	“Elder brother,” Sima Ku said as he propped himself up on his elbows and raised his head high, “**you bastard, you stupid bastard**.” His eyes were blazing. “The head of the Peace Preservation Corps is a running **dog** of the Japanese, a **donkey** belonging to the guerrilla forces… (Chapter 3-2 p. 96)	« Frère, disait-il, les mains appuyées sur le lit, la tête dressée, le regard brillant, tu n’es qu’u**n salaud, un vrai salaud**, le chef du comité de maintien de l’ordre, c’est le **chien** des Japonais, **l’âne** des maquisards. » (Chapitre 11 p. 105)
“**放屁！你简直放屁！**”司马亭满腹冤屈地说，“**王八羔子**才稀罕这差事…(Chapitre 11 p. 71)	“That’s **shit**! What you’re saying is **pure shit**!” Sima Ting defended himself. “Only a **damned idiot** would take on the job willingly… (Chapter 3-2 p. 96)	« **Foutaises ! tu racontes des foutaises !** s’exclama Sima Ting outré, seul **un fils de pute** attache de l’importance à cette mission… » (Chapitre 11 p. 105)
司马库被哥哥反驳得理亏，骂道：“这**该死的**屁股，何时才能好呢！” (Chapitre 11 p. 71)	Sima Ku, having lost the argument, cursed angrily, “This **goddamned** ass of mine, I wonder if it will ever heal.” (Chapter 3-2 p. 96)	Injustement injurié par son frère aîné, Sima Ku se mit à pester : « Ce **maudit** derrière, quand va-t-il se décider à guérir ? (Chapitre 11 p. 105)
司马亭没来得及反应，司马库已在床上掉转了身体，高声道：“你**他妈的**就是沙月亮，外号沙和尚？” (Chapitre 11 p. 71)	Sima Ku rolled over in bed before his brother could react. “I’ll be **damned**, so you’re Sha Yueliang, nicknamed Sha the Monk.” (Chapter 3-2 p. 96)	Avant que Sima Ting réagisse, Sima Ku s’était retourné sur son lit : « **Tu es ce putain** de Sha Yueliang, et son surnom, c’est Sha le Moine ? » (Chapitre 11 p. 105)
“**你他妈的**，”司马库道，“还活着？你打的什么**鸟仗！**” (Chapitre 11 p. 72)	“So, you’re still alive, are you? What sort of **birdshit battles** are you fighting these days?” (Chapter 3-2 p. 97)	« **Putain**, dit Sima Ku, tu es encore en vie ? Quel genre de **guerre de merde** tu mènes ? » (Chapitre 11 p. 106)
司马亭道：“没有办法，就像马牧师说的那样，‘我**他**	“What can I do?” Sima Ting pleaded. “As old Pastor	« On ne peut faire autrement, dit Sima Ting. Comme dit le

娘的不下地狱，谁下地狱’！ (Chapitre 11 p. 72)	Malory said, ‘Who will go to Hell, **if not me**?” (Chapter 3-2 p. 97)	pasteur Maroya : Si **je** ne vais pas en enfer, qui ira ? » (Chapitre 11 p. 106)
马洛亚叹一口气，道：“这**小杂种**。”母亲说：“不许你骂他**小杂种**。” (Chapitre 11 p. 73)	“**The little bastard**,” Malory said with a sigh. “Stop calling him a **little bastard**,” Mother said. (Chapter 3-2 p. 98)	« **Petit bâtard**, soupira Maroya. Il ne faut pas l’appeler ‘**petit bâtard**’, dit ma mère. (Chapitre 11 p. 108)
马洛亚在胸口画着十字，哭着说：“主啊，惩罚这些恶人吧，让雷电**劈死**他们吧，让毒蛇**咬死**他们吧，让日本人的炮弹**炸死**他们吧… (Chapitre 11 p. 79)	Malory made the sign of the cross and began to weep. “Punish these evil men, Lord. Strike them down with lightning, let them be bitten by poisonous vipers, let them perish at the hands of the Japanese… (Chapter 3-2 p. 104)	Maroya se signa et dit en pleurant : « Seigneur ! Châtie ces scélérats, foudroie-les, fais-les mordre par un serpent venimeux, faisles mourir sous les balles japonaises !... (Chapitre 11 p. 116)
“**狗汉奸**！”歪嘴队员抽了马洛亚一个嘴巴，他本想打马洛亚的嘴，却大中了他高耸的鹰钩鼻子…(Chapitre 11 p. 79)	“**Traitorous dog**!” the crooked-mouthed soldier snarled, giving Malory a resounding slap. Intending to slap him in the mouth… (Chapter 3-2 p. 104)	« **Sale traître** ! » L’homme à la bouche tordue frappa Maroya. Il avait voulu le frapper sur les lèvres, mais il atteignit son nez d’aigle qui se mit à saigner à grosses gouttes. (Chapitre 11 p. 116)
马洛亚牧师蹿出钟楼，像一只这段翅膀的大鸟，倒栽在坚硬的街道上。他的脑浆迸溅在路面上，宛若一摊摊新鲜的**鸟屎**。 (Chapitre 11 p. 80)	Pastor Malory flung himself off the bell tower and plummeted like a gigantic bird with broken wings, splattering his brains like so much **bird shit** when he hit the street below. (Chapter 3-2 p. 105)	Le pasteur Maroya se jeta du haut du clocher et s’écrasa dans la rue, tel un immense oiseau aux ailes coupées. Sa cervelle s’étala sur le sol comme une **crotte d’oiseau** fraîche. (Chapitre 11 p. 117)
(大姐) “...您心里装着的只有金童，我们这些女儿，在您心里，只怕连泡**狗屎**都不如！” (Chapitre 12 p. 85)	“…All you care about is Jintong. As far as you’re concerned, we girls aren’t worth as much as a pile of **dog turds**!” (Chapter 3-3 p. 111)	Dans ton cœur, il n’y a que Jintong, nous les filles, nous ne comptons pas plus que des **crottes de chien** ! (Chapitre 12 p. 125)
母亲的手在我身边摸索着，摸到一个扫炕的笤帚疙瘩，高高举起来气急败坏地说：“反了你啦，反了你啦，看**我打不死你！**” (Chapitre 12 p. 86)	I felt her reach for something close by; it was the whiskbroom used to keep the *kang* neat. Raising it over her head, she screamed hysterically, “how dare you talk to me like that! Just see if **I don’t beat you to death!**” (Chapter 3-3 p. 112)	Elle chercha quelque chose à côté de moi et finit par trouver la balayette pour nettoyer le *kang* qu’elle agita en criant hors d’elle : « Retire ce que tu viens de dire avant que **je te tue !** » (Chapitre 12 p. 126)

大姐说：“你难道忍心看着我们姊妹冻死？！” 母亲说：“你这个**该死的**皮毛贩子。”(Chapitre 12 p. 87)	“Don’t you even care if we freeze to death?” my sister said. “A damned fur coat peddler is what he is,” Mother complained. (Chapter 3-3 p. 113)	– Est-ce que tu aurais vraiment le cœur de nous laisser mourir de froid ? dit ma sœur. – **Maudit** trafiquant de fourrures ! (Chapitre 12 p. 127)
司马库蹲下，摸出自己腰里的斧，试探着砍了几下，骂道：“**妈的**，冻得像钢板一样。”…司马库骂道：“**胡扯鸡巴蛋**！”（Chapitre 13 p. 96）	Sima Ku knelt down, took out his own hatchet, and attempted a few tentative whacks on the ice. “**Damn**!” he cursed. “It’s like steel plate.” … “**You dumb prick**!” Sima Ku cursed just as exhilaration swept over him. (Chapter 3-4 p. 123)	Sima Ku s’accroupit, sortit sa propre hachette, frappa quelques coups et jura : « **Merde alors**, c’est tellement gelé qu’on dirait de l’acier ! » …Sima Ku jura encore : « **Ne dis pas de conneries** ! » (Chapitre 13 p. 140)
司马库趁此机会对我二姐说：“你是老二吧？回家告诉你娘，总有一天我会把沙月亮那个**黑驴日的**打垮，把你姐姐夺回来还给孙大哑巴。”(Chapitre 13 p. 97)	Sima Ku turned to Second Sister. “You’re the second daughter, aren’t you? Well, go home and tell your mother that one of these days I’m going to crush that **donkey bastard** Sha Yueliang and return your elder sister to the mute.” (Chapter 3-4 p. 124)	Sima Ku en profita pour s’adresser à la deuxième sœur : « Tu es la deuxième sœur ? Tu diras à ta mère qu’un jour viendra où j’écraserai **ce fils de pute** de Sha Yueliang et je rendrai ta grande sœur à l’aîné des muets de la famille Sun. » (Chapitre 13 p. 141)
司马库说：“跟着沙月亮贩卖大烟土。**妈的，这些驴日的**鸟枪队。”(Chapitre 13 p. 97)	“Sha Yueliang tookher with him to tell opium. Him and that **donkey-shit** band of his.” (Chapter 3-4 p. 124)	« Elle est partie avec Sha Yueliang faire du trafic d’opium. **Merde** alors, avec **ces salopards** de la troupe aux carabines ! » (Chapitre 13 p. 142)
虎狼队员们冲上去拉动沙梁上的树枝，让悬挂在树枝上的**屎包尿罐**掉下来，把有洁癖的德国兵恶心死。(Chapitre 13 p. 99，102)	Le paragraphe où se trouve la phrase est supprimé dans la traduction anglaise. (Chapter 3-4 p. 125)	Les membres des Tigres et des Loups surgiraient pour agiter les branches des arbres des dunes afin de faire descendre **les sacs de merde et les pots d’urine** qui y auraient été accrochés, ce qui ferait mourir de dégoût les soldats allemands maniaques de la propreté. (Chapitre 13 p. 145)
用司马翁的话说就是：**他娘的**，这等于在我们婆娘	In the words of their forebear Sima the Urn: **Goddamn it,**	Selon les propres mots de Sima la Jarre : **Merde alors**,

的肚皮上捅了一刀！(Chapitre 13 p. 100)	that's the same as slicing open the bellies of our women! (Chapter 3-4 p. 125)	c'est comme s'ils avaient ouvert le ventre de nos femmes avec un couteau ! (Chapitre 13 p. 146)
"**他姥姥的腿**，"司马库骂道，"全是铁家伙。"(Chapitre 13 p. 100)	"**Legs of a whore**!" he cursed. "Nothing but steel." (Chapter 3-4 p. 126)	« **Putain de ta grand-mère**, jura Sima Ku, c'est tout du métal ! » (Chapitre 13 p. 146)
司马库这才止住号叫，浑身哆嗦着，大声发布命令："姜技师，快割吧，割几根就撤，**他娘的**沙月亮，送给我的治伤药，越治越厉害。"(Chapitre 13 p. 101)	That brought an end to the screams. As he stood there shuddering, Sima barked out an order: "Get on with it, Technician Jiang. Just make cuts in a few of them and we'll leave. The painkilling medication that **damned** Sha Yueliang gave me is only making it worse." (Chapter 3-4 p. 126)	Sima Ku s'arrêta de gémir et se recroquevilla sur lui-même. Puis il lança un ordre d'une voix forte : « Technicien Jiang, coupe vite ça ! Quand tu auras coupé quelques morceaux, ça tombera. Le remède que m'a donné **ce salopard de** Sha Yueliang, plus je le prends, plus j'ai mal. (Chapter 3-4 p. 147)
"割，割，割光个**狗日的**！"司马库大叫着。(Chapitre 13 p. 101)	"Cut, cut, cut the **fucking thing** to pieces!" Sima Ku bellowed. (Chapter 3-4 p. 127)	« Coupe, coupe, coupe **toutes ces saloperies** ! » hurlait Sima Ku. (Chapitre 13 p. 148)
"**狗日的**，"司马库说，"便宜了他们。你保证火车能把桥压塌吗？"(Chapitre 13 p. 103)	"**Those fuckers** are getting off easy!" Sima Ku cursed. "Are you sure the bridge will collapse under the weight of the train?" (Chapter 3-4 p. 127)	« **Merde alors** ! dit Sima Ku, ils s'en tirent à bon compte ! Tu me garantis que le train va faire s'écrouler le pont ? (Chapitre 13 p. 148)
司马库恢复听力之后听到的第一句话就是哥哥的怒骂："**你这个狗日的**，全村都要跟着你遭殃，等着瞧吧！"(Chapitre 13 p. 105)	The first thing he heard were the angry curses of his brother: "**You fucking idiot**, you'll kill every last soul in this village, you wait and see!" (Chapter 3-4 p. 129)	La première chose qu'entendit Sima Ku, après avoir recouvré l'ouïe, ce furent les insultes de son grand frère : « **Espèce d'enfoiré**, tout le bourg va subir un désastre par ta faute, tu vas vois ! » (Chapitre 13 p. 154)
她伸出枯骨般的手，摸摸我的头发，揪揪我的耳朵，捏捏我的鼻尖，甚至把手伸进我的双腿间，摸摸我的**鸡巴蛋**。(Chapitre 13 p. 107)	She mussed my hair with a bony hand, then tweaked ma ear, pinched my nose, and even reached down between my legs to feel my **little pecker**. (Chapter 3-4 p. 132)	Elle tendit sa main osseuse et caressa mes cheveux, tira un peu mes oreilles, me pinçota le nez et alla même jusqu'à glisser sa main entre mes cuisses pour tâter **mon zizi et mes boules**. (Chapitre 13 p. 158)

“杂种不杂种，只有娘知道，是不是啊，我嫡亲的大侄女？再说，我这是爱称，**小杂种啦，小蹩蛋啦，小兔崽啦，小畜生啦**，都是爱称，**小杂种**，走过来！”母亲的姑姑吼叫着。(Chapitre 13 p. 107)	“Whether he’s a bastard or not only his mother knows. Well, is he, my dear niece? Besides, to me that’s a pet name — **little bastard**. So are **little turtle spawn, little bunny rabbit, little beast.** Walk over here, little bastard！” (Chapter 3-4 p. 132)	« Bâtard ou pas, seule la mère le sait, n’est-ce pas, ma nièce ? D’ailleurs, c’est un terme d’affection, **petit bâtard, œuf de tortue, petit coquin, petite bestiole**, ce sont tous petits noms affectueux, allez, viens, **mon petit bâtard** ! » (Chapitre 13 p. 158)
告别的时候，老妇人问：“你婆婆还活着吗？”母亲说：“活着，在**驴屎**里打滚。”(Chapitre 13 p. 107)	When they were saying good-bye, the old woman asked, “Is your mother-in-law still alive?” “Yes,” Mother said. “She’s rolling around **in donkey shit**.” (Chapter 3-4 p. 132)	Au moment de se séparer, la vieille femme demanda : « Est-ce que ta belle-mère est toujours vivante ? – Oui, répondit ma mère, elle se traîne dans l**e crottin des ânes**. (Chapitre 13 p. 159)
（鲁璇儿的大姑姑）老妇人道：“这个**老东西**，强梁了一辈子，想不到落了这么个下场！” (Chapitre 13 p. 108)	The old woman said, “That **old witch** was a tower of strength her whole life. I never thought she’d one day fall so low!” (Chapter 3-4 p. 132)	Ah, **ce vieux débris** ! dit la vieille femme. Elle a agi en tyran toute sa vie, je ne pensais pas qu’elle finirait comme ça ! » (Chapitre 13 p. 159)
“司马亭是一个中国男儿，决不再当这维持会长！乡党们，咱们是中国人，不伺候日本人这帮**狗娘养的**。” (Chapitre 13 p. 109)	I, Sima Ting, am a son of China, and will no longer serve as head of the puppet Peace Preservation Corps. Fellow residents, as Chinese, we cannot serve those Japanese **sons of bitches**.” (Chapter 3-4 p. 134)	« …Moi, Sima Ting, fils de la Chine, ne serai jamais plus le chef de ce comité de maintien de l’ordre ! Compatriotes, nous sommes chinois, nous ne servirons pas **ces fils de chienne de Japonais** ! » (Chapitre 13 p. 161)
操你们的娘，这是唱戏！**操你们的娘**，闭嘴！我三姐上官领弟和其他几位姐姐在人群里大喊着，为我们的二姐辩护。(Chapitre 13 p. 110)	**You dumb fuck**, this is opera! **Shut the fuck up**, both of you! third sister, Lingdi, and her other sisters shouted from the crowed to protect Second Sister’s reputation. (Chapter 3-4 p. 136)	« **Vos gueules**, **putain,** c’est du théâtre, fermez-la ! » crièrent dans la foule ma troisième sœur Lindi et quelques-unes des autres sœurs, pour prendre la défense de Zhaodi. (Chapitre 13 p. 163)
上官吕氏卧在西厢房的磨盘下，啃光了母亲临下地道前扔给她的二十个萝卜，屙出一大堆卵石般的**硬屎**。母亲进去看她	Shangguan Lü lay beneath the millstone in the storage room. She’d eaten all twenty or so of the turnips Mother had left for her before moving into the cellar and had shat a pile of	Shangguan Lüshi était étendue sous la meule dans l’aile ouest, elle avait rongé jusqu’au bout les vingt radis que ma mère lui avait jetés juste avant de descendre dans

时，她抓起那些**硬屎蛋**偷过来。(Chapitre 14 p. 115)	**cobblestone-looking turds.** When Mother went in to see her, she picked up a handful of the **petrified turds** and flung them at her. (Chapter 3-5 p. 140)	la cave et avait évacué **un gros tas de crottes dures comme des galets**. Lorsque ma mère s'approcha pour la regarder, elle en ramassa pour les lui jeter. (Chapitre 14 p. 170)
樊三大爷说："你们家的女儿，跟别人家的不一样。"母亲顶了他一句："让那些嚼舌根子的人**下地狱**去吧！"(Chapitre 14 p. 119)	Third Master Fan replied, "Your daughters are different from other girls their ages." Mother sent Third Master Fan off with, "You go back and tell those gossips **they can go to hell!**" (Chapter 3-5 p. 145)	– Les filles de votre famille, reprit le troisième oncle, ne sont pas comme les autres. – Les mauvaises langues n'ont qu'à **aller au diable** ! » lui asséna ma mère en dernier recours. (Chapitre 14 p. 176)
最后，三姐说："鸟儿韩，我等你。"鸟儿韩大声说："**去你妈的**，谁要你等？！"(Chapitre 14 p. 120)	At the end, Third Sister shouted, "Birdman Han, I'll wait for you." "Who **the fuck** asked you to wait?" he shouted back. (Chapter 3-5 p. 147)	« Han l'Oiseau, avait-elle fini par dire, je t'attendrai. – **Va te faire voir**, qui te dit d'attendre ? ! » avait crié Han l'Oiseau. (Chapitre 14 p. 178)
母亲不管她是鸟是人，骂道："**浑蛋**，谁让你接了她的孩子？"…母亲对着虚空骂道："来弟，你这个**不要脸的骚货**！沙月亮，你这个**黑心肠的土匪**！…"(Chapitre 15 p. 130)	Not caring if she was bird or human, Mother cursed, "**Damn you**, who told you to accept her child?" … "Laidi, you're **a shameless little slut**!" Mother cursed. "Sha Yueliang, you're a **heartless thug and a bandit**! ..." (Chapter 3-6 p.157)	Sans se préoccuper de son état d'humain ou d'oiseau, ma mère l'injuria : « **Imbécile** ! Qui t'a dit d'accepter son enfant ? » …Face à elle, ma mère continuait : « **Quelle marchandise puante éhontée**, cette Laidi ! **Quel bandit au cœur noir**, ce Sha le Moine ! ... » (Chapitre 15 p. 193)
三天之后，我们一家九口，出现在县城大集的人市三。母亲背着我，抱着姓沙的**小畜生**。(Chapitre 15 p. 130)	Three days later, our family now numbering nine, we were standing in the human trade section of the county seat marketplace. Mother carried me on her back and Sha Yueliang's **little bastard** in her arms. (Chapter 3-6 p.158)	Trois jours plus tard, les neuf membres de notre famille firent leur entrée au grand marché humain du chef-lieu de district. Ma mère me portait sur son dos et elle tenait dans ses bras **la petite créature** dont le patronyme était Sha. (Chapitre 15 p. 194)
连我八姐上官玉女都没资格分食我的乳汁，凭什么给她吃？！上官来滴那两只**奶子**闲着干什么呢？(Chapitre 15 p. 136)	Even my twin sister, Shangguan Yunii, didn't deserve it. So who gave her the right? What about Laidi,	Même ma huitième sœur, Yunü, n'avait pas ce droit, alors, elle, encore moins ! Pourquoi **les seins** de Shangguan Laidi resteraient-

	what's wrong with **her breasts**? (Chapter 3-6 p.162)	ils inactifs ? (Chapitre 15 p. 202)
沙月亮抽着烟沉思着，瘦脸上凶巴巴的表情，他说:“**妈的**，有奶便是娘，先投日本吧，好就好，不好再拉出来。”(Chapitre 15 p. 136)	Le paragraphe où se trouve la phrase est supprimé dans la traduction anglaise. (Chapter 3-6 p.162)	Sha Yueliang réfléchit tout en fumant, le visage farouche, puis il dit : « **Et merde**, qui trouve son lait trouve sa mère ! On va d'abord se rallier aux Japonais, et si ça ne va pas, on se ralliera à quelqu'un d'autre ! » (Chapitre 15 p. 202)
洋女人逐个地看了我姐姐们一遍...对司马家的**小王八蛋**他们不屑一顾，对我他们表示出一定兴趣。(Chapitre 15 p. 136)	They didn't so much as glance at the **little Sima bastard** but were certainly interested in me. (Chapter 3-6 p.162)	Au **petit bâtard** de la famille Sima, elle ne jeta qu'un coup d'œil dédaigneux, mais à mon égard, elle manifesta un intérêt certain. (Chapitre 15 p. 202)
沙月亮道:“**老子**愿抗日就抗日，愿降日就降日，谁能管得着？请吧，再啰嗦休怪我不客气！”(Chapitre 16 p. 145)	Le paragraphe où se trouve la phrase est supprimé dans la traduction anglaise. (Chapter 3-7 p.171)	– Si **je** veux résister aux Japonais, je leur résiste, rétorqua Sha Yueliang, et si je veux me rendre à eux, je me rends, ça ne regarde personne ! Je t'en prie, si tu continues, ne t'étonne pas si je te manque de politesse ! (Chapitre 16 p. 216)
孙家大哑巴捏住了我的**小鸡巴**时，我怒骂一声:“**操你妈**！”(Chapitre 16 p. 146)	When the Sun family mute squeezed my **pecker**, I cursed angrily: "**Fuck you**!" (Chapter 3-7 p. 172)	Lorsque l'aîné des muets de la famille Sun me pinçait **le zizi**, je jurais, furieux : « **Je baise ta mère** ! » (Chapitre 16 p. 217)
王木根瞪着眼，看着他的战士，骂道:“哪个**驴日的**出卖了爷？”(Chapitre 16 p. 150)	Wang glared at his troops. "Which one of you **sons of bitches** betrayed me?" (Chapter 3-7 p. 177)	Les yeux écarquillés, Wang Mugen considéra ses soldats et jura : « Quel est **l'enculé** qui m'a vendu ? » (Chapitre 16 p. 223)
胡同里，传来王木根的吼叫:“惹恼了**老子**，把地雷埋在你们炕头上！”(Chapitre 16 p. 150)	…Mugen's shouts drifted over from the lane: "Getting **me** angry is the same as putting a land mine under your bed!" (Chapter 3-7 p. 177)	Dans la ruelle se propagèrent les hurlements de Wang Mugen : « Si vous **m**'emmerdez, j'irai poser des mines à la tête de votre *kang* ! » (Chapitre 16 p. 224)
母亲大声说:“**畜生！不得好死的畜生**！”哑巴嘴巴	"**You bastard**!" Mother screamed. "**You godforsaken**	« **Salopard** ! cria ma mère, **tu ne feras pas une belle**

歪歪地笑着，像来时一样，摇摇晃晃地走了。(Chapitre 16 p. 151)	**bastard**!" A crooked smile spread across the mute's face. He turned and swaggered off, the same way he'd come. (Chapter 3-7 p. 178)	**mort** ! » Le muet rirait, la bouche de travers, puis il partit en paradant comme il était venu. (Chapitre 16 p. 225)
母亲把酣睡的沙枣花递给大姐说："你也算个娘？管生不管养，**连畜生都不如**…为了他，你四妹和你七妹…" (Chapitre 17 p. 155)	Mother picked up little Sha Zaohua, who was fast asleep, and handed her to Eldest Sister. "You call yourself a mother? You may know how to have a baby, but now how to raise it. **Dumb animals do better than that**…because of her, your fourth sister and seventh sister…" (Chapter 3-8 p. 182)	Toi, une mère ? dit ma mère en lui montrant Sha Zaohua qui dormait tranquillement. Tu t'es occupé d'enfanter, mais pas d'élever ton enfant, **tu ne vaux même pas un animal**…Pour elle, ta quatrième et ta septième sœur… (Chapitre 17 p. 231)
大姐一把夺过孩子。纵身跳下坑，往外跑去。母亲大骂："**鳖种**，动了抢啦！" (Chapitre 17 p. 156)	First Sister reached out and snatched the child away, then jumped down off the *kang*. "**You damned turtle spawn**!" Mother cursed. "How dare you!" (Chapter 3-8 p. 183)	Ma grande sœur s'empara de l'enfant. Elle sauta du *kang* et se précipita vers l'extérieur de la maison. Me mère lui lança des injures : « **Saleté**, attrapez-la ! » (Chapitre 17 p. 233)
大姐（骂哑巴）柳眉竖起，凤眼圆睁，咬牙切齿地骂道："**畜生**，你毁了我妹妹！" (Chapitre 17 p. 159)	Her lovely brow arched, her phoenix-like eyes widened, as she said through clenched teeth, "**You bastard**, you ravaged my little sister!" (Chapter 3-8 p. 186)	Ses sourcils en feuille de saule relevés, ses yeux de phénix écarquillés, elle jura en grinçant des dents : « **Sale porc**, tu as détruit ma sœur ! » (Chapitre 17 p. 236)
母亲打击着我的脑袋，怒骂着："**畜生**！你这个**小畜生**！" (Chapitre 18 p. 169)	Mother attacked my head. "**You swine**!" She cursed. "**You dirty little swine!**" (Chapter 3-9 p. 197)	Me frappant sur la tête, ma mère jura contre moi : « **Sale bête** ! **Espèce de sale bête** ! » (Chapitre 18 p. 250)
上官鲁氏满面怒容，弯着腰，研究着地上的面条。"你个**杂种**啊！你以为这苗条来得容易吗？！" (Chapitre 18 p. 169)	My mother, seemingly ready to burst from anger, was studying the mess of noodles on the floor. "You **little bastard**! You think these noodles come easy?" (Chapter 3-9 p. 197)	Shangguan Lushi avait l'air furieux et, courbée en deux, examinait les nouilles tombées par terre. « **Espèce de salopard** ! Tu crois que c'est facile de se procurer ces nouilles ? ! » (Chapitre 18 p. 250)
"**骚狐狸！**"五姐恨恨地说，"本来就是应该枪毙你	"You're a **damned slut**!" she added said hatefully. "They should have had you shot and	« **Renarde puante** ! avait-elle dit haineusement, on aurait dû te fusiller et c'est moi qui t'ai

的，是我替你求了情。”(Chapitre 18 p. 170)	would have if not for me.” (Chapter 3-9 p. 198)	sauvé ta vie ! (Chapitre 18 p. 252)
“**狗汉奸！女汉奸！**”五姐下意识地用胳膊护住了那两只堕落的乳房，骂道，“**狗汉奸的臭老婆！**”(Chapitre 18 p. 170)	“**Dogshit turncoat**! Female turncoat!” Instinctively, Fifth Sister protected her sagging breasts with her arms, as she kept the curses coming: “**Stinking wife of a dogshit turncoat**!” (Chapter 3-9 p. 199)	**Chienne de traître** ! Traîtresse ! avait juré ma cinquième sœur en protégeant inconsciemment de ses bras ses seins pendants. **Femme puante d’un chien de traître** ! (Chapitre 18 p. 252)
吸吧，你这个**狗崽子**。你绝对不是我们上官家的种，你是个**小杂种**。(上官来弟）(Chapitre 18 p. 171)	“**Little idiot**.” She stuffed one of her nipples into my mouth. “Start sucking, **you little whelp**. You’re not a true Shangguan. You’re **a little hybrid bastard**.” (Chapter 3-9 p. 199)	Tète, **petit bâtard**. Tu n’es pas un rejeton des Shangguan, tu es **un petit bâtard**. (Chapitre 18 p. 253)
鲁立人大喊：“你们是哪一部分？”一个马兵回答：“你**老爷爷**那部分的。”(Chapitre 18 p. 176)	“Which unit are you?” Lu Liren asked, raising his voice. “Your **granddad’s** unit,” one of the riders fired back. (Chapter 3-9 p. 204)	Lu Liren cria d’une voix forte : « De quelle unité êtes-vous ? – De celle de ton **grand-papa** », répondit un soldat. (Chapitre 18 p. 260)
（司马库）“你们听到他在**喷什么粪**？根据地？做客？土骆驼，这里是老子的家，是**老子**的血地，我娘生我时流的血就在这大街上！你们这些**臭虫**，吸饱了我们高密东北乡的血，是时候了，你们该滚蛋了！滚回你们的兔子窝，把**老子**的家让出来。”(Chapitre 18 p. 178)	“Did you all hear **the shit** that just came out of his mouth? Headquarters? Guests? You poor country camel, this is my house, the land of my bloodline. When I was born, my mother’s blood polled on this very street! You **bunch of bedbugs** have sucked dry the blood of our Northeast Gaomi Township, and now it is time for you to get the hell out of here! Go on back your rabbit warrens and let **me** take my house back.” (Chapter 3-9 p. 207)	« Vous entendez **les conneries** de ce type ? Base d’appui ? Invité ? Chameau terreux, c’est chez ton maître ici, c’est la terre de mon sang, le sang de notre canton du Nord-Est de Gaomi, le moment est venu où vous devez foutre le camp ! Retournez dans vos terriers, évacuez vite **ma** maison ! » (Chapitre 18 p. 264)
（鲁立人）“司马库，你等着瞧吧，早晚有一天**老子们**要杀回来！高密东北乡是我们的，不是你们的！(Chapitre 18 p. 179)	“Sima Ku, Sima Ting, just you wait. **I**’ll be back one day with a vengeance! Northeast Gaomi Township belongs to us, not you! You may control it today, but someday, when all	« Sima Ku, Sima Ku, attends un peu, tôt ou tard, **tes maîtres** reviendront ! Le canton du Nord-Est de Gaomi est à nous, pas à vous ! Il est peut-être provisoirement à toi, mais un

	is said and done, it'll be ours again!" (Chapter 3-9 p. 208)	jour prochain, il est sûr et certain qu'il nous reviendra ! » (Chapitre 18 p. 265)
Volume 3		
	Chapter four	
"我欠了你们的？"母亲恼怒地吼叫着，"你们生出来就往我这儿送，**连狗都不如**！" (Chapitre 19 p. 185)	"Am I this family's babysitter" Mother replied just as angrily, "You no sooner have your babies than you hand them over to me. **Not even dogs do that**." (Chapter 4-1 p. 211)	Ai-je une dette envers vous ? cria ma mère furieuse, vous les mettez au monde, puis vous venez me les donner, **vous valez moins que des chiennes** ! (Chapitre 19 p. 271)
(母亲) "你们这些讨债的，**为什么不死，都死去吧**！"骂完，她便进入居室，响亮地关上房门。(Chapitre 19 p. 186)	"Why don't all of you just **go off somewhere to die**?" She slammed the door behind her. (Chapter 4-1 p. 211)	« Quelle engeance ! Pourquoi ne mourez-vous pas ? **Vous feriez mieux de mourir !** » Quand elle les eut bien injuriés, elle pénétra dans la maison et claqua bruyamment la porte. (Chapitre 19 p. 272)
上官鲁氏捶着炕席吼叫:"我给你养?我把你的私孩子给你扔到河里**喂王八**,扔到井里**喂蛤蟆**,扔到粪里**喂苍蝇**!"(Chapitre 19 p. 186)	Pounding the straw mat covering the kang, Mother shouted back, "You want me to take good care of her? I'll tell you what I'll do. I'll fling her into the river to **feed the turtles or down a well to feed the toads or into the latrine to feed the flies!**" (Chapter 4-1 p. 213)	Shangguan Lushi, frappant sur la natte du kang, hurla : « Te l'élever ? Je vais plutôt la jeter dans la rivière pour **nourrir les tortues**, ou dans le puits **pour les crapauds**, ou dans la fosse à merde **pour les mouches** ! (Chapitre 19 p. 272)
她哼哼唧唧地爬起来,双手捂着受了伤的乳房,对着西厢房骂了一声:"**骚货**!你等着吧!" (Chapitre 19 p. 187)	Moaning and groaning as she got to her feet, she cupped her injured breasts and aimed a curse at the door: "**You slut,** just you wait!" (Chapter 4-1 p. 213)	Elle se releva en gémissant, tenant à deux mains sa poitrine endolorie, puis poussa des jurons en direction de l'aile ouest : « **Salope** ! Attends un peu ! » (Chapitre 19 p. 273)
母亲抄起扫帚,把**羊屎蛋子**扫在一起。把**羊屎**清扫到 圈里去。(Chapitre 19 p. 187)	Mother picked up a broom and swept the **droppings** into a pile and then out of the pen. (Chapter 4-1 p. 213)	Ma mère prenait un balai et rassemblait **leurs crottes**. Puis elle ramassait dans la ruelle de la terre qu'elle étalait dans l'enclos... (Chapitre 19 p. 274)

上官吕氏在草堆里 翻着白眼。“老东西呀,**你咋还不死**?活着干什么呀!”母亲感叹着。(Chapitre 19 p. 187)	Her mother-inlaw, lying on a bed of straw, rolled her eyes. “**You old witch**, are you still alive? Isn’t it time for you to die?” Mother sighed. (Chapter 4-1 p. 213)	Shangguan Lüshi sur un tas de paille roulait des yeux blancs. « **Comment ça se fait que tu ne sois pas morte**, vieux machin ? À quoi ça te sert de vivre ? » soupirait ma mère. (Chapitre 19 p. 274)
“娘惯你，我可不惯你!”她横眉立目地说，“你这辈子，就**吊死**在奶头上吧!”(Chapitre 19 p. 190)	“Mother has spoiled you rotten!” She laid me down in the grass and swatted me on the behind — twice. “But I’m not going to!” With a fierce glare in her eyes, she added, “You’re going to **hang yourself to death** from a nipple one of these days!” (Chapter 4-1 p. 213)	« Elle te gâte, mais pas moi ! dit-elle en m’adressant un regard sévère, tu vas **rester toute ta vie pendue** à ses seins ? » (Chapitre 19 p. 278)
司马库却猛然觉醒般地大骂着：“**操你祖宗**——巴比特——你这是谋杀——” (Chapitre 20 p. 195)	Sima Ku, apparently coming to his senses, cursed, “**Babbitt, you fucking assassin**—” (Chapter 4-2 p. 222)	Comme s’il comprenait soudain ce qui lui arrivait, Sima Ku se mit à jurer : « **Enculé de tes ancêtres**…Babbitt…c’est un assassinat… » (Chapitre 20 p. 286)
那个**狗崽子**湛蓝的眼睛仰望着六姐的下巴，而六姐的双手却温存地摸着他金灿灿的大脑袋。(Chapitre 20 p. 200)	The blue-eyed **whelp** had gazed up at her chin, while she had stroked the golden hair of his head with the same hands that had so viciously attacked my backside, and all I'd done was gently tickle her, while he had actually bit her. (Chapter 4-2 p. 222)	Les yeux d’un bleu profond de **ce bâtard** fixaient le menton de ma sixième sœur, tandis que les mains de celle-ci caressaient tendrement sa chevelure dorée. (Chapitre 20 p. 293)
司马库点点头，搓搓手，说：“**妈的**，真是扫兴。”(Chapitre 20 p. 200)	But Sima Ku nodded and wrung his hands. “S**hit**,” he said, “what a terrible turn of events!” (Chapter 4-2 p. 227)	Sima Ku approuva de la tête et dit en se tordant encore les mains : « **Merde alors**, quelle tuile ! » (Chapitre 20 p. 294)
（上官金童）这个世道太不公道了。你们这些**下贱的货**，为什么不理解我的苦心？ (Chapitre 21 p. 208)	It isn’t fair. **You bunch of sluts,** why can’t you understand the pain in my heart? (Chapter 4-3 p. 233)	Que le monde est injuste ! Vous autres, **marchandises de bas étage**, pourquoi ne comprenez-vous pas mes tourments ? (Chapitre 21 p. 304)

“**狗娘养的**，好枪法！”司马库大叫着。(Chapitre 21 p. 211)	“**Son of a bitch**!” Sima Ku shouted. “What a marksman!” (Chapter 4-3 p. 237)	« Ah ! **le fils de pute** ! Quel coup de fusil ! » s’écria Sima Ku. (Chapitre 21 p. 309)
司马库跳起来，大笑着：“**奶奶的**，不过瘾，不过瘾，再放！” (Chapitre 21 p. 212)	Sima Ku jumped to his feet. “**I’ll be goddamned**” he said with a hearty laugh. “Don’t stop now, play it again.” (Chapter 4-3 p. 238)	Sima Ku bondit et cria en riant à gorge déployée : « **Putain de ta mère**, repasse-le, on en veut encore, encore ! » (Chapitre 21 p. 310)
沙土眯了聋汉国的眼，他扔掉梧桐杆子，呸呸地吐着嘴里的沙土，双手揉着眼，骂着：“斜眼花，**你这个卖 x 的破鞋，我日你娘的闺女，我日磕头虫的妹子**。” (Chapitre 22 p. 215)	The dirt blinded Han Guo, who threw down his parasol branch and frantically spat out a mouthful of dirt as he rubbed his eyes and cursed, “**Fuck you, you cross-eyed little whore. Fuck your mother's daughter.**” (Chapter 4-4 p. 240)	Aveuglé, Hanguo jeta sa perche et cracha la terre qu’il avait dans la bouche ; il se frottait les yeux et jurait : « Hé, **la Bigleuse, espèce de chaussure percée qui vend son…, je baise la jolie fille de ta mère, je baise la petite sœur du Bousier** ! » (Chapitre 21 p. 314)
司马粮道：“我去跟爹说说，毙了这个**灰孙子**。”“对，毙了这个**灰孙子**！” (Chapitre 22 p. 215)	Sima Liang said, “and have him shoot that **little family rapist** too.” “Right,” I agreed, venting my hatred. “Shoot that **little family rapist**!” (Chapter 4-4 p. 241)	« Je dirai à mon père de fusiller **ce raté** », dit Sima Liang. – D’accord, il faut fusiller ce raté ! » insistai-je pour assouvir ma haine. (Chapitre 22 p. 314)
赵六夺过磕头虫再次劈下来的小板凳，嗖地扔到半空中。“**操你妹妹**！”他直截了当地说。(Chapitre 22 p. 215)	Zhao Six grabbed the stool out of Sleepyhead’s hands before he could be hit a second time and flung it in the air. “**Fuck your sister**!” he said bluntly. (Chapter 4-4 p. 241)	Zhao le Sixième s’empara du petit banc que le Bousier allait briser une seconde fois et le lança dans les airs. « **Je baise ta petite sœur** ! » (Chapitre 21 p. 314)
斜眼花用力一攥，发狠地说：“你不是要**操**吗？老娘等着你！”(Chapitre 22 p. 215)	The cross-eyed girl squeezed with all her might. “Didn’t I hear the word **fuck**?” she hissed. “Well, I’m waiting !” (Chapter 4-4 p. 242)	La Bigleuse tirait avec force : « Tu voulais pas me **baiser** ? dit-elle férocement. Je t’attends ! » (Chapitre 21 p. 315)
十几颗黑溜溜的东西飞了进来，仿佛闪电屙出的**硬屎**。(Chapitre 22 p. 220)	A dozen or so black objects flew in, giving the impression that the lightning bolt had **sent down a shower of turds**. (Chapter 4-4 p. 247)	Une dizaine d’objets noirs arrivèrent en volant, comme des **excréments** qui auraient été évacués par l’éclair. (Chapitre 21 p. 322)
我感到大腿间那些**鸡儿蛋儿**，紧紧收缩上去，牵	I felt the eggs between my legs shrink, bringing stabbing	Entre mes cuisses, je sentis mes testicules qui

扯得小肠疼痛。(Chapitre 23 p. 223)	pains to my intestines, and spreading to my stomach. (Chapter 4-5 p. 250)	remontaient, tirant sur mon ventre jusqu'à me faire mal à l'intestin grêle. (Chapitre 21 p. 327)
"**操你老祖宗！**"司马库在一盘大石墨的背后大骂起来，"鲁立人你这个**卑鄙小人**，**老子**在这里！" (Chapitre 23 p. 224)	"**Fuck you and your ancestors**" Sima Ku cursed from behind a large millstone. "Jiang Liren, you **despicable little runt**, I'm right here." (Chapter 4-5 p. 250)	**J'encule tes ancêtres** ! cria Sima Ku en se dressant dernière une grosse meule. Jiang Liren, **pauvre type**, je suis là ! (Chapitre 23 p. 314)
"老婆子，不许动！**再动我就打死你！**"马排长吼着，又对天打了一梭子弹。(Chapitre 23 p. 232)	"Don't move, old lady!" Platoon Leader Ma screeched. "I won't miss the next time!" He fired another shot into the air. (Chapter 4-5 p. 260)	« Pas un geste, la vieille ! **Sinon je t'abats** ! » hurla le chef Ma, qui tira vers le ciel un nouveau chapelet de balles. (Chapitre 23 p. 340)
一个撇着五莲山口音、嘴里镶着铜牙的干部抬手便扇了赵六一巴掌，厉声骂道："**妈拉个巴子**！谁欠你的包子钱？你的钱是哪儿来的？" (Chapitre 25 p. 256)	One of the offices, a man with a Mount Wulian accent and a mouthful of brass-capped teeth, slapped Zhao. "**You pick**." he screeched. "Who owes you anything, where did your money come from?" (Chapter 4-7 p. 283)	Un cadre à l'accent des monts Wulian, aux dents en cuivre, lui envoya une gifle et l'injuria sur ton terrible : « **Espèce d'enculé** ! Qui te devrait de l'argent ? Et ton argent, d'où vient-il ? » (Chapitre 25 p. 374)
（磕头虫）他可怜地咧着嘴，说："区长，放了我吧，权当我是一个**屁**，您放了我吧。" (Chapitre 25 p. 258)	Looking increasingly pathetic, he said, "Please let me go, District Commander. **I'm a nobody**, please let me go." (Chapter 4-7 p. 286)	Il eut une grimace pitoyable. « Chef, laissez-moi, **je vaux pas plus qu'un pet**, laissez-moi. (Chapitre 25 p. 377)
他拧着炉包赵六的耳朵，打了一个耳光，骂道："**狗日的**，你也有今天，忘了你仗着司马库的势力欺负人的时候了？" (Chapitre 25 p. 260)	He turned and walked up to Zhao Six, grabbed him by the ear, and gave him a resounding slap. "**You son of a bitch**," he growled. "Today's your day too. You probably forgot the time you used the authority you received from Sima Ku to mistreat me!" (Chapter 4-7 p. 287)	Il attrapa par l'oreille Zhao le Sixième et lui envoya une gifle en l'insultant : « **Espèce d'enculé,** c'est aussi ton jour, tu as oublié que tu as humilié les gens en t'appuyant sur le pouvoir de Sima Ku ! » (Chapitre 25 p. 380)
徐仙儿道："我说，我说。司马库这个**狗杂种**，他逼死了我老婆，气死了俺娘，他欠着俺两条人	"Then I'll say it," he said, "I'll say it. That **bastard** Sima Ku drove my wife to her grave, and my mother died of anger because of it. He owes me two	– Je vais parler, je vais parler, dit Xu l'Immortel. Ce **bâtard** de Sima Ku a poussé ma femme à la mort, et il a fait mourir ma mère de désespoir,

命.....” (Chapitre 25 p. 262)	lives.” Tears fell from his blind eyes. (Chapter 4-7 p. 289)	il me doit deux vies... » (Chapitre 25 p. 382)
（上官盼弟）“徐瞎子，你这是诚心搞乱，俺家什么地方得罪过你？你那个**骚老婆**，勾引了司马库... (Chapitre 25 p. 263)	“Blind old Xu,” she shouted in the tone of a countrywoman, “you’re trying to stir up trouble! What has my family ever done to you? That **slutty wife** of yours seduced Sima Ku and took him out into the wheat field. (Chapter 4-7 p. 290)	Telle une femme du village se livrant à une scène de ménage, elle l’injuria : « Xu l’Aveugle, tu fais exprès de semer le désordre, en quoi notre famille est-elle coupable envers toi ? **Ta salope de femme** a séduit Sima Ku... (Chapitre 25 p. 384)
母亲挺起胸膛，尖厉地嘶叫着：“**畜生**！你先杀了我吧... (Chapitre 25 p. 263)	Mother stuck out her chest and demanded shrilly, “Kill me first, **you bastard**!” Then she threw herself at him and clawed at his face. (Chapter 4-7 p. 290)	Bombant la poitrine, ma mère hurla d’une voix stridente : « **Tas de cochons** ! Vous devrez me tuer d’abord... » (Chapitre 25 p. 384)
我克制着喉咙的痉挛和胃部的隐痛，装出满不在乎的样子，往前走了几步，像个男子汉，顺着风**撒尿**... (Chapitre 26 p. 273)	Forcing myself to endure the spasms in my throat and the secret pain in my gut, I took several steps forward, as if everything were perfectly all right, and **pissed** with the wind, spiritedly trying to see how high and how far I could send the stream of golden yellow liquid. (Chapter 4-8 p. 300)	Je réfrénais les spasmes dans ma gorge et les douleurs dans mon estomac, faisant semblant de rien. Avançant de quelques pas, comme un vrai gaillard, je **pissai** face au vent ; (Chapitre 25 p. 397)
（棺材里的死老太太）“憋死俺啦…**杀千刀的**…憋死俺啦…” (Chapitre 27 p. 289)	Le paragraphe où se trouve la phrase est supprimé dans la traduction anglaise. (Chapter 4-7 p. 314)	J’étouffe…**on m’a tuée de mille coups de couteau**…j’étouffe… (Chapitre 27 p. 423)
“连长...”司马亭为难地说，“他八成犯了羊痫风...”“**妈的**，早不犯晚不犯，偏选这个时候犯！”女连长粗野地骂着跳下壕沟。(Chapitre 29 p. 316)	Le paragraphe où se trouve la phrase est supprimé dans la traduction anglaise. Chapter 5-2 p. 333)	– Chef, dit Sima Ting embarrassé, je crois qu’il a la “maladie du mouton !”... – **Merde alors**, il l’a jamais eue, ce n’est pas maintenant qu’il va commencer, il faut qu’il choisisse juste ce moment ! » (Chapitre 29 p. 460)
Volume 4		
	Chapter five	

（巫云雨）轻蔑地说：“是我蹬倒的又怎么样？这个**王八蛋**学，**老子**不上了！老子本来就不愿上，是你们动员**老子**来上的！”(Chapitre 31 p. 331)	and said with a sneer, “so what if I kicked that desk over ¿I'm not going to stick around this **shitty school**. I never wanted to be here in the first place, but you talked me into it” (Chapter 5-5 p. 345)	“Et qu’est-ce que ça ferait si c’était moi qui avais renversé la table ? J’arrête ces **foutues études**. D’ailleurs, je voulais pas venir, c’est vous qui m’avez forcé ! » (Chapitre 31 p. 480)
纪琼枝甜美地笑着说：“我要让你这种**下贱坯子**知道，”她飞起右脚，踢中了巫云雨的膝盖…(Chapitre 31 p. 331)	Ji smiled sweetly and said, “I'm going to show show **a thieving punk** like you”—she struck him in the knee with a flying kick with her right foot. (Chapter 5-5 p. 345)	Ji Qiongzhi lui adressa un sourire doucereux : « Tu vas le savoir, **espèce de saleté** ! » Elle fit voler son pied droit qui alla frapper le genou de Wu Yunyu. (Chapitre 31 p. 480)
他说，“我们今天要教训教训你这个红毛鬼子留下的**小杂种**！”(Chapitre 32 p. 332)	“We’re teaching a lesson to the **bastard** son of a redheaded foreign devil!” (Chapter 5-5 p. 346)	« Aujourd’hui, nous allons donner une leçon au **petit bâtard** que nous a laissé le diable aux cheveux roux ! (Chapitre 32 p. 481)
“**他妈的**，”巫云雨道，“哪里来的**小子**，说大话也不怕闪断舌头！”(Chapitre 32 p. 335)	“Well, I’ll be damned. Where did this runt with all the big talk come from? Isn’t he afraid of losing his tongue?” (Chapter 5-5 p. 349)	« **Merde alors**, dit Wu Yunyu, d’où vient ce **petit gars** qui se vante sans craindre de perdre sa langue ! » (Chapitre 32 p. 486)
（同学魏羊角）“**操你妈**！还乡团留下的野种，老子非宰了你不可！”他一边摸索一边低声骂着…(Chapitre 32 p. 336)	“**Your motherfucker**! Bastard son of a restitution corps landlord, I’ll kill you or know the reason why” He cursed softly as he groped along. (Chapter 5-5 p. 350)	« **Enculé de ta mère** ! Bâtard laissé par les brigades pour le retour au foyer, je vais te saigner ! » jurait-il en cherchant son couteau… (Chapitre 32 p. 387)
巫云雨大叫着：“**你妈拉个巴子**魏羊角，快过来，打死还乡团的**野种**！快点过来！» (Chapitre 32 p. 336)	“Wei Yangjiao, **you fucking asshole**” Wu Yunyu swore loudly. “Come over here and kill this bastard son of a restitution corps landlord, get your ass over here” (Chapter 5-5 p. 350)	Wu Yunyu hurla : « Wei Corne de chèvre, **espèce d’enculé d**e ta mère, viens vite, tue-moi de **bâtard** laissé par les brigades pour le retour au foyer ! Viens vite ! (Chapitre 32 p. 387)
“小丫头片子，”巫云雨回过头来，晃动着拳头，道，“**我砸死你**！”(Chapitre 32 p. 337)	“You little bitch!” said Wu Yunyu, as he turned and shook his fist at her. “I’ll **beat the shit out of you**!” (Chapter 5-5 p. 351)	– Fillette, dit Wu Yunyu en se retournant et en agitant le poing, **je te tuerai** ! » (Chapitre 32 p. 488)

司马粮转身走过来，大叫着:“秃疮头，你敢动她一指头，我就把你那个卖豆腐的臭老婆**毒死**！”(Chapitre 32 p. 337)	As Wu pressed up closer, Zaohua kept pushing me back with her rear end. Sima Liang came up and called out, “Scabby head, if you so much as touch her, I swear I’ll **poison that stinky bean-curd-peddling old lady** of yours!” (Chapter 5-5 p. 351)	Wu Yunyu s’approcha. De ses fesses, Sha Zaohua me fit reculer. Sima Liang se retourna et vint de notre côté. « Chauve galeux, si tu oses le toucher, j’empoisonnerai ta femme puante, la marchande de fromage de soja ! (Chapitre 32 p. 489)
母亲大喊着:“住手！你们这些欺负人的**畜生**。”(Chapitre 32 p. 339)	“Stop it right now” Mother screamed. You **bullying bunch of swine**” (Chapter 5-5 p. 353)	« Arrêtez ! hurla ma mère. E**spèces de porcs** ! » (Chapitre 32 p. 419)
司马库抓起巫云雨，一字一顿地说:“**小畜生**，跟村里那些**土鳖们**说，谁要敢欺负我司马库的亲人，我就杀他家哥鸡犬不留！你记住我的话没有？”(Chapitre 32 p. 341)	Sima grabbed hold of Wu Yunyu and said, slowly so there’d be no misunderstanding, “**You piece of shit**, you tell that **bunch of turtles** in the village that if anyone lays a hand on any relative of mine, I, Sima Ku, will personally wipe his family off the face of the earth! Do you understand me?” (Chapter 5-5 p. 355)	Sima Ku attrapa Wu Yunyu et dit en insistant sur chaque mot : « **Petit porc**, va dire à **ces cafards** du village que quiconque osera humilier un proche de Sima Ku, j’exterminerai sa famille jusqu’aux chiens et aux poules ! Tu te rappelleras ce que je t’ai dit ? (Chapitre 32 p. 494)
（小狮子）他把眼一瞪，说：‘谁**他妈的**是你的外甥，少来套近乎...’小狮子到沙坑前看看，说：‘伙计，再挖深点，进财这个**驴日的**个子高。’(Chapitre 33 p. 351)	‘Who **the hell** is your nephew? Don’t pull any of that relation stuff on me!... Little Lion walked up to the edge of the pit to take a look. ‘Make it a little deeper, men,’ he said. ‘Jincai’s as big as **a fucking mule**.’ (Chapter 5-6 p. 363)	Il a écarquillé les yeux et il m’a dit : “**Merde alors**, c’est quoi cette histoire de neveu ? Arrête d’essayer de mettre en avant tes relations.... Petit Lion est allé jeter un coup d’œil à la fosse et il a dit : “Les gars, creusez encore un peu, **ce salopard** de Jincai est grand.” (Chapitre 33 p. 507)
我说:‘狮子，那就用刀劈了我吧，活埋，太受罪了。’小狮子这个**杂种**说:‘活着多受点罪，死后上天堂。’这个**鳖蛋**一脚就把我踢到沙坑里。(Chapitre 33 p. 352)	I said to him, “Then finish me off with your sword. Being buried alive is just too horrible!’ All that **turtle-spawn son of a bitch** said said was, ‘Life is nothing but suffering. But when you die, you go straight to Heaven,’ before he kicked me down	« Lion, j’ai dit, alors tue-moi au couteau, enterrer vivant, ça fait trop souffrir. » Ce **salopard de** Petit Lion a dit : « Si tu vis, tu souffriras encore plus, mais quand tu seras morte, tu iras au paradis. » Ce **lâche** m’a alors poussée d’un

	into the pit. (Chapter 5-6 p. 366)	coup de pied dans la fosse. (Chapitre 33 p. 510)
崔凤仙身体一耸，说：“**死鬼**，吓死我了。”司马库说：“怕什么，**狐狸精**还怕鬼？”...司马库说，“这些**土鳖孙**，要想捉住我？哈哈，做梦吧！”(Chapitre 35 p. 359)	“**You damned ghost**!” she cursed. “You scared me half to death.” “Since when is a **fox spirit** like you afraid of ghosts?” …He added, “Those **local turtle-spawn bastards** think they’ll capture me, do they? Ha ha, dream on!” (Chapter 5-8 p. 372)	Cui Fengxian se leva en sursaut. « **Démon**, tu m’as fait peur, dit-elle. – de quoi aurait-tu peut ? dit Sima Ku, les **renards** ont-elles peur des démons ? – pourquoi pas ? Je vais très bien, je n’ai jamais été aussi bien, dit Sima Ku, **ces fils de pute** veulent m’attraper ? (Chapitre 35 p. 520)
她一点点地咬着司马库的皮肉，用绝望的腔调说：“你这个**害人精**，得势的时候不来找我，倒霉背运了，你缠上我……**死鬼**，你用了什么邪法子，让女人不顾一切跟着你跑…” (Chapitre 35 p. 360)	All of a sudden, she laid her burning face against his bony chest, which had the smell of a wild animal, and began to bite him. “**You’re a demon**,” she said, o note of a hopelessness in her voice. “You never come to me when things are going well, but as soon as you’re in trouble, you come and wrap your tentacles around me… tell me, **you demon**, what evil power do you have that makes women follow you… (Chapter 5-8 p. 373)	Mordillant Sima Ku, elle dit sur un ton désespéré : « **Espèce de sale vermine**, quand tu étais au pouvoir, tu ne venais pas me voir, maintenant que la chance a tourné et que tu es dans la guigne…**sale démon**, par quel tour de sorcellerie obliges-tu les femmes à te suivre sans plus s’occuper de rien… » (Chapitre 35 p. 521)
司马库笑嘻嘻地说：“你这个小孩我认得，两条腿是梨木的，两只胳膊是杏木的，我跟你娘用泥巴捏了你的**小鸡鸡**！”牧童大怒，骂道：“**操你老妈**！”这一声痛骂让司马库心潮翻卷，眼睛潮湿，感慨不已。(Chapitre 35 p. 362)	“I know who you are, boy,” Sima Ku said with a giggle. “Your legs are made of pear wood, your arms are made of apricot wood, and your ma and I made your little pecker with a mud clod!” Angered by the comment, the boy cursed, “**Fuck your old lady**!” this vile curse threw Sima Ku's heart into turmoil, his eyes moistened as he sighed deeply. (Chapter 5-8 p. 375）	Sima Ku ricana : « Je te reconnais, petit garçon, tes jambes sont en poirier, tes bras en abricotier, et ta mère et moi, on a modelé **ton petit zizi** dans de l’argile ! » Hors de lui, le petit berger l’injuria : « **Enculé de ta vieille mère** ! » Cette injure remua Sima Ku en profondeur, ses yeux se mouillèrent, il était extrêmement ému. (Chapitre 35 p. 524)

司马库骂道：“**狗日的**，这算怎么回事？… 司马库叹息道：“**妈的**，世界上竟然有这种货色… 司马库骂道：“**操你们的妈**，把当官的叫来。” “**日你祖宗**，你还说我运气！” (Chapitre 36 p. 368)	Sima Ku: “**You son of a bitch**, what do you think you’re doing? Sima Ku sighed and said, “**Shit,** where in the world did you find this piece of rubbish? “**Fuck your old lady!**” Sima Ku bellowed. “I want to see whoever’s in charge.” "**Fuck your ancestors**, with all that talk about concentrating strength!” (Chapter 5-9 p. 382)	Sima Ku l’injuria : « **Espèce d’enculé**, qu’est-ce que c’est que cette histoire ? ... – **Et merde**, soupira Sima Ku, ça existe sur terre des types comme ça ? !... – **Espèces d’enculés**, les injuria Sima Ku, faites venir un officiel ! » – **Enculé de tes ancêtres**, tu dis encore que je concentre mon souffle ! » (Chapitre 36 p. 532)
司马库严肃地说：“大妹子，我这辈子**日**了那么多女人，只可惜至今还没**日**过一个女共党。” 女公安满脸赤红，啐了司马库一脸唾沫，低声骂道：“**骚狗**，当心**老娘**阉了你！” (Chapitre 36 p. 369)	“Little sister,” Sima replied somberly, “I’ve **screwed** a lot of women in my life, and my only regret is that I’ve never **screwed** a Communist.” As her face reddened, the officer spat in Sima’s face and said in a low growl, “Be careful, **you mangy mongrel**, or I might cut your balls off” (Chapter 5-9 p. 383)	– Petite sœur, dit Sima Ku sérieusement, moi qui ai **baisé** tellement de femmes dans ma vie, mon seul regret est de ne jamais avoir **baisé** une communiste. » Le visage écarlate, la femme cracha au visage de Sima Ku et l’insulte : « **Espèce de chien lubrique**, tu vas voir si je te castre ! » (Chapitre 36 p. 533)
Volume 5		
	Chapter six	
（大姐）她大骂着：“**哑种、半截鬼**，你滚啊！” (Chapitre 37 p. 377)	“**You mute bastard**!” she growled. “You stump of a man, get the hell out of our house” (Chapter 6-1 p. 390)	« **Bâtard de muet**, **moitié de démon**, fous le camp ! » Elle avança les pincettes pour coincer le muet, mais celui-ci… (Chapitre 37 p. 545)
肖金钢对准上官金童的脑袋擂了一拳，骂道：“**妈个巴子**，竟敢骂**老子**！霍丽娜教育出来的尖子，我饶不了你！” (Chapitre 38 p. 382)	Xiao smacked him on the side of the head. “**You little fuckhead**” he swore. “Who the hell are you to talk to me that? I won't let some snot-nose darling of Hugo Lina get away with that” (Chapter 6-2 p. 395)	Celui-ci envoya un coup de poing en pleine tête en l’injuriant : « **Fils de pute**, tu oses m’insulter ! Toi, l’élève d’élite formé par Huo Lina, je ne te ferai pas de cadeau ! » (Chapitre 38 p. 551)
上官金童飞跑着跑到院子里，捡起一块砖头，砸在窗户上。他粗野地骂	Jintong running into the yard, where he picked up a brick and threw it at the window.	Jintong courut à toute jambes dans la cour, prit une brique qu’il jeta contre la fenêtre,

着：“哑巴，**你不得好死**！” (Chapitre 38 p. 387)	“Mute” he shouted. “**You’re going to die a horrible death**” (Chapter 6-2 p. 400)	jurant violemment : « Muet, **tu n’auras pas une belle mort** ! » (Chapitre 38 p. 559)
鬼子咕噜，翻译说：‘太君说了，谁还敢跑？他就是榜样！’我心里话，**操你娘**，只要有口气，**老子**就要跑！(Chapitre 39 p. 390)	Le chapitre où se trouve l’extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	Les diables blablatent, l’interprète dit : “Le chef a demandé : qui osera encore fuir ? Lui, c’était pour l’exemple !” En moi je dis, je baise ta maman, tant que j’aurai un souffle, je voudrai m’enfuir ! » (Chapitre 39 p. 563)
他把小日本发的号服脱掉，扔到溪流中。**去你娘的**吧！衣服鼓胀起来，想黄色的牛尿脬，顺流而下。(Chapitre 39 p. 390)	Le chapitre où se trouve l’extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	Il se débarrassa de l’uniforme donné par les petits Japonais et le jeta dans la rivière. Va te faire enculer ! L’uniforme se gonfla comme une vessie de bœuf et descendit le courant. (Chapitre 39 p. 564)
他想起古老的说法：男人最怕冷的地方是**蛋子**，女人最不怕冷的地方是**奶子**。他揉着**蛋子**，感到冰在慢慢融化，有一些凉凉的湿气，被揉出来了。(Chapitre 39 p. 391)	Le chapitre où se trouve l’extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	Il pensa au vieil adage : chez l’homme, l’endroit qui craint le plus le froid, ce sont les testicules, chez la femme, ce sont les seins. Il se frotta les testicules et, à force de les pétrir, il sentit que la glace fondait lentement, dégageant une vapeur froide. (Chapitre 39 p. 565)
他坐在洞子里，双手捧着**蛋子**…一会儿睡，一会儿醒。**拉了屎**就用手抓着扔到洞外。一个冬天只拉过十几次**大便**。(Chapitre 39 p. 399)	Le chapitre où se trouve l’extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	Il s’asseyait dans sa cavité, ses mains entourant ses **testicules** …Il dormait, puis il se réveillait. Quand il avait **fait ses besoins**, il les prenait dans ses mains et les jetait dehors. En un hiver, il ne les fit qu’une dizaine de fois. (Chapitre 39 p. 563)
鸟儿韩回答道：“**操你妈**，站着说话不腰痛，十五年，嘴巴一碰就过去了…(Chapitre 40 p. 403)	Le paragraphe où se trouve l’extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	Han l’oiseau répondit : « **Espèces d’enculés**, ce n’est pas en restant debout à parler que

		vous risquez de vous fatiguer, quinze ans, ça passe à toute vitesse, mais moi j'ai dû souffrir année par année… (Chapitre 40 p. 582)
鸟儿韩愤愤地说:"**操你妈**,我没跟狗熊打仗,也没跟狼说话,那你们说说看,我在日本的深山密林里,十五年里都干了些什么?" (Chapitre 40 p. 403)	Le paragraphe où se trouve l'extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	Han l'Oiseau déclarait, hors de lui : « **Espèces d'enculés**, si je ne me suis pas battu contre un ours, si je n'ai pas parlé avec les loups, dites-moi un peu, pendant quinze ans, qu'est-ce que j'ai pu foutre dans les forêts et les montagnes au Japon ? » (Chapitre 40 p. 582)
在狂吻的间隙里,她喘息着说:"让那个**哑杂种**、让那个**半截鬼死了去吧**, **烂了去吧**, **让乌鸦啄瞎**他的眼睛吧....." (Chapitre 40 p. 40)	She broke off her passionate kiss to say breathlessly, "I want that **mute bastard, that demonic stump of a man to die, I want him to rot, I want birds to peck out his eyes**!" (Chapter 6-2 p. 403)	Entre ses baisers ardents, elle disait en haletant : « **Fais mourir ce bâtard muet, fais mourir ce demi-diable,** f**ais-le pourrir, fais-lui manger les yeux par les corbeaux**... » (Chapitre 40 p. 586)
"**哑杂种**,你看到就看到吧!"她从被子里挺起了身子,对着哑巴骂着。(Chapitre 40 p. 408)	"You've seen us, **you mute bastard**, so what?" She sat up and cursed the mute, who propped himself up on both hands, froglike. (Chapter 6-2 p. 407)	« **Bâtard de muet,** tant pis si tu m'as vue ! » lui dit-elle en se redressant. (Chapitre 40 p. 591)
(女配种员)"…那么我说,这无产阶级的科学就是**一堆臭狗屎!**" (Chapitre 40 p. 416)	"…then as far as I'm concerned, that so-called proletarian science is nothing more than a **pile of dog shit**!" (Chapter 6-4 p. 412)	…alors je dis que cette science prolétarienne n'est qu'un gros tas de **merde puante de chien** ! (Chapitre 41 p. 600)
我说:"是,是上官家的那个**杂种**。"郭文豪说:"杂种出好汉… (Chapitre 41 p. 421)	"Are you a Shangguan?" "Yes," I said, "I'm the little Shangguan **bastard**. "A bastard can become a great man. ..." (Chapter 6-4 p. 418)	– Oui, répondis-je, je suis **le bâtard** de la famille Shangguan. – Les bâtards font les héros. (Chapitre 41 p. 609)
"**屁**,"那个绰号"野骡子"的打个字姑娘激烈地反对道,"一个**骚狐狸**,能成什么精?"(Chapitre 41 p. 422)	"**Nonsense**!" a tall woman nicknamed "Wild Mule" disagreed sharply. "No **mangy fox** can turn into a demon." (Chapter 6-4 p. 419)	– **Des conneries** ! s'écria une jeune fille dont le surnom était Mule sauvage, en quel esprit un **renard puant** pourrait-il se transformer ? (Chapitre 41 p. 609)

“六两面，六两面，我**操他爹的**六两面！” (Chapitre 41 p. 422)	“Six ounces of noodles? **Fuck her and her six ounces of noodles**!” (Chapter 6-4 p. 420)	Six onces, six onces, **va te faire foutre** avec tes six onces ! Mule sauvage ôta une épingle de ses cheveux… (Chapitre 41 p. 609)
“毁了，砸了锅了，”保卫干事惊愕地说，“还审讯**他娘的屁**，饭都没得吃了。” (Chapitre 42 p. 429)	“The building's down,” the security chief exclaimed. “Now what? Forget **the fucking interrogation**–now we won't even be able to eat” (Chapter 6-5 p. 426)	« Tout est par terre, quelle catastrophe, dit le secrétaire au comble de la stupéfaction, à quoi ça sert d’i**nterroger cet enculé**, de toute façon on n’aura même plus rien à manger ! » (Chapitre 42 p. 621)
“**妈的**，反革命，偷看什么？”他粗蛮地骂着，用枪筒子戳着郭文豪的脊梁。(Chapitre 43 p. 435)	“**Damn you**,” Zhou Tianbao cursed, the light from his one good eye cutting through the darkness. “A counterrevolutionary! What are you doing, sneaking around like this?” (Chapter 6-6 p. 431)	L’œil unique de Zhou Tianbao brillait aussi fort qu’une ampoule dans le noir. « **Merde alors**, le contre-révolutionnaire, qu’est-ce que tu espionnes ? jura-t-il grossièrement en piquant le dos de Guo Wenhao avec le canon de son arme. (Chapitre 43 p. 629)
听说，他那个**骚老婆**上官念弟还给那些窜犯大陆的特务们摆酒饯行，还送给他们每人一双绣花鞋垫…(Chapitre 44 p. 442)	And they say that his **stinking old lady**, Shangguan Niandi, even threw a banquet for secret agents and gave each of them a fancy embroidered slipper sole!” (Chapter 6-7 p. 438)	J’ai entendu dire que sa débauchée de femme, Shangguan Niandi, avait donné un banquet d’adieu aux espions qui voulaient s’infiltrer sur le continent et qu’en plus elle leur avait offert à chacun une paire de semelles brodées... » (Chapitre 44 p. 639)
那人将饼扔在老人面前，说：“**老东西**，真**他妈的混账**，吃吧，噎死你个**老狗**！” (Chapitre 45 p. 452)	The man flung the cake down at the old man’s feet and snarled, “Go ahead, eat it, you **old bastard**, and I hope you choke on it” (Chapter 6-8 p. 447)	L’homme jeta la galette devant le vieux. « **Sale type, lui lança-t-il, vieille canaille**, mange et étouffe-toi avec ! » (Chapitre 45 p. 653)
房石仙跑道池塘边，骂着：“**小狗崽子**，抓到你就剥你的皮！” (Chapitre 45 p. 453)	Fang Shixian could do was stand at the edge of the pond and curse, “**You little bastard**, just wait till I get my hands on you”	Quand Fang Shixian arriva sur le bord, il poussa des injures : « **Petit bâtard**, si je t’attaque, je t’arrache la peau ! » (Chapitre 45 p. 655)

	(Chapter 6-8 p. 448)	
上官公子说:“滚吧，狗都不吃的东西，你这只**癞蛤蟆**，滚吧！(Chapitre 45 p. 457)	Le paragraphe où se trouve l'extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	Le prince Shangguan dirait : « Fiche le camp, même les chiens ne veulent pas de toi, espèce de crapaud pourri, fiche le camp ! ... » (Chapitre 45 p. 660)
Volume 6		
	Chapter seven	
夹克衫怔了怔，说:“改去吧，**老子**挣了钱就吃喝玩乐，叫你们鸟毛也改不着一根，你以为我还会像我爷爷那样傻？拼死拼活挣几个钱，恨不得嘴巴不吃**腚眼不屙**…”(Chapitre 46 p. 467)	“Go ahead, do your reform,” Zip-up Shirt shot back. “Whatever I earn, **I** spend on myself—eating, drinking, and having a good time — since true reform is impossible. You won't find me living like my foolish old grandfather! He worked like a dog, wishing he didn't have to eat or **shit** ... (Chapter 7-1 p. 462)	– Allez la faire, votre réforme, moi, en gagnant de l'argent, **je** peux manger, boire et m'amuser, mais vous, vous n'avez pas changé d'un poil, vous croyez que je risque d'être aussi stupide que mon grand-père ? Me tuer à gagner trois sous en espérant toujours que ma bouche arrête de manger et **mon cul de chier** ! (Chapitre 46 p. 676)
“你们，谁也别**他妈的**挤，都给我排好队，挤什么？”他说:“说要再往前挤，破坏秩序，我就**把谁的娘——**明白吗？”(Chapitre 46 p. 467)	L'extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	– Oui, mais vous autres, arrêtez de vous bousculer, **merde**, faites la queue comme il faut, à quoi ça sert de pousser ? Pour avoir la première place, c'est ça ? Allez, faites la queue, allez ! » Les injuriant d'une grosse voix, mi-blagueur mi-sérieux, il força la masse compacte des voyageurs à s'étirer jusqu'aux bancs. « Le premier qui pousse, reprit-il, et qui perturbe l'ordre, je lui **attrape sa mère** et... c'est compris ? » (Chapitre 45 p. 679)
“这都是些社会渣滓，**刁民泼妇下三烂，歪瓜裂枣烂酸梨，死猫烂狗臭虾酱**。”(Chapitre 46 p. 469)	They're the dregs of society, **punks and sluts, twisted melons and sour pears**, dead cats and rotten dogs, rotten shrimp paste, all of them. (Chapter 7-1 p. 465)	Des rebuts de la société, **des fripons, des mégères, des individus de bas étage, des courges et des jujubes dégénérés, des poires pourries, des chats crevés,**

		des chiens pourris, de la pâte de crevettes puante ! (Chapitre 46 p. 679)
鹦鹉韩对她招手道：“干姨，下次我一定把那对儿俊鸟儿给您带来！”女检票员不理他，他低声道：“送你一对儿俊鸟儿？我送你两根**狗鸡巴**。” (Chapitre 46 p. 471)	Le paragraphe où se trouve l’extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	La contrôleuse ne lui jeta pas même un regard et il ajouta à voix basse : « Te faire cadeau d’un couple d’oiseaux ? C’est u**ne paire de pines de chien** que je vais t’offrir ! » (Chapitre 46 p. 682)
鹦鹉韩指着堤北的房屋说：“…**这个驴操的**，办了个制造避孕药的工厂，兼造假酒、假老鼠药，人种的事不办一点。” (Chapitre 46 p. 472)	parrot Han pointed to some buildings on the northern bank. “The township government moved its offices and the school away, and the old Sima family compound has been taken over by Big Gold Tooth—**Wu Yunyu’s asshole son**—who built a birth control pill factory and makes illicit liquor and rat poison on the side. He doesn't do a damned thing for the people, sniff the air.” (Chapter 7-1 p. 467)	Désignant les maisons de la rive nord, Han Perroquet expliqua : « Le gouvernement du bourg et l’école ont déménagé… le fils de Wu Yunyu, **cet enculé** a ouvert une fabrique de contraceptifs et, en plus, il fabrique de l’alcool frelaté et de la mort-aux-rats. Il touche un peu à tout. (Chapitre 46 p. 683)
（独乳老金）她关上窗户，说：“**妈的条腿**，有敢卖的，难道我还不敢收？…(Chapitre 48 p. 488)	She slammed the window shut. “**Damn**!” I’ll buy anything someone has to sell. (Chapter 7-2 p. 482)	Puis elle referma la fenêtre. « **Putain,** s’il y en a qui osent le vendre, pourquoi moi j’oserais pas l’acheter ? N’aie pas l’air étonné … (Chapitre 48 p. 705)
“这辈子让我魂牵梦想的，就是你这个**狗杂种**！…(Chapitre 48 p. 488)	In my lifetime, the only person who's ever set my soul on fire is you, **you little bastard**. (Chapter 7-2 p. 481)	Toi seul, **petit bâtard**, tu as capturé mon âme et hanté mes rêves ! ...
“**放你娘的屁**！”老金骂道，“我这个干儿子是王母娘娘御座前的金童子…哪像你们这群**骚狗**…(Chapitre 48 p. 491)	“**Up your mother’s ass**.” Old Jin swore. “This son of mine is the Golden Boy at the feet of the Queen Mother of the West, a gentleman in every respect. Mot like your **horny dogs**. (Chapter 7-1 p. 484)	Arrête tes conneries ! l’injuria Vieille Jin, mon filleul est l’Enfant d’Or qui se tient devant le trône de la reine mère d’Occident, un vrai gentilhomme, honnête en toutes circonstances, pas comme vous, bande de **chiens**

		lubriques. (Chapitre 48 p. 709)
老金低声骂道：“金童，你这个**杂种**，把我的奶头咂出血来了。”(Chapitre 48 p. 493)	Old Jin cursed, “Jintong, **you bastard**, you sucked so hard you drew blood.” (Chapter 7-1 p. 485)	Vieille Jin jura à voix basse : « **Espèce de bâtard**, tu m’as tétée jusqu’au sang. » (Chapitre 48 p. 712)
（老金的丈夫）方金龇牙咧嘴地骂道：“**臭婊子**，你这个**臭婊子**……“他嘴里骂得很凶。(Chapitre 48 p. 494)	Grinding his teeth, Fang Jin said, “**You whore**, you stinking whore…” Despite the savagery of his words. (Chapter 7-3 p. 487)	« **Sale pute**, jura Fang Jin en grinçant des dents et en grimaçant, sale pute… » (Chapitre 48 p. 714)
（老金）“**老棺材瓤子**，你能吗？能就爬上来干，不能就别挡老娘得道，不能就**滚你妈的蛋**！”(Chapitre 48 p. 495)	“**You old coffin shell**, “she shouted, “can you do it? climb on up if you can. If not, **get the fuck out of here.**” (Chapter 7-3 p. 487)	« **Raclure de cercueil**, tu en serais capable ? Si oui, monte le faire, sinon ne te mets pas en travers de ma route. Si tu ne peux pas, v**a te faire foutre** ! » (Chapitre 48 p. 713)
（方金）哭着，骂着：“**婊子，婊子**，总有一天，老子要杀了你们……”(Chapitre 48 p. 495)	With his eyes on Old Jin’s jiggling pale flesh, he pounded himself on the chest and wailed in agony, “**whore, you whore**, one of these days I'm going to kill you both…” (Chapter 7-3 p. 488)	« P**utain, putain**, un jour ou l’autre, je viendrai vous tuer… » (Chapitre 48 p. 715)
上官金童，你是**抹不上墙的狗屎**，扶不上树的**死猫**，你也给我，像那方金一样，**滚你妈的蛋**。(Chapitre 48 p. 495)	Shangguan Jintong, **you’re dog shit that won't stick to a wall, you’re a dead cat that can't climb a tree.** I want you to get your balls out of here, just like FangJin” (Chapter 7-4 p. 488)	« …Shangguan Jintong, tu n’es **qu’une merde de chien inutile, un chat crevé** incapable de grimper aux arbres, **va te faire foutre**, comme Fang Jin ! » (Chapitre 48 p. 495)
她轻蔑地说，拔你根毛你都这样，要是骗掉你个**蛋子**呢？(Chapitre 49 p. 505)	Le paragraphe où se trouve l’extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	– De quoi avez-vous peur ? demandait-elle sur un ton méprisant, vous faites déjà tout ce cirque pour une plume, qu’est-ce que ce serait si on vous **arrachait un testicule** ? (Chapitre 49 p. 728)
纪琼枝道：“...**放屁**！老不老，我自己还不知道吗？...又是**放屁**...纪琼枝叹息一声，说：“**好个屁**！	Ji said, **That’s crap**! I don’t have to be told that I’m getting old. “**More crap**!” Ji said. With a sigh, Ji said, “How am	Dit Ji Qiongzhi : ce sont des **conneries** ! Tu crois que je ne sais pas moi-même si je suis vieille ou non ? – Des **conneries** encore ! dit Ji

一点也不好。”(Chapitre 49 p. 507)	I? No **damned** good, that's how.” (Chapter 7-4 p. 495)	Qiongzhi. « **Quelles foutaises** ! soupira Ji Qiongzhi. C'est vraiment nul ! » (Chapitre 49 p. 73)
耿莲莲跺脚骂道：“这个**老妖婆子，老不死的东西**。” (Chapitre 50 p. 511)	Lianlian stomped her foot in anger and cursed, “**What a witch. A goddamned deadbeat**” (Chapter 7-5 p. 498)	Geng Lianlian se mettait à l'injurier en trépignant de rage : « Espèce de vieille sorcière ! Vieux débris qui ne se décide pas à mourir ! » (Chapitre 50 p. 738)
“你是个十足的**笨蛋**，像你这种吊在女人奶头上的东西，活着还**不如一条狗**！我要是您，早就找棵歪脖树**吊死**了！马洛亚下的是龙种，收获的竟是一只跳蚤，不，你**不如跳蚤**，跳蚤一蹦半米高，您哪，顶多是只臭虫，甚至连**臭虫都不如**，您更像一只饿了三年的**白虱子**！” (Chapitre 50 p. 512)	“You're a **damned idiot**. **Anybody** who spends his life hanging by his mouth on women's nipples **is lower than a dog**.” If I'd been you, I'd have **hanged myself** from a crooked tree long ago. Pastor Malory planted a dragon seed, but all he harvested was a **flea**. No, **you're no flea.** A flea can at least jump high into the air. At best you're a **stinking bedbug**, and maybe not even that. You're like **a louse** that's gone hungry for three years!” (Chapter 7-5 p. 499)	– **Quelle force d'âme** ! railla Geng Lianlian. Tu n'es qu'un crétin fini, un type comme toi qui vis accroché au bout des seins des femmes, **ça vaut moins qu'un chien** ! À ta place, j'aurais depuis longtemps trouvé un arbre avec une branche pour **me pendre** ! Ce qu'a planté Maroya, c'était de la semence de dragon, mais il n'a récolté qu'**une puce**, non, **tu vaux moins qu'une puce**, une puce saute à cinquante centimètres de hauteur, alors que toi, tu es tout au plus une punaise, **même pas une punaise**, tu ressembles plutôt à **un pou** qui aurait jeûné trois ans ! » (Chapitre 50 p. 739)
(上官金童) “**王八蛋**个鸟类中心！**王八蛋**！我踢了你！我踩碎你！**王八蛋**！” (Chapitre 50 p. 513)	“Lousy goddamned bird sanctuary. **Son of a bitch**. Here's what you get. I'll stomp you out of existence. Son of a bitch.” (Chapter 7-5 p. 500)	« **Saloperie** de centre ornithologique ! **Saloperie** ! Je te fous des coups de pied ! Je t'écrase ! **Saloperie** ! » (Chapitre 50 p. 741)
他举起芦苇骂道：“耿莲莲，你这条**毒蛇**！**老子**不是好欺负的，**老子要了你的命**！” (Chapitre 50 p. 513)	“Geng Lianlian,” he shouted as he raised the reed over his head again, “**you venomous snake**! You messed with the wrong person, and now your life is mine!” (Chapter 7-5 p. 500)	« Geng Lianlian, **espèce de serpent venimeux** ! Tu n'arriveras pas si facilement à m'humilier, je vais te tuer ! » (Chapitre 50 p. 741)

我可不敢停住不动，因为我的脊背像阳光中的冰凌一样，正在一点点地融化，**屁股沟子**里和两条大腿之间那些黏糊糊的东西，就是融化掉的脊梁骨啊。(Chapitre 50 p. 519)	Le paragraphe où se trouve l'extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	Je n'ose pas rester immobile, car ma colonne vertébrale fond peu à peu **dans la raie de mes fesses**, comme un glaçon en plein soleil, et ces choses gluantes entre mes jambes, ce sont mes vertèbres en train de fondre. (Chapitre 50 p. 751)
因为，我深深体会到了扮演一个精神病人的乐趣。你想干什么就干什么…你说，摸摸**大奶子**！弄得那警察哭笑不得。(Chapitre 51 p. 529)	Le paragraphe où se trouve l'extrait est supprimé dans la traduction anglaise. (Chapter 7-7 p. 511)	J'avais en effet pris pleinement conscience des avantages qu'il y avait pour moi à jouer le malade... « **Caresser les gros seins** ! » Le policier ne saura plus s'il doit rire ou pleurer. (Chapitre 51 p. 766)
（司马粮）骂道：“这**他娘的**算什么？！”“告诉他们，都给我做成实心的，…**妈的**，不就是多花点钱吗？”(Chapitre 52 p. 537)	Le paragraphe où se trouve l'extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	D'une gifle il renversa le mannequin à culotte dorée bordée et jura : « **Putain**, à quoi ça ressemble ?! » … « Dites-leur qu'ils fassent ça en s'appliquant… **merde alors**, il suffit d'y mettre le prix, non ? » (Chapitre 52 p. 769)
“**他妈的**，玩这一套？”司马粮笑道，“他也不去打听打听，司马粮是干什么的！小舅，让我来收拾这个**灰孙子**…(Chapitre 52 p. 540)	“Shit, so that's his game, is it?” Sima Liang said with a smile. “He didn't even check around to see what Sima Liang is all about! I'll take care of that bastard, Little Uncle. (Chapter 7-8 p. 516)	« **Merde alors**, il veut jouer à ça ? dit Sima Liang en riant. Il ne s'est pas renseigné pour savoir ce dont était capable Sima Liang ! Petit oncle, laisse-moi m'occuper de **ce raté**, je vais lui faire avaler ses dents. (Chapitre 52 p. 784)
造吧！钱是**王八蛋**，钱是**臭狗屎**！姥姥那边，我已安排好了，定期会有人送去柴米油盐。(Chapitre 52 p. 541)	So go for it! Money stinks, it's nothing but **dog shit**! I've already made arrangements for someone to deliver everything Grandma will need on a regular basis. (Chapter 7-8 p. 516)	Gaspille ! L'argent est **une saloperie**, c'est **une merde de chien puante** ! Pour ma tante, j'ai tout arrangé, quelqu'un ira régulièrement lui apporter tout ce dont elle a besoin pour vivre. (Chapitre 52 p. 784)
他想，装孙子吧，装吧，上官金童，你这倒霉蛋，你这**记吃不记打的猪**。(Chapitre 52 p. 545)	Play the role, Shangguan Jintong, he was thinking, play it to the hilt. **You're like a pig that remembers the food but**	Il pensa : Joue les innocents, joue, Shangguan Jintong, espèce **de sale type**, **espèce de porc** qui ne pense qu'à

	not the beatings, so do what you must to get her away from here. (Chapter 7-9 p. 519)	manger mais oublie de se battre... (Chapitre 52 p. 791)
精神障碍性疾病，你**他妈的**才有精神障碍性疾病，你是彻头彻尾、彻里彻外的精神病！你说我不能**操**，我能！**婊子养的**，是你不许！你是个假女人，是个石女，是个雌雄同体的**蛤蟆精**，是个**鳖精**。(Chapitre 53 p. 552)	Psychosis? You're the one with the **goddamned** psychosis! You say I can't manage the business? I'm saying I can! **You daughter of a whore**, you just won't let me. You're not a real woman. You're a stone woman, a **hermaphroditic toad spirit**! (Chapter 7-10 p. 524)	Blocage mental, c'est toi, **putain**, qui souffres de blocage mental, tu es une malade mentale des pieds à la tête, une malade mentale à cent pour cent ! Tu dis que je ne peux pas **baiser,** mais je peux ! **Espèce de pute**, c'est toi qui ne me le permets pas ! Tu es une fausse femme, une femme en pierre, **du sperme de grenouille hermaphrodite**, de la **semence de tortue molle**. (Chapitre 53 p. 801)
巫云雨，这**狗娘养的**，代表贫下中农管理学校。(Chapitre 53 p. 558)	Le paragraphe où se trouve l'extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	Wu Yunyu ... **Ce salaud** représentait les paysans pauvres et moyen-pauvres à la gestion de l'école. (Chapitre 53 p. 811)
司马粮面对着老处女沙枣花的身体油嘴滑舌地说:"奇怪奇怪真奇怪，你**他妈的**还真是处女。"(Chapitre 54 p. 565)	Sima Liang looked down at the aging virgin and said glibly, "Well, I'll be **damned**, sure and truly **damned.** You are a virgin." (Chapter 7-11 p. 530)	Face au corps de la vieille vierge Sha Zaohua, Sima Liang retrouva un certain bagout : « C'est étrange, étrange, vraiment étrange, **merde alors**, tu serais vraiment vierge ? ! » (Chapitre 54 p. 821)
女演员恼羞成怒地说："半个小时？你**他妈**半天没下来！"(Chapitre 54 p. 567)	Le paragraphe où se trouve l'extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	– Une demi-heure ? s'écria-t-elle, sa timidité se muant en colère, **merde alors**, tu es bien resté au moins une demi-journée sans redescendre ! » (Chapitre 54 p. 824)
司马粮吃惊地问:"什么夫妻？夫妻之间有干这事的吗？你简直是头**蠢驴**。"(Chapitre 54 p. 567)	Le paragraphe où se trouve l'extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	– Mari et femme ? s'exclama Sima Liang effaré, est-ce qu'entre mari et femme on ferait ça ? **Tu parles d'un âne** ! » L'injure de Sima Liang laissa le chauve interdit. (Chapitre 54 p. 825)

（司马粮）他撑开花伞，说：“**奶奶的**，电灯泡捣蒜，一锤子买卖了！”(Chapitre 54 p. 568)	He flicked open the umbrella, and with a loud “**shit**” leaped out the window and fell like a ripe fruit. (Chapter 7-11 p. 530)	Ouvrant l’ombrelle, il conclut : « **Putain,** c’est comme de piler l’ail avec une ampoule électrique, ça ne marche qu’une fois ! » (Chapitre 54 p. 826)
Volume 7		
Chapter two		
杜梨走到井边，往井里一探头，回头望着外祖父，骂道：“**有你娘的**——”(Chapitre 55 p. 578)	Le chapitre où se trouve l’extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	Quand Du Li fut au puits, il tendit la tête à l’intérieur, puis se retourna vers mon grand-père en jurant : « Il y **a un putain de**… » (Chapitre 55 p. 838)
吕氏汹汹地问他：“梆子，梆子，白菜帮子，**笑你娘的**什么？” 吕氏道：“这点事也值得你笑？没见过世面，明天把铜铃送来，要是不送来，我就**剥了你这个小杂种的皮**。” (Chapitre 57 p. 591)	Le chapitre où se trouve l’extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	« Hé, Claquette, Claquette, espèce de courgette, qu’est-ce que tu as à rire de moi ? » (Chapitre 57 p. 858)
上官吕氏更大声地骂着：“还有**他奶奶的**脸哭！…连个**响屁**都没给我们放出一个来。(Chapitre 57 p. 593)	Le chapitre où se trouve l’extrait est supprimé dans la traduction anglaise.	Shangguan Lüshi reprit encore plus fort : « **Putain,** la voilà qui pleure à présent ! Tu as mangé pour rien notre riz pendant trois ans…tu ne nous as même pas sorti **un pet sonore**. » (Chapitre 57 p. 861)
她的脚踩着一摊**稀粪**，虽然恶臭扑鼻，却让她感到亲切——有**屎**就有人。(Chapitre 59 p. 600)	Mother stepped into **a pile of loose excrement**, which, though foul-smelling, actually boosted her spirits; it could only mean there were, or had been, people in the vicinity. (Chapter 2-5 p. 61)	Lorsque son pied marcha dans **des excréments**, bien qu’une puanteur pestilentielle lui montât au visage, elle se sentit rassurée – là où il y a **de la merde**, il y a des hommes. (Chapitre 59 p. 871)
上官吕氏凶狠地骂着，“劈着个**臊 X** 净生些嫚姑子还有功了是不是？(Chapitre 61 p. 604)	Mother heard the clang of tongs on the window frame and the voice of her mother-in-law: “You think you’ve made another contribution,	… « Tu crois que tu as réussi parce qu’en écartant **ton c… puant** tu as pu mettre au monde quelques filles, c’est ça ? … » (Chapitre 61 p. 877)

	don't you?" (Chapter 2-7 p. 64)	
母亲挨到打谷场来，上官寿喜对准她的腿弯子抽了一杈杆，骂道："**懒驴**，你怎么才来？你要把老子**累死**吗？"(Chapitre 61 p. 605)	Mother had no sooner dragged herself out to the field than Shangguan Shouxi hit her with a rake. "What took you so long, **you lazy ass**? Thanks to you, I'm about to **die from all this work**!" (Chapter 2-7 p. 65)	Quand ma mère finit par atteindre l'aire de battage, Shangguan Shouxi l'injuria en la frappant aux chevilles avec le manche de sa fourche : « **Espèce d'ânesse paresseuse**, comment ça se fait que tu n'arrives que maintenant ? Tu veux me faire mourir de fatigue? » (Chapitre 61 p. 879)
（母亲的公公）他骂着儿子："**日你个娘**，你不干，**老子**也不干啦，难道这满场的麦子，是我一个人的吗？"(Chapitre 61 p. 605)	Le paragraphe où se trouve l'extrait est supprimé dans la traduction anglaise. (Chapter 2-7 p. 65)	Il insultait son fils : « **Espèce d'enculé**, si tu arrêtes, moi aussi, est-ce que ce grain serait à moi tout seul ? » (Chapitre 61 p. 879)
（母亲）她听到婆婆抽搐着鼻子骂道：**"真他娘的埋汰，**挨了几下子，就屙在裤裆里了。"(Chapitre 61 p. 609)	"**Damn, that stinks!**" her mother-in-law exclaimed, sniffing the air. "A few swats and she shits her pants!" (Chapter 2-7 p. 69)	Elle attendit sa belle-mère l'insulter en fronçant le nez : « **Merde alors, quelle saleté !** À peine elle prend quelques coups qu'elle se chie dans le pantalon ! » (Chapitre 61 p. 885)
"上官寿喜，你打死我吧…你不打死我，**就是狗养的…**"(Chapitre 61 p. 609)	"Go ahead, Shangguan Shouxi, kill me while you're at it. You're a **son of bitch** if you don't…" (Chapter 2-7 p. 69)	« Shangguan Shouxi, tue-moi…si tu ne me tues pas, **tu n'es qu'un chien**… » (Chapitre 61 p. 885)
上官鲁氏也十分沮丧，她厌恶地看着初生儿皱巴巴的小脸，心里默念着："天老爷，天老爷，你为什么这么吝啬？你多费一点泥巴，就可以给我孩子捏上了**鸡巴**…"(Chapitre 63 p. 613)	Mother, too, was dejected, and as she looked with disgust into the wrinkled face of her newborn child, her only thought was: God in Heaven, why are you so stingy? All you had to do was add a smidgeon of clay to this child to make it a son. (Chapter 2-9 p. 72)	Shangguan Lushi elle aussi était extrêmement triste, elle regarda avec dégoût le petit visage tout fripé de son nouveau-né et pria en silence : Seigneur du ciel, Seigneur du ciel, pourquoi es-tu aussi avare ? Dépense un tout petit peu plus d'argile pour coller **un zizi** à mon enfant... (Chapitre 63 p. 891)
于大巴掌对着上官寿喜的头，骂道："**狗杂种，我**	Big Paw took turns kicking both men, then picked up the hammer, raised it over his	Il la souleva très haut et jura en visant la tête de Shangguan Shouxi : « **Espèce de de**

放了你的西瓜炮吧！”(Chapitre 63 p. 615)	head, and cursed, “Now I’m going to **crack that melon head wide open, you son of a bitch**!” (Chapter 2-9 p. 73)	**salopard, je vais t’éclater la pastèque** ! » (Chapitre 63 p. 892)
当马洛亚牧师的凉爽的**精子**像箭镞一样射进母亲子宫时，母亲眼睛里溢出感恩戴德的泪水。(Chapitre 63 p. 616)	Le paragraphe où se trouve l’extrait est supprimé dans la traduction anglaise. (Chapter 2-9 p. 75)	Quand le **sperme** frais du pasteur Maroya fut projeté comme une flèche dans son utérus, des larmes de gratitude jaillirent dans ses yeux. (Chapitre 63 p. 894)