

## Pouvez-vous entendre la musique ?

Boya SUN 21401014

« L'algèbre, c'est comme une partition. Ce n'est pas important si vous pouvez lire la musique, c'est si vous pouvez l'entendre. Pouvez-vous entendre la musique Robert ? »

- Oppenheimer

Après avoir analysé et comparé les deux traductions du passage classique de *La pierre qui pousse* de Camus à travers la perspective théorique de Giovanni Pascoli sur la distinction entre un traducteur et un interprète, je me suis rappelé cette citation d'Oppenheimer.

Le principal problème de la version de 1986 ne réside pas seulement dans son respect rigide de la grammaire française au détriment du rythme propre au chinois, ni uniquement dans ses maladresses en matière d'ajoutements et d'omissions, dans le choix inadéquat de termes (cf. 2.4), ou dans des choix d'interprétation là où une traduction littérale aurait mieux convenu (cf. 2.7). Ce problème va au-delà des explications supplémentaires et des inversions de structure inutiles (cf. 2.8) ou de l'adhésion littérale à l'ordre original lorsqu'une inversion aurait mieux servi l'effet recherché (cf. 2.3).

Le vrai problème, et sans doute le plus fondamental, est que le traducteur de la version de 1986 n'a pas saisi l'expérience sensorielle et émotionnelle qui imprègne le texte de Camus. Il n'a pas perçu la résonance entre les paysages et les personnages, cette symphonie subtile que Camus orchestre à travers ses mots. Le texte n'est pas une juxtaposition d'images éparses comme des produits sur les rayons d'un supermarché, mais une composition musicale où chaque élément résonne avec les autres. Cette carence apparaît particulièrement dans l'analyse des passages 2.5 et 2.9, où la fusion des émotions et des paysages est au cœur du style de Camus.

En d'autres termes, le traducteur de la version de 1986 n'a pas « entendu » la musique derrière les mots de Camus, cette mélodie que Giovanni Pascoli espérait voir recréée par le traducteur, comme une partition jouée avec une nouvelle vie dans une autre langue.

*Je suis désolé d'avoir écrit un texte aussi long,  
mais le contenu principal commence après la section 2.4 :*

- 2.1 Ajoutement et omission
- 2.2 Ajout, fautes et rythme, renaissance en traduction
- 2.3 La résonance entre les mots et le rythme
- 2.4 La chaîne d'effets entre adjectifs et verbes : dynamisme et visualisation de la scène
- 2.5 Fusion des paysages et des émotions : une explication adéquate
- 2.6 L'impact des répétitions et l'ajoutement stylistique nécessaire
- 2.7 Les Dangers de l'Interprétation Excessive
- 2.8 L'Essence Intuitive de la Littérature
- 2.9 Le voyage sensoriel et la construction de l'immersion

## 1. INTRODUCTION

## 1.1 Analyse de l'Extrait

*“Je distingue le traducteur de l'interprète, celui qui veut faire apprécier de celui qui veut seulement faire comprendre.*

*En littérature, il faut que la traduction prenne le relais de l'interprétation : c'est l'écrivain lui-même qui doit venir nous dire dans notre langue les idées qu'il a exprimées dans la sienne, et il faut qu'il nous les dise à sa façon, comme il les a exprimées.*

*Il faut que le traducteur nous fasse sentir, ou du moins deviner, quelles sont les préférences de l'auteur quant à la langue, au style, à l'harmonie et au rythme.”*

Giovanni PASCOLI (1855-1912)

Dans cet extrait, Giovanni Pascoli établit une distinction nette entre deux pratiques essentielles : la traduction et l'interprétation. Cette distinction repose fondamentalement sur la divergence de leurs objectifs respectifs. Selon Pascoli, alors que l'interprétation vise à faire comprendre les idées d'un énoncé, la traduction cherche à en faire apprécier la profondeur et la singularité. Cette divergence n'est pas qu'une simple différence fonctionnelle, mais reflète une conception profondément liée à la finalité du langage dans ses usages littéraires et artistiques.

Pascoli ne se limite pas à décrire cette différence ; il s'en sert pour mettre en lumière ce qu'il considère comme les exigences propres à la traduction littéraire. Par le biais de ce contraste, il souligne que la traduction doit dépasser une simple restitution du sens. Elle implique une fidélité non seulement aux idées, mais aussi à la manière dont l'écrivain les a exprimées dans sa langue d'origine. Ainsi, selon Pascoli, le traducteur a pour mission de faire émerger, dans la langue cible, l'harmonie, le style, et même les préférences esthétiques de l'auteur. C'est à travers cette attention à la forme et au rythme que le traducteur devient véritablement le relais de l'écrivain.

Pour comprendre cette réflexion plus précisément, nous l'anatomisons en deux dimensions principales : la distance avec l'explication, l'importance accordée à la forme.

### - **Non à l'explication**

La traduction doit restituer l'impression première de l'original – sauvage, fraîche et authentique – laissant aux lecteurs la joie de découvrir par eux-mêmes.

L'interprétation peut expliquer une phrase sous diverses formes : en ajoutant des mots, en donnant des exemples, ou même en accueillant tous les malentendus possibles comme une occasion de clarifier l'ambiguïté de l'énoncé original.

En revanche, la traduction doit préserver cette ambiguïté, comme un vin qui garde en lui des arômes invisibles mais présents, révélés seulement lorsqu'il, la phrase, est goûté avec attention. Une bonne traduction joue ce rôle de gardienne et de révélatrice. Elle offre aux lecteurs une première compréhension immédiate, mais, en même temps, elle conserve intactes les subtilités et les couches profondes de l'original. Ces couches peuvent ensuite être découvertes, explorées et savourées, procurant une joie renouvelée à chaque lecture attentive.

### - **Oui à la forme**

L'interprétation se concentre principalement sur le sens, tandis que la traduction exige une fidélité scrupuleuse aux particularités de l'énonciateur.

La littérature ne se réduit pas à un simple contenu, comme celui d'un contrat, où seul le sens, accompagné d'intérêts extérieurs, justifierait son existence. Elle est avant tout une rencontre interpersonnelle : elle esquisse devant le lecteur la figure d'un être, empreinte de sa voix, de son tempérament, et de cette allure ineffable qui échappe aux mots.

C'est précisément cette richesse qui fait d'un texte littéraire un matériau privilégié pour l'analyse psychologique, une forme dotée d'une « signifiante » propre. Les inflexions rythmiques, les bégaiements, ou encore les répétitions, reflètent la personnalité, les préoccupations et même les inconscients de l'auteur. Ils n'agissent pas uniquement sur l'intellect, mais touchent également

l'intuition et la sensibilité, éveillant des résonances profondes et intimes.  
Ainsi, traduire une œuvre littéraire, c'est préserver la forme et respecter les empreintes laissées par l'auteur en tant qu'individu.

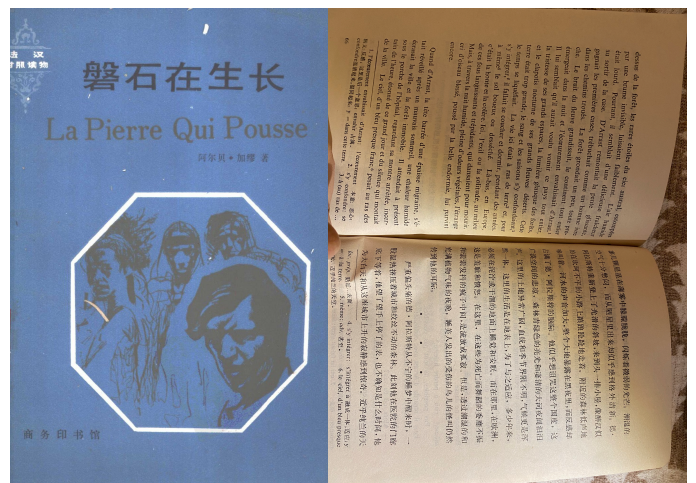
En résumé, la traduction littéraire doit s'efforcer de laisser l'auteur « apparaître » aussi directement que possible.

## 1.2 Question et Pratique

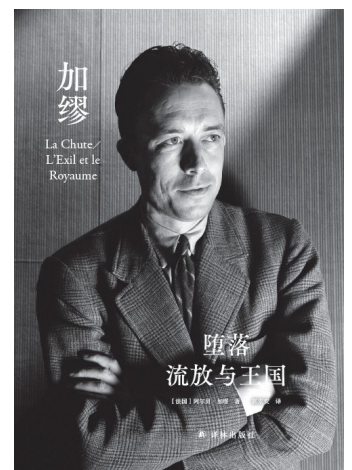
Le problème, c'est que, rarement les traducteurs commettent des erreurs flagrantes, comme ajouter trop d'explications ou négliger la forme. Dès lors, comment cette distinction peut-elle, précisément, nous éclairer dans la pratique ? Comment préserver le sens de l'original sans ajouter d'explications, surtout face à des références implicites ou des ambiguïtés voulues ? Et, comment respecter la forme, lorsque aucun équivalent n'existe dans la langue cible ?

Pour bien répondre à ces questions, nous allons comparer deux traductions chinoises d'un extrait du roman *La pierre qui pousse* d'Albert Camus.

La Version A<sup>1</sup> représente le tout premier traduction chinoise de *La pierre qui pousse* publiée en Chine continentale par Fu Qing (甫庆), un traducteur dont cette traduction est l'unique travail connu. Publiée en un temps où seules trois autres œuvres majeures de Camus avaient été traduites (*L'Étranger* en 1961, *La Peste* en 1980, et *Les Justes* en 1985), le choix de ce texte semble être significatif. Cette édition se distingue également par son format : elle est la seule parmi ces traductions à être publiée en version bilingue, avec le texte chinois et français en vis-à-vis.



La Version B<sup>2</sup>, en revanche, provient du deuxième volume des *Œuvres complètes de Camus* en chinois, intitulé *La Chute, L'Exil et le Royaume* (堕落, 放逐与王国), publié en 2021 sous la direction de Guo Hong'an (郭宏安). Celui-ci est le principal traducteur et spécialiste de Camus en Chine. Actif depuis les années 1980 dans la recherche et la traduction des œuvres de Camus, il a publié une première version de cette traduction dès 2011, avant de la réviser pour cette édition.



Ces deux versions présentent des choix stylistiques et interprétatifs distincts, ce qui permet de mieux explorer les enjeux soulevés : l'équilibre entre sens et forme, ainsi que la manière dont un texte peut refléter l'auteur tout en s'adaptant à une autre langue.

<sup>1</sup> [France] Albert Camus, *La pierre qui pousse*, traduit par Fu Qing, Éditions du Commerce (Malgré son nom, c'est une maison d'édition prestigieuse, fondée en 1897, réputée pour sa rigueur académique et culturelle), 1986.

[France] Albert Camus, *La pierre qui pousse*, traduit par Fu Qing, Éditions du Commerce (Malgré son nom, c'est une maison d'édition prestigieuse, fondée en 1897, réputée pour sa rigueur académique et culturelle), 1986.

<sup>2</sup> [France] Albert Camus, *La chute, l'exil et le royaume (la pierre qui pousse)*, traduit par Guo Hong'an, publication : 1er avril 2021.

[France] Albert Camus, *La chute, l'exil et le royaume (la pierre qui pousse)*, traduit par Guo Hong'an, publication : 1er avril 2021.

## 2 ANALYSE

### 2.1 Ajoutement et omission

*La nuit était pleine d'odeurs fraîches et aromatiques.*

Version A (1986): 夜 充满了 清新 和 芳香。  
*La nuit était pleine de fraîcheur et de parfums.*

Version B (2021): 夜晚的空气中 充满了 新鲜的、芳香的气味。  
*(Dans) l'air de la nuit était plein d'odeurs frais et aromatiques.<sup>3</sup>*

Les deux versions diffèrent principalement sur deux points : la Version A omet le mot « odeurs 气味 », tandis que la Version B le traduit explicitement et ajoute « l'air 空气 », transformant ainsi « La nuit » en « l'air de la nuit ».

#### 2.1.1 Pourquoi on peut ajouter/omettre

D'abord, la Version A n'a traduit que « fraîches » et « aromatiques », ce qui est tout à fait possible pour deux raisons :

- En chinois, les adjectifs peuvent fonctionner en noms sans variation grammaticale. Par conséquent, la structure « pleine de fraîches et aromatiques » est grammaticalement correcte, pas besoin grammatique de traduire « odeurs » .
- Le terme « 清新 » (qingxin) diffère de « fraîche » en français, qui peut aussi décrire des fruits, alors que « 清新 » ne qualifie que l'air, intégrant ainsi la notion d'odeur. De même, « 芳香 » (parfum agréable) reflète directement l'idée d'odeur. La traduction chinoise rend donc implicitement « odeurs » à travers ces adjectifs, et cette omission ne peut être considérée comme une infidélité au texte source.

Par ailleurs, Version B choisit de traduire explicitement « 气味 » (odeurs). L'apparition de ce mot invite presque instinctivement le lecteur à imaginer respirer cette nuit-là, rendant sa perception olfactive plus vive et plus nuancée. L'ajout de « l'air » renforce encore cette évocation sensorielle.

Cependant, l'ajout de « 的空气中 » (de l'air) n'existe pas dans le texte source, ce qui pourrait contrevenir au 1er principe cité dans l'extrait, *non à l'explication*. Sans cet ajout, une traduction comme « 夜晚充满了气味 » (la nuit remplie d'odeurs), risquerait, en chinois, malheureusement, de donner l'impression d'un « soir sale », de quelque chose de moins agréable. Bien que le mot « 气味 » soit neutre, dans le contexte, il peut facilement être perçu comme péjoratif.

#### 2.1.2 Les conséquences pratiques de l'ajout/de l'omission

---

<sup>3</sup> Le sens est plutôt « dans l'air de la nuit », mais grammaticalement, il s'agit simplement de « l'air de la nuit ». « L'air » reste le sujet du verbe « était plein ». Le sujet passe donc de « la nuit » à « l'air » .

Face à ce dilemme, la Version A a opté pour une concision, tandis que la Version B a choisi de prolonger la phrase, ce qui entraîne une différence notable dans **le rythme**. La Version A comporte seulement 9 caractères, contre 17 pour la Version B.

La Version A, bien qu'ayant utilisé moins de mots, ralentit le rythme de lecture. Pourquoi peut-on percevoir cette différence de rythme à travers la lecture seule ? Cela s'explique par une particularité du chinois moderne : en raison du grand nombre d'homophones, les mots composés de deux caractères (deux syllabes) sont souvent utilisés pour simplifier la communication. Dans la Version A, « la nuit » est traduit par « 夜 » (un caractère), au lieu de « 夜晚 » (deux caractères). L'utilisation d'un mot monosyllabique ralentit naturellement le rythme de lecture du lecteur, qui s'attend à un mot plus long et ajuste sa cadence, prolongeant ainsi le temps perçu pour chaque caractère.

En revanche, la Version B, en traduisant explicitement « 气味 » (odeurs), allonge la phrase et prolonge la durée de lecture. Cela permet au lecteur de stimuler davantage son imagination olfactive et de mieux s'immerger dans l'atmosphère évoquée. Ce rallongement prépare également le lecteur à ressentir l'émotion de la phrase suivante.

Alors, quel choix stylistique est le plus conforme à l'intention de Camus ? Si Camus avait maîtrisé le chinois, quelle formulation aurait-il choisie ? Il est difficile de trancher avec certitude.

Toutefois, une chose est sûre : la Version B semble mieux correspondre aux habitudes de lecture contemporaine, qui privilégient une lecture rapide et une assimilation immédiate. En allongeant légèrement la phrase et en précisant l'élément olfactif avec « 气味 » (odeurs), cette version réveille l'imagination olfactive du lecteur, l'aidant à s'immerger plus rapidement dans l'atmosphère créée par le texte.

Cette discussion nous ouvre une autre perspective pour évaluer la qualité d'une traduction, distincte de la fidélité à l'auteur : Quelle impression ce choix de traduction laisse-t-il au lecteur ? Contribue-t-il à mieux faire « connaître » l'auteur ?

Mais en réfléchissant à notre rôle d'intermédiaire, une autre question surgit : Est-ce bien l'intention de Camus ? L'odorat occupe-t-il réellement une place si importante dans cette phrase, au point de devoir insister deux fois pour s'assurer que le lecteur mobilise pleinement son imagination sensorielle ?

## 2.2 Ajout, fautes et rythme, renaissance en traduction

*Au-dessus de la forêt, les rares étoiles du ciel austral, estompées par une brume invisible, luisaient faiblement.*

Version A (1986) :

森林的上方，南边天空 悬着的寥寥几颗星星  
Au-dessus de la forêt, dans le ciel sud, quelques rares étoiles **suspendues**  
在薄雾中朦朦胧胧，闪烁着微弱的光芒。  
**flottent, diffuses**, dans une brume légère, brillent faiblement.

Version B (2021) :

森林的上空南半球的天上，  
Dans le ciel au-dessus de la forêt, l'hémisphère sud,  
稀疏的星星 被看不见的薄雾遮掩着， 发出微弱的光。

de rares étoiles, **voilées par** une brume invisible, diffusent une lumière faible.

Les différences entre les deux traductions se concentrent sur **sept points** :

Différence 1: Traduction de "Au-dessus" :

Version A choisit « 上方 » (au-dessus), tandis que Version B opte pour « 上空 » (dans le ciel).

Différence 2: Traduction de "austral" :

Version A propose « 南边 » (sud), alors que Version B précise « 南半球 » (hémisphère sud).

Différence 3: Ajout de "悬着" (suspendu) : uniquement dans Version A.

Différence 4: Traduction de "les rares étoiles" : Version A utilise « 寥寥几颗 » (quelques rares), tandis que Version B préfère « 稀疏的 » (éparses).

Différence 5: "Invisible" :

Version A omet cet élément, alors que Version B le traduit par « 看不见的 » (invisible).

Différence 6: "Estompées par" :

Version A propose « 在薄雾中朦朦胧胧 » (enveloppées dans une brume légère), une traduction sans voix passive. Version B le traduit par « 被看不见的薄雾遮掩着 » (cachées par une brume invisible), préservant la passivité.

Différence 7: "Luisaient" :

traduit par « 闪烁着 » (scintillaient) dans Version A, et « 发出 » (émettaient) dans Version B.

Les différences 1 et 2 influencent directement l'expérience de lecture : Les différences 1 et 3 traduisent un lien avec la poétisation du texte ; Les différences 2 et 5 affectent la précision des détails descriptifs.

La différence 6 illustre une **perte** mais aussi une **renaissance** dans la traduction.

Les différences 4 et 7 sont relativement superficielles.

### 2.2.1 Poétisation dans les choix traductifs (différences 1 et 3)

Les choix des mots "上空" & "南半球" (Version B) et "悬着" (Version A) illustrent deux manières de rendre la poétique du texte en chinois.

En chinois, la position "au-dessus de la forêt" (森林的上方) peut se traduire soit par « 上方 » ou « 上面 » (au-dessus, Version A),<sup>4</sup> soit par le mot plus poétique « 上空 » ( le ciel au-dessus, littéralement l'abréviation de « 上方的天空 », Version B).

« 上空 » a non seulement une musicalité qui évoque une sensation d'élévation et de légèreté, mais aussi une qualité évocatrice héritée de la tradition poétique chinoise. Cette combinaison de caractères rappelle les structures de la poésie classique, conférant une élégance et une subtilité qui manquent à « 上方 ». Ce choix ne change pas la scène "au-dessus de la forêt », mais « 上空 » est plus poétique.

C'est une richesse impossible à réaliser dans l'écriture française de Camus, mais que la structure lexicale du chinois rend possible. Alors, quel terme Camus aurait choisi s'il écrivait en chinois? On dirait qu'il est probable qu'il aurait opté pour « 上空 ». Camus, dans ses descriptions de paysages, ne ménage jamais la poésie, et ses tableaux sont souvent si émouvants qu'ils peuvent parfois tirer des larmes.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Tous les deux sont simplement des mots locatifs pâles courants.

<sup>5</sup> Par exemple:

*Elle respirait, elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir. Après tant d'années où, fuyant devant la peur, elle avait couru follement, sans but, elle s'arrêtait enfin. ...Les dernières étoiles des constellation laissèrent tomber leurs grappes un peu plus bas sur l'horizon du désert, et s'immobilisèrent. Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissement.*

Albert Camus: Oeuvres complètes IV, *la femme adultère*, Gallimard, 2008, p18.

De manière similaire, le choix de « 南半球 » (l'hémisphère sud, Version B) paraît également plus poétique que « 南边 » (le sud, Version A), car il évoque une certaine dimension cosmique. De plus, cette expression correspond davantage à l'usage courant en français, où "austral" désigne fréquemment l'hémisphère sud plutôt qu'un simple point cardinal, donc une traduction plus fidèle.

De même, l'ajout de « 悬着 » (suspendu, Version A) évoque un sentiment de **fragilité**. « 悬着 » est chargé d'émotion. En le lisant, on ressent une légère tension, comme un serrement au cœur. Cette image de quelques étoiles "suspendues" dans le ciel confère à la scène une certaine mélancolie et peut éveiller une compassion instinctive pour le narrateur.

Mais cette compassion est-elle nécessaire, ou même souhaitable ? La subtilité des œuvres de Camus réside souvent dans une observation douce, une compréhension profonde, mais qui ne sombre jamais dans une sentimentalité excessive.

On ne sait pas. Mais franchement, l'impact de l'ajout de « 悬着 » est possiblement insignifiant puisqu'on lit très vite.

Donc, entre les deux choix poétiques, lequel reflète mieux l'intention originale ?

L'idéal serait qu'une traduction s'efface derrière l'auteur, en lui laissant toute sa place. Pourtant, dans ce cas précis, ni l'un ni l'autre des deux choix ne dénature véritablement l'esprit de Camus.

Ce que nous pouvons affirmer avec certitude, c'est que la Version B nous offre une perspective fascinante. Elle témoigne de la manière dont une autre langue peut enrichir une œuvre littéraire en franchissant les frontières linguistiques. Le choix de termes comme « 上空 » ou « 南半球 » puise dans l'héritage unique du chinois, apportant une profondeur et une beauté nouvelles. Même si cet enrichissement ne contribue pas directement à mieux comprendre Camus, il nous rappelle la richesse vertigineuse du patrimoine culturel humain.

### 2.2.2 Rythme et limites grammaticales du chinois (différences 2 et 5)

Concernant le rythme, la Version B, en combinant les mots directionnels en une seule courte phrase, offre une solution nettement meilleure sur le plan du rythme.

En effet, le français, grâce à sa structure flexible, peut diviser les descriptions d'un mot principal en différents segments tels que des participes passés (« estompées par ») ou diverses subordinées (qui, que, dont...). Cette capacité de segmentation maintient la richesse sémantique tout en conservant une apparence formelle simple, vive et variée. En revanche, le chinois repose presque exclusivement sur l'utilisation du mot « 的 » pour construire les relations descriptives, limitant les variations structurelles et rendant la traduction plus monotone.

Ainsi, en adoptant une segmentation basée sur le sens plutôt que sur la grammaire, la Version B **contourne** cette contrainte en regroupant les mots directionnels en une courte phrase. Cette stratégie non seulement respecte la logique du texte, mais atténue également les limites structurelles du chinois lorsqu'il s'agit de rendre le rythme riche et modulable du français.

La décision d'intégrer le mot "**invisible**" dans Version B mérite également d'être soulignée. Bien que le mot « 看不见的 » soit visuellement long et manque de poésie, il **renforce le rôle de la brume** dans la scène.

En l'absence d'une stratégie similaire, la Version A reste enfermée dans les limites grammaticales du chinois, produisant une phrase excessivement longue et redondante : « 南边天空悬着的寥寥几颗星星在薄雾中朦朦胧胧 » (les rares étoiles suspendues dans le ciel austral, floues dans la brume). Cette longueur, déjà considérable, rend compréhensible le choix de ne pas traduire « invisible » et de le remplacer par une simple mention de « 薄雾 » (la brume), qui passe légèrement sous silence ce détail.

Par ailleurs, traduire « invisible » en chinois impose nécessairement l'emploi d'un mot relativement étiré : « 看不见的 » (qu'on ne voit pas), composé de quatre caractères. Comme mentionné précédemment, la majorité des mots chinois sont formés de deux caractères. Surtout, « 看不见的 » n'est qu'une expression purement moderne et utilitaire, qui n'est même pas un idiome classique qui a en soi une certaine élégance, dépourvue de toute grâce esthétique. Elle manque cruellement de charme.

Cependant, dans la Version B, si l'on choisissait également d'omettre la traduction de « invisible », les deux phrases obtenues seraient : « 森林的上空南半球的天上，稀疏的星星被薄雾遮掩着 ». Ces deux segments comptent chacun 11 caractères. Pourtant, la situation des étoiles dans cette brume, ainsi que l'atmosphère floue qu'elle engendre, revêtent manifestement plus d'importance que leur simple position « au-dessus » & « australe ».

Dans ce contexte, le défaut apparent de la longueur de « 看不见的 » se transforme en un atout. Cette longueur souligne l'importance de la seconde partie de la phrase, tout en restaurant l'accent mis dans l'original français sur la situation ambiguë et voilée des étoiles dans la scène décrite.

Ainsi, ce choix rythmique, qui dépasse les limites imposées par la structure grammaticale en privilégiant une composition axée sur le sens, s'avère particulièrement adapté à cette traduction. Une telle stratégie peut également s'appliquer à la majorité des longues phrases complexes en français. Quel que soit le style de l'auteur, une telle lourdeur rythmique dégraderait immédiatement la qualité esthétique de la lecture. Cette approche peut donc être considérée comme une règle quasi universelle dans la traduction du français vers le chinois : préserver un rythme harmonieux prime, plutôt que de suivre rigidelement la segmentation syntaxique imposée par la grammaire.

### 2.2.3 Perte Renaissance dans la traduction (différence 6)

Le terme « *estompées* » pose un défi unique. En français, il évoque une technique picturale, celle de l'estompe, qui floute et adoucit les contours tout en conservant une certaine finesse. Toutefois, en chinois, une traduction directe nécessiterait une formulation alourdie et explicative, comme « 被... 晕染得更加模糊 ». Le texte perdrait alors en légèreté et subtilité pour gagner en pesanteur et en confusion, altérant ainsi l'intuition globale qui émane de la description originale.

La Version A choisit « 朦朦胧胧 » (vague, flou), qui capture une partie de la signification du terme « *estompées* », mais en omet l'idée d'action.

La Version B, en revanche, opte pour « 被遮掩着 » (cachées par), une expression qui, bien qu'éloignée de la peinture, **introduit** une dynamique douce et humaine, presque théâtrale, **allant au-delà** du simple effet pictural.

Le mot « 遮掩 » décrit le geste de lever doucement la main pour couvrir un visage, une action évoquant à la fois une obscurité douce et une sorte de flou subtil, comme une sorte de filtre qui estompe les contours de ce qui se trouve derrière. Ce mot conserve ainsi une facette du sens d'« *estompées* », mais va plus loin en apportant une dimension de fragilité : une main ou un bras,

déliçats et insuffisants à couvrir pleinement, renforcent cette idée d'une visibilité partielle. Ce rendu dépasse même l'original en ajoutant une sensation de mouvement et de dynamisme.

De plus, le mot « 遮 » en particulier résonne dans l'imaginaire chinois, rappelant un vers célèbre de la poésie classique : « 千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面 » (« *Appelée mille fois, elle se montre enfin, le visage à demi caché par son Pipa (un instrument)* »). Cette allusion culturelle enrichit subtilement l'interprétation, ancrant la description dans une tradition littéraire évocatrice pour le lecteur sinophone.

Un tel choix de traduction est-il conforme à l'avertissement de Giovanni Pascoli ? Cette option semble nous offrir une perspective différente, qui dépasse le simple dilemme entre fidélité à la forme ou au sens. Le terme « *estomper* », dans l'original, a la particularité de suggérer un mouvement pictural : à cet instant, les branches et la brume semblent presque animées.

Bien que le chinois ne puisse pas reproduire cette dynamique propre à l'art pictural, il propose, grâce à un choix qui sort des sentiers battus, une alternative dramatique. Si l'on relie « 遮掩 » au vers célèbre cité plus haut (« 千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面 »), ce mouvement dramatique prend place sur une scène de théâtre imaginaire.

Le traducteur, ici, a su éviter deux pièges majeurs : il n'a ni ajouté d'explications inutiles (un ajoutement que Giovanni Pascoli nous invite à éviter dans *la traduction prenne le relais de l'interprétation*), ni négligé le mouvement implicite du verbe transformé en adjectif (« *estompées* »). Ce choix témoigne d'un saut délicat et maîtrisé, rendant justice à la subtilité de l'original.

## 2.3 La résonance entre les mots et le rythme

*L'air humide était lourd.*

*Pourtant, il semblait d'une délicieuse fraîcheur au sortir de la case.*

Version A (1986) :

潮湿的空气十分憋闷，                    而从陋屋里出来                                    却似乎感到  
L'air humide était **oppressant**. Mais en sortant de l'étroite cabane, on ressentait  
格外清新。  
une grande fraîcheur.

Version B (2021) :

潮湿的空气是沉重的。然而，                    达拉斯特走出茅屋，  
L'air humide était **lourd**. Cependant, lorsque **D'Arrast** sortit de la hutte,  
却感到一阵沁人心脾的清新。  
une fraîcheur **exquise et pénétrante** le saisit.

Les différences entre les deux traductions se concentrent sur trois points :

Différence 1 : Traduction de « **lourd** » :

Version A choisit « 憋闷 » (oppressant), une traduction contextuelle, Version B opte pour « 沉重 » (lourd), une traduction littérale.

Différence 2 : Traduction de « **Pourtant** »

Version A simplifie en « 而 », qui atténue la rupture textuelle. Version B utilise « 然而 », une traduction qui respecte la pause rythmique.

Différence 3 : Traduction de « **délicieuse** »

Version A traduit par « 格外 » (très), un choix simple indiquant uniquement un degré d'intensité. Version B utilise « 沁人心脾 » (rafraîchissant jusqu'au cœur, exquise et pénétrante).

### 2.3.1 Traduction littérale vs interprétation contextuelle (Différence 1)

Le mot « lourd » en français évoque généralement une sensation de pesanteur ou d'étouffement. Cependant, en chinois, il n'existe pas de mot qui combine ces deux significations. Il faut donc choisir entre une interprétation courante, comme « 憋闷 » (oppressant), et un terme plus littéral, « 沉重 » (lourd).

« 沉重 » (lourd) peut être préférable, car dans ce contexte, il est facile pour le lecteur sinophone de deviner ce que signifie « lourd ». « 憋闷 » (oppressant) met l'accent sur l'effet immédiat de l'humidité, mais il n'apporte pas une grande surprise au lecteur. Tandis que « 沉重 » (lourd), bien que moins naturel en chinois, ouvre un champ plus large d'interprétations, ajoutant une profondeur sensorielle et émotionnelle, et stimule davantage l'imagination du lecteur.

### 2.3.2 L'impact du rythme sur la transmission du sens (Différence 2)

Dans l'ensemble, la première traduction semble plus réussie, mais ce n'est pas tant le choix entre « 憋闷 » (oppressant) et « 沉重 » (lourd) qui fait la différence. Ce qui importe davantage, c'est le rythme de la phrase. En effet, celui-ci permet de mieux rendre la sensation de fraîcheur ressentie à l'extérieur, accentuant ainsi le contraste et la clarté du passage. Un rythme bien maîtrisé met en valeur la rupture entre l'air étouffant à l'intérieur et la fraîcheur extérieure.

La traduction de la Version A avec « 而 » (un léger « **mais** », qui signifie parfois aussi « **et** ») accélère le rythme, affaiblissant ainsi la rupture. Ce choix de transition, trop rapide, empêche de saisir pleinement l'importance de cette transition, sauf à fournir un effort de lecture particulièrement intense, ce qui n'est pas réaliste.

À l'inverse, la Version B avec « 然而, » conserve la pause rythmique nécessaire, créant ainsi un effet dramatique. Cette transition respecte mieux l'idée de rupture, marquant le passage de l'oppression étouffante à l'intérieur à la liberté apaisante de l'extérieur.

De manière similaire, la Version B place le nom « D'Arrast » de la phrase suivante avant dans cette phrase-ci, ce qui, bien qu'il ne respecte pas exactement l'ordre du texte original, amplifie clairement le moment de la transformation de l'état d'esprit. L'apparition du nom d'une personne, à l'instar de l'entrée d'un acteur sur scène, anime toute la signification de la scène. De plus, toute l'atmosphère qui suit ce nom, en lien avec le personnage, commence avec l'action de son entrée, ce qui rend son placement anticipé dans la Version B particulièrement adapté.<sup>6</sup>

### 2.3.3 Omission émotionnelle (Différence 3)

Dans la Version A, le mot « **délicieuse** » est traduit par « 格外 » (très), un simple adverbe d'intensité qui se contente de renforcer le degré de fraîcheur perçue. Cependant, ce choix manque de profondeur et n'évoque pas pleinement les nuances émotionnelles présentes dans le texte original.

---

<sup>6</sup> D'ailleurs, la traduction de « 德·阿拉斯特 » (De Arrast) dans la Version A est peu réussie, notamment du point de vue du rythme, car, comme nous l'avons mentionné, en chinois, un nom (qui est aussi un mot) est mieux perçu lorsqu'il suit un rythme de quatre caractères, semblable à celui d'un idiome.

En revanche, la Version B saisit la richesse du mot « délicieuse » en utilisant l'expression poétique « 沁人心脾 » (pénétrant jusqu'au cœur et à la rate). Cette traduction enrichit la description en la rendant immersive et presque corporelle.

De plus, « 沁人心脾 » et « délicieuse » partagent une même idée implicite : on ne peut ressentir quelque chose comme « délicieux » que lorsqu'une substance « entre » dans la bouche. Il s'agit d'un adjectif sensoriel fort qui évoque des sensations intenses, comme si toutes les saveurs — aigre, sucrée, amère, piquante — se déployaient sur la langue et éveillaient les papilles, provoquant la libération de dopamine et cette joie qui se diffuse dans tout le corps. « 沁人心脾 », en mentionnant deux organes — le cœur et la rate — traduit avec une finesse remarquable cette magie d'une fraîcheur qui pénètre profondément, tout comme le fait « délicieuse ».

Dans cette analyse, il apparaît que chaque version choisit des moyens différents pour rendre l'intensité, la rupture et la poésie du texte. Et dans ce processus, le choix des mots et l'organisation du rythme agissent en résonance, contribuant ensemble à esquisser le style de l'auteur.

## 2.4 La chaîne d'effets entre adjectifs et verbes : dynamisme et visualisation de la scène

*D'Arrast remontait la pente glissante, gagnait les premières cases, trébuchait comme un homme ivre dans les chemins troués.*

Version A (1986) :

德·阿拉斯特 重新登上了 光滑的斜坡, 来到头一排小屋,  
D'Arrast a remonté la pente lisse, est arrivé aux premières petites maisons,  
像醉汉似的 在坎坷不平的小路上 踉踉跄跄地走着。  
comme un homme ivre sur un chemin accidenté marchant en titubant.

Version B (2021) :

他爬上滑溜的陡坡, 走近那一片茅屋, 踉踉跄跄,  
Il grimpeait la pente glissante, s'approchait des chaumières, trébuchant,  
就像一个喝醉了的人 走 在一条坑坑洼洼的路上。  
comme un homme ivre avançant sur un chemin plein de creux et de bosses.

Les différences entre les deux traductions se concentrent sur cinq points :

Différence 1 : Traduction de « remontait » : Version A choisit « 登上 » (monter, gravir). Version B opte pour « 爬上 » (grimper, escalader).

Différence 2 : Traduction de « glissant » : Version A utilise « 光滑 » (lisse). Version B choisit « 滑溜 » (glissant, risquant de faire tomber).

Différence 3 : Traduction de « gagnait » : Version A traduit par « 来到 » (arriver à). Version B propose « 走近 » (s'approcher de).

Différence 4 : Traduction de « D'Arrast » : Version A traduit le nom par « 德·阿拉斯特 », fidèle à l'ordre du texte original. Version B opte pour « 达拉斯特 » (voir 2.3.2), et anticipe son apparition dans la phrase précédente.

Différence 5 : Traduction de « trébuchait » : Version A place « 踉踉跄跄 » à la fin de la phrase, en tant qu'adverbe pour qualifier l'action de « 走 » (marcher). Version B extrait « 踉踉跄跄 » et l'isole en une phrase distincte, précédée d'une virgule.

### 2.4.1 La chaîne de réactions entre adjectifs et verbes dans la traduction des scènes :

#### Différences 1, 2, et 3

Glissant, remontait, gagnait, Ces termes clés, traduits différemment dans les deux versions, ont un effet domino sur la manière dont la scène est visualisée.

**Version A** utilise « 光滑 » (*lisse*). Ce mot, bien qu'il évoque une surface lisse, ne suggère aucun risque de chute. En français, le mot *glissante*, par ses quatre syllabes, laisse au lecteur le temps d'en saisir la force et d'imaginer une surface instable qui menace l'équilibre. Or, en chinois, comme les mots courants sont souvent limités à deux caractères, si ces mots ne sont ni suffisamment spécifiques ni assez évocateurs, la puissance visuelle et sensorielle du mot original risque d'être perdue.

**Version B** opte pour « 滑溜 » (*glissant, risquant de faire tomber*). Le caractère « 溜 » est directement associé au glissement ou à la chute. Dès que on voit ce mot, on imagine immédiatement une personne sur le point de tomber. Le mouvement devient presque palpable : on visualise un pied chaussé qui, soudain, dérape et se tord au niveau de la cheville.

De manière similaire, pour « *remontait* », la Version A avec « 登上 » (*monter, gravir*) évoque un mouvement intentionnel et méthodique. On imagine les jambes qui se plient et les pieds qui s'appuient fermement sur le sol pour propulser le corps vers le haut. Le mouvement apparaît fluide et presque sans effort, comme si l'on montait des marches avec aisance.

En revanche, la Version B avec « 爬上 » (*grimper, escalader*) suggère un mouvement laborieux et difficile. Je l'imagine s'agrippant des mains et des pieds sur une pente raide pour progresser. L'effort est palpable, le chemin semble hostile, et chaque pas apparaît incertain, presque précaire.

La différence dans la traduction de « *gagnait* », repose également sur la dynamique du mouvement décrit : la Version A utilise « 来到 » (*arriver à*), ce qui traduit une idée d'arrivée rapide, comme une action finalisée en français, équivalente au *passé composé (est arrivé)*. Ici, le mouvement semble s'achever brusquement, et D'Arrast apparaît être arrivé presque sans que l'on prenne conscience du trajet parcouru.

À l'inverse, la Version B choisit « 走近 » (*s'approcher de*), un choix qui met l'accent sur le processus du mouvement. Cela correspond parfaitement à l'imparfait employé par Camus en français, qui insiste sur une action en cours. Le déplacement est lent, continu, et l'accent est mis sur la progression plutôt que sur l'arrivée.

#### 2.4.2 Le rythme comme amplificateur de l'émotion

Les différences de la traduction de « Trébuchait » résident seulement dans les différences rythmiques. **Version A l'a placé au milieu d'une phrase continue** : l'action de trébucher est liée à un mouvement global. La structure rend le tout fluide, mais l'impact émotionnel s'en trouve affaibli. **Version B l'a isolé comme un moment distinct** : En détachant "踉踉跄跄", la Version B marque une pause narrative, forçant le lecteur à visualiser ce moment précis. Cela intensifie la maladresse de D'Arrast.

En résumé, chaque terme de la Version B est soigneusement choisi pour renforcer la connexion entre le lecteur et l'expérience vécue par D'Arrast, transformant un simple déplacement en un véritable combat contre un environnement hostile.

Cependant, la Version A, bien que fidèle au texte, présente des limites. Il faut admettre que la traduction de « remonter » par « 重新登上 » (*monter*) est effectivement correcte, mais elle ajoute un sens supplémentaire en chinois qui risque de nuire à la dynamique globale du mouvement, car les deux langues ne sont jamais parfaitement équivalentes. « 登上 » atténue trop la difficulté et l'effort laborieux. Bien qu'elle soit fidèle au texte de manière littérale, elle trahit la représentation dynamique du texte original.

Ici, bien que la Version A n'ait pas commis l'erreur d'ajouter des explications comme Giovanni PASCOLI le préconise, elle n'a pas, malheureusement, **suffisamment "expliqué"** ni capté l'état du personnage tel qu'il est dépeint dans l'original de Camus.

## 2.5 Fusion des paysages et des émotions : une explication adéquate

*La forêt grondait un peu, toute proche. Le bruit du fleuve grandissait, le continent tout entier émergeait dans la nuit et l'écoeurement envahissait d'Arrast.*

Version A (1986):

附近的森林 低声地嗥叫着。 河水的声音加大，  
La forêt à proximité hurlait faiblement. Le bruit du fleuve augmentait,  
整个大地暴露在黑夜里， 而反感却占满了德·阿拉斯特的脑际。  
toute la terre était exposée à la nuit, et le dégoût envahissait l'esprit de D'Arrast.

Version B (2021):

森林就在附近， 发出轰轰的响声。  
La forêt était **toute proche**, émettant un grondement fort.  
河水声 越来越大， 整块土地 沉入黑夜，  
Le bruit du fleuve devenait de plus en plus fort, la terre entière s'enfonçait dans la nuit,  
达拉斯特 感到 一阵恶心。  
et D'Arrast ressentait une forte nausée.

Dans l'ensemble, la Version B se distingue.<sup>7</sup>

La forêt, la rivière et la terre semblent agir comme des *acteurs* dans la scène. Il y a un crescendo : le grondement, le bruit qui s'intensifie, et enfin la sensation d'écoeurement. D'Arrast. Cette montée en puissance sont presque des manifestations extérieures, correspond à l'analogique de son malaise intérieur, et donne une forte impression de malaise physique, comme un mal de mer.

Le terme « 脑际 » (l'esprit) dans la Version A est une mauvaise interprétation qui limite l'écoeurement à un état mental, omettant l'aspect physique et viscéral du malaise. Le choix de « 占满 » pour traduire « envahir » est acceptable, mais « 脑际 » enchaîne trop l'idée de l'esprit et ne rend pas l'intensité du ressenti. La Version B, même sans traduire exactement « envahir », reste plus fidèle à l'ampleur de l'expérience.

Camus excelle à décrire des changements émotionnels, comme dans *La femme adultère* ou *La Grève*, où des états spécifiques se mêlent aux émotions des personnages. Il est un maître du rythme court et de l'évocation progressive d'une atmosphère sensorielle. Par la brièveté de ses phrases, il permet au lecteur de vivre l'expérience du personnage étape par étape.

En traduction, un piège courant est de vouloir expliquer plutôt que de montrer, mais montrer avec justesse exige une compréhension profonde. Camus ne décrit pas l'état mental de D'Arrast de

---

<sup>7</sup> La traduction de « toute proche » par la Version A ne capte pas pleinement l'accentuation de la proximité. Un autre point de divergence concerne le terme « 加大 » (augmenter) dans la Version A, qui est trop politique et journalistique. La Version B, quant à elle, utilise « 沉入 » (s'enfoncer), ce qui est plus évocateur de la descente physique, et correspond mieux à l'atmosphère de la scène.

manière analytique ; il le révèle à travers des images. Cette capacité de Camus, qui est au cœur même de son style, doit être intégrée dans l'imaginaire du traducteur.

Un tel niveau de traduction dépasse la simple maîtrise bilingue ; il exige une véritable capacité d'apprécier la beauté unique de Camus, comme le suggère également Giovanni Pascoli dans ses réflexions. Une compréhension fine des valeurs esthétiques de l'auteur est essentielle pour éviter à la fois les excès d'explication et les insuffisances. L'explication en arrière-plan n'est pas seulement justifiée, elle est indispensable.

## 2.6 L'impact des répétitions et l'ajoutement stylistique nécessaire

*Il lui semblait qu'il aurait voulu vomir ce pays tout entier, la tristesse de ses grands espaces, la lumière glauque des forêts, et le clapotis nocturne de ses grands fleuves déserts.*

Version A (1986) :

他似乎 想诅咒 这整个国度， 这广漠空间的悲凉，  
Il semblait qu'il aurait voulu maudire ce pays tout entier, la tristesse de ses vastes espaces,  
森林青绿色的亮光 和凄清的大河夜间汨汨声。  
la lumière glauque des forêts et le clapotis nocturne de ses grands fleuves déserts.

Version B (2021) :

他觉得他该唾弃这个国家才是，  
Il avait l'impression qu'il devrait vomir ce pays tout entier,  
唾弃笼罩在它巨大的土地上的忧愁，唾弃它的森林青绿色的光亮，  
vomir la tristesse qui enveloppait sa grande terre, vomir la lumière verdâtre de ses forêts,  
唾弃它荒凉的河流在夜里发出的汨汨声。  
vomir le clapotis des fleuves déserts dans la nuit.

### 2.6.1 L'impact des répétitions et du rythme

La Version B présente une structure plus marquée par des **jugements**, renforcés par la répétition du mot « 唾弃 » (vomir), ce qui donne à l'ensemble une tonalité plus forte et une intensité croissante. En répétant ce terme, l'auteur crée un effet de parallèle, d'insistance et de montée en puissance dans la narration. Ce choix stylistique permet de rendre plus tangible l'expression du dégoût.

En revanche, la Version A ne répète pas « 唾弃 » et échoue à restituer cette dimension émotionnelle du rejet avec la même force. En fait, la Version A traduit « vomir » par « 诅咒 » (maudire), ce qui constitue une erreur significative. Le terme « vomir » reflète un résultat psychologique directement lié à l'immersion dans les paysages précédemment décrits, tandis que « 诅咒 » n'a aucune connexion avec ces éléments visuels et naturels, ce qui prive la scène de toute sa subtilité. Le résultat est presque catastrophique, car on a l'impression que D'Arrast veut « maudire » des objets innocents, ce qui donne l'image d'un personnage irritable, vengeur, et en colère sans raison apparente, réagissant de manière excessive face à la nature.

### 2.6.2 L'absence de traduction exacte de « glauque »

Les deux versions échouent à transmettre l'ensemble des connotations du mot « glauque » : louches, sordides, sinistres, ou encore mélancoliques. C'est un point regrettable, car ce mot dans l'original a une forte charge émotionnelle et contribue à l'atmosphère de malaise de la scène. Lors de ma

discussion avec des camarades, beaucoup ont associé « glauque » à un sentiment global de malaise, plutôt qu'à une simple couleur, ce qui montre que cette nuance émotionnelle est perçue comme primordiale dans le contexte.

Le terme « 青绿色 » (vert-bleu) utilisé porte effectivement une connotation légèrement sinistre en chinois, bien qu'elle soit moins directe. Cela peut être perçu comme une opportunité créative, laissant un espace pour l'interprétation et la perception du lecteur, mais cela reste une traduction moins fidèle au sens original de « glauque ».

Concernant le terme « 亮光 » dans la Version A, il est très inapproprié car il insiste sur le « 亮 » (lumineux, radieux, brillantes), ce qui n'est pas du tout le cas dans ce contexte. En revanche, « 光亮 » dans la Version B est plus adapté, car il met l'accent sur « 光 » (lumière), exprimant ainsi la faible lumière dans la forêt noire. Ce choix est plus fidèle à l'ambiance de l'endroit, où l'accent est mis sur l'obscurité, et non sur une lumière vive symbolisant l'espoir ou un avenir radieux comme des étoiles ou des bougies brillantes portées par une foi intense.

## 2.7 Les Dangers de l'Interprétation Excessive

*Cette terre était trop grande, le sang et les saisons s'y confondaient, le temps se liquéfiait.*

Version A (1986) :

这里的土地异常广阔，血统和季节界限不明，  
Cette terre était extrêmement vaste, les lignées et les saisons avaient des frontières floues,  
气候更是浑然一体。  
et le climat était totalement homogène.

Version B (2021) :

这片土地太大了，鲜血和四季在这里混合，  
Cette terre était immense, le sang et les saisons se mélangeaient ici,  
时间也化为液体。  
et le temps se transformait en liquide.

Dans la Version A, « 界限不明 » (les frontières sont floues) ne parvient pas à saisir pleinement le sens de « s'y confondaient ». Il semble superflue : il est évident que le sang et les saisons, de par leur nature même, n'ont pas de frontières nettes. Et il ignore « Le pronom « y » - « 在这里 », dans l'original, qui n'est pas un simple détail : il ramène délibérément le regard sur la terre, renforçant l'emphase émotionnelle, où il y a une fusion organique entre le sang (l'humain) et les saisons (l'environnement) dans un lieu précis. En revanche, la Version B, avec « 在这里混合 » (se mélangent ici), retransmet mieux l'idée originale, préservant l'étrangeté poétique et la puissance évocatrice de l'image de Camus.

Le choix de « 血统 » (lignée, ascendance) pour traduire « le sang » est également étrange. Ce terme reflète une interprétation abstraite et généalogique qui trahit l'intention littéraire de Camus, où « le sang » renvoie à une réalité tangible et viscérale. Par ailleurs, l'ajout de « 气候更是浑然一体 » (le climat est encore tout à fait intégré) est encore plus problématique. Cette reformulation, purement interprétative, efface complètement l'image puissante de « le temps se liquéfiait ». Quelle expression forte ! Or, la Version A la rationalise à l'excès, diluant toute sa force métaphorique.

Il est probable que le traducteur ait voulu rendre le texte plus accessible en recourant à des termes familiers, mais ce choix affaiblit la portée poétique et le caractère déroutant de la phrase originale, et l'a rendu, malheureusement, véritablement incompréhensible.

## 2.8 L'Essence Intuitive de la Littérature

*La vie ici était à ras de terre et, pour s'y intégrer, il fallait se coucher et dormir, pendant des années, à mêmes le sol boueux ou desséché. Là-bas, en Europe, c'était la honte et la colère. Ici, l'exil ou la solitude, au milieu de ces fous languissants et trépidants, qui dansaient pour mourir.*

Version A (1986) :

这里的生活是在地表上，为了与之适应，  
La vie ici se déroule à la surface de la terre. Pour s'y adapter,  
多少年来，必须 在泥泞或干涸的地面上睡觉和安眠，  
il fallait, pendant de nombreuses années, dormir et reposer sur un sol boueux ou desséché.  
而在那里，在欧洲，这是羞耻和愤怒。  
Là-bas, en Europe, il y avait la honte et la colère.  
在这里，在这些为死亡而舞蹈的萎靡不振和索索发抖的疯子中间，  
Ici, au milieu de ces fous prostrés et frissonnants qui dansaient pour mourir,  
是流放或孤寂。  
c'était l'exil ou la solitude.

Version B (2021) :

这里的生活紧紧地贴着土地，为了投入其中，  
La vie ici était étroitement liée à la terre. Pour s'y engager,  
必须就在这泥泞或干燥的土地上睡上许多年才行。  
il fallait dormir pendant de longues années sur ce sol boueux ou sec.  
那边，在欧洲，是羞耻和愤怒，这里，却又是流放和孤独，  
Là-bas, en Europe, c'était la honte et la colère ; ici, c'était l'exil et la solitude,  
在这些萎靡的、颤抖着的疯子中间，他们跳舞是为了死。  
au milieu de ces fous languissants et tremblants, ils dansaient pour mourir.

Pour « La vie ici était à ras de terre », La Version A propose « 在地表上 » (à la surface de la terre), qui n'a rien dit en fait : évidemment tout le monde vit sur la surface de la terre, ni sous l'eau ni dans les airs. Elle pense trop peu. Tandis que La Version B exploite mieux cette opportunité de traduction en choisissant « 紧紧地贴着土地 » (collée étroitement à la terre), ce qui évoque une proximité presque intime et prépare le lecteur à l'image de « se coucher et dormir ». Elle établit un lien sensoriel fort entre l'homme et la terre.

La Version A semble ignorer les connexions possibles entre les phrases, ne percevant pas le texte comme un être vivant où l'air circule d'un organe à l'autre. Dans cette version, chaque phrase ressemble à un pétard isolé, qui explose avant de s'éteindre sans créer de continuité.

L'autre point merveilleux de La Version B c'est elle a choisi traduire « s'y intégrer » en « 投入 » (s'y engager), une interprétation très personnelle et particulier. Normalement, ça serait comme La Version A opte pour la traduction standard « 与之适应 » (s'y adapter), mais qui est correcte mais

fade. « 投入 » (s'y engager) montre une compréhension plus intuitive de l'effort et de l'abandon nécessaires pour s'intégrer dans cet environnement.

Camus utilise deux verbes distincts pour insister sur l'acte de « se coucher et dormir ». En chinois, cette nuance est difficile à reproduire, car cette distinction conceptuelle n'existe pas. La Version A traduit littéralement par « 睡觉和安眠 » (se coucher et dormir), mais le résultat est trop mécanique. Toutefois, puisque Camus met déjà l'accent sur la durée avec l'expression « pendant des années », cela reflète implicitement l'idée de répétition et de la longue intimité entre l'homme et la terre. Par conséquent, c'est acceptable d'ignorer cette distinction dans le contexte.

Une autre grande différence c'est la structuration de la deuxième phrase. La Version A réorganise la syntaxe pour mettre en avant les sentiments européens (« honte et colère ») avant de passer aux émotions associées à l'exil. Ce choix, bien qu'informatif, affaiblit l'effet dramatique de la description des « fous qui dansaient pour mourir ». Toutefois, il est vrai que, dans l'ordre original, il peut être difficile pour un lecteur chinois de comprendre immédiatement pourquoi l'Europe est associée à la honte et à la colère, et pourquoi cet endroit est lié à l'exil et à la solitude. La Version B respecte l'ordre original, ce qui permet de préserver les deux points d'emphase : d'abord la comparaison entre l'Europe et ce lieu, puis le basculement vers les danseurs.

La Version A cherche clairement à rationaliser le texte pour faciliter la compréhension. Elle déplace des éléments et introduit des termes comme « 萎靡不振 » (prostré, abattu) et « 索索发抖 » (frissonnant) pour renforcer la dimension littéraire. Cependant, cette tentative de compensation reste inefficace. Son principe masque une partie de la puissance brute et intuitive du texte original. De plus, cette surenchère poétique risque d'éclipser d'autres éléments du texte, comme le point central des « danses pour mourir ». Le traducteur aurait peut-être dû se demander quels aspects du texte étaient les plus adaptés à une mise en valeur littéraire.

En revanche, la Version B préserve l'aspect organique et immersif du style de Camus. Elle laisse la poésie et l'étrangeté se déployer sans chercher à tout expliquer, ce qui reste plus fidèle à l'esprit de l'auteur.

En combinant cette analyse avec celle de la section 2.7, il devient évident que la Version A investit beaucoup d'efforts pour rendre le texte compréhensible. Cependant, **la force de la littérature ne réside pas dans une compréhension purement logique ou intellectuelle, mais dans une appréhension imaginative et intuitive. En cherchant à rationaliser et à réorganiser le texte à travers des traductions explicatives et des déplacements sémantiques, la Version A finit par diluer la richesse et le charme intuitifs du texte de Camus.** Lorsque cette richesse ne parvient pas à toucher directement le lecteur, la direction et les intentions globales du texte se dessèchent, ne laissant plus rien d'essentiel.

## 2.9 Le voyage sensoriel et la construction de l'immersion

*Mais, à travers la nuit humide, pleine d'odeurs végétales, l'étrange cri d'oiseau blessé, poussé par la belle endormie, lui parvint encore.*

Version A (1986) :

但是, 透过潮湿的和充满植物气味的夜晚,

Mais, à travers la nuit humide et pleine d'odeurs végétales,

睡美人发出的受伤的鸟儿的怪叫 仍然传到他的耳际。  
le cri bizzare<sup>8</sup> de l'oiseau blessé, poussé par la belle endormie, parvint encore à ses oreilles.

Version B (2021) :

然而, 那睡美人发出的受伤的鸟儿的鸣声,  
Cependant, le cri plaintif de l'oiseau blessé, poussé par la belle endormie,  
依然穿过了湿润的、充满了植物的香气的夜空,  
traversa encore la nuit humide, imprégnée des parfums des plantes,  
传到了他的耳畔。  
pour parvenir à ses oreilles.

L'original donne une impression de traversée sensorielle : on suit l'humidité de la nuit, l'odeur des plantes, jusqu'à entendre enfin le cri plaintif de l'oiseau, pour aboutir à la révélation de la belle endormie. Ce texte engage les sens un à un, construisant une immersion progressive et complète.

La Version B capture mieux ce processus d'ouverture, mais inverse légèrement l'ordre : la « belle endormie » est mentionnée le plus tôt, avant que le lecteur ne parcoure cette forêt sensorielle. Bien que cette inversion diminue l'effet de surprise et d'aboutissement, un sens de voyage persiste malgré tout.

En revanche, la Version A échoue totalement à restituer cette progression immersive. Elle présente les éléments de manière isolée, sans les relier pour former une expérience cohérente. Le lecteur ne traverse pas la nuit humide, mais reçoit une série de descriptions statiques, dépourvues de dynamisme.

De plus, le rythme, encore une fois. Dans la Version A, il est entravé par l'utilisation maladroite de « 仍然 » (encore) inséré au milieu de la phrase. Ce choix brise la fluidité et affaiblit l'immersion. Une pause narrative avant ce mot aurait pu renforcer l'effet d'attente et d'émotion.

### 3. CONCLUSION

Traduire la littérature, un art de résonance et d'intuition

À travers cette analyse des deux traductions de *La pierre qui pousse* de Camus, nous avons exploré des dimensions diverses de l'art de traduire : le choix des mots, la résonance des rythmes, et l'équilibre entre sens et forme. Chaque section a permis d'illustrer des défis spécifiques et des réussites variées dans la pratique de la traduction littéraire.

**Les ajustements stylistiques et structurels** (2.1, 2.2) ont montré comment des omissions, ajouts ou inversions peuvent soit enrichir, soit trahir le texte original. Ces choix soulignent l'importance pour le traducteur de discerner entre la nécessité d'adapter et celle de préserver.

**La résonance entre les mots et le rythme** (2.3, 2.4) révèle que la traduction ne se limite pas à une transmission lexicale. Les mots et leur rythme créent une dynamique narrative qui, bien recréée, donne vie à une scène entière. Cela est particulièrement visible dans les descriptions immersives et les interactions entre adjectifs et verbes.

**La fusion des paysages et des émotions** (2.5, 2.6) met en lumière l'essence même du style de Camus. Il ne s'agit pas simplement de représenter des images ou de décrire des états émotionnels,

---

<sup>8</sup> Le terme « 怪叫 » ne correspond plus à « le cri étrange ». Le mot « 怪叫 » évoque presque une connotation dégoûtante, ce qui, je pense, n'était pas l'intention de Camus. Il voulait simplement transmettre une impression d'étrangeté, d'inhabitualité que ce son suscitait chez l'auditeur.

mais de montrer leur interaction organique. Toute tentative de rationalisation ou d'interprétation excessive (2.7) risque de rompre cette harmonie subtile.

**L'intuition et l'imaginaire du traducteur** (2.8, 2.9) sont au cœur de la réussite. Respecter l'esprit de Camus exige de ressentir la musique sous ses mots, d'entendre la mélodie qui relie ses phrases et ses paysages. C'est dans cette capacité à recréer une immersion sensorielle que réside la vraie force d'une traduction.

Cette analyse souligne que la traduction littéraire dépasse la simple maîtrise des langues : c'est un dialogue subtil entre l'intuition du traducteur et l'œuvre originale. Elle soulève des questions essentielles : jusqu'où le traducteur peut-il aller dans sa réinterprétation sans trahir l'esprit de l'auteur ? Comment peut-il recréer l'intensité émotionnelle et sensorielle d'une langue dans une autre sans tomber dans l'explication paternaliste ou l'approximatif superficiel ?

En traduisant Camus, il ne s'agit pas seulement de transmettre ses mots, mais de faire résonner sa musique. Cette étude montre que la fidélité littéraire ne se trouve pas uniquement dans la précision lexicale, mais dans la capacité à reproduire l'expérience unique que l'auteur offrait dans sa langue. La traduction, ainsi, devient une recréation artistique, et non un simple transfert mécanique. C'est cette ambition que Giovanni Pascoli espérait voir chez chaque traducteur : jouer, dans une autre langue, la partition écrite par l'auteur, avec la même intensité et la même âme.

## **ANNEX**

Le texte original:

La nuit était pleine d'odeurs fraîches et aromatiques. Au-dessus de la forêt, les rares étoiles du ciel austral, estompées par une brume invisible, luisaient faiblement. L'air humide était lourd. Pourtant, il semblait d'une délicieuse fraîcheur au sortir de la case. D'Arrast remontait la pente glissante, gagnait les premières cases, trébuchait comme un homme ivre dans les chemins troués. La forêt grondait un peu, toute proche. Le bruit du fleuve grandissait, le continent tout entier émergeait dans la nuit et l'écœurement envahissait d'Arrast. Il lui semblait qu'il aurait voulu vomir ce pays tout entier, la tristesse de ses grands espaces, la lumière glauque des forêts, et le clapotis nocturne de ses grands fleuves déserts. Cette terre était trop grande, le sang et les saisons s'y confondaient, le temps se liquéfiait. La vie ici était à ras de terre et, pour s'y intégrer, il fallait se coucher et dormir, pendant des années, à mêmes le sol boueux ou desséché. Là-bas, en Europe, c'était la honte et la colère. Ici, l'exil ou la solitude, au milieu de ces fous languissants et trépidants, qui dansaient pour mourir. Mais, à travers la nuit humide, pleine d'odeurs végétales, l'étrange cri d'oiseau blessé, poussé par la belle endormie, lui parvint encore.

- La Pierre Qui Pousse (l'Exil et Le Royaume) /Albert Camus

VERSION A (1986):

夜充满了清新和芳香。森林的上方，南边天空悬着的寥寥几颗星星在薄雾中朦朦胧胧，闪烁着微弱的光芒。潮湿的空气十分憋闷，而从陋屋里出来却似乎感到格外清新。德·阿拉斯特重新登上了光滑的斜坡，来到头一排小屋，像醉汉似的在坎坷不平的小路上踉踉跄跄地走着。附近的森林低声地嗥叫着。河水的声音加大，整个大地暴露在黑夜里，而反感却占满了德·阿拉斯特的脑际。他似乎想诅咒这整个国度，这广漠空间的悲凉，森林青绿色的亮光和凄清的大河夜间汨汨声。这里的土地异常广阔，血统和季节界限不明，气候更是浑然一体。这里的生活是在地表上，为了与之适应，多少年来，必须在泥泞或干涸的地面上睡觉和安眠，而在那里，在欧洲，这是羞耻和愤怒。在这里，在这

些为死亡而舞蹈的萎靡不振和索索发抖的疯子中间，是流放或孤寂。但是，透过潮湿的和充满植物气味的夜晚，睡美人发出的受伤的鸟儿的怪叫仍然传到他的耳际。

*La nuit était pleine de fraîcheur et de parfums. Au-dessus de la forêt, dans le ciel sud, quelques rares étoiles suspendues flottent, diffuses, dans une brume légère, brillent faiblement. L'air humide était oppressant. Mais en sortant de l'étroite cabane, on ressentait une grande fraîcheur. D'Arrast a remonté la pente lisse, est arrivé aux premières petites maisons, comme un homme ivre sur un chemin accidenté marchant en titubant. La forêt à proximité hurlait faiblement. Le bruit du fleuve augmentait, toute la terre était exposée à la nuit, et le dégoût envahissait l'esprit de D'Arrast. Il semblait qu'il aurait voulu maudire ce pays tout entier, la tristesse de ses vastes espaces, la lumière glauque des forêts et le clapotis nocturne de ses grands fleuves déserts. Cette terre était extrêmement vaste, les lignées et les saisons avaient des frontières floues, et le climat était totalement homogène. La vie ici se déroule à la surface de la terre. Pour s'y adapter, il fallait, pendant de nombreuses années, dormir et reposer sur un sol boueux ou desséché. Là-bas, en Europe, il y avait la honte et la colère. Ici, au milieu de ces fous prostrés et frissonnants qui dansaient pour mourir, c'était l'exil ou la solitude. Mais, à travers la nuit humide et pleine d'odeurs végétales, le cri bizarre de l'oiseau blessé, poussé par la belle endormie, parvint encore à ses oreilles.*

#### VERSION B (2021):

夜晚的空气中充满了新鲜的、芳香的气味。森林的上空南半球的天上，稀疏的星星被看不见的薄雾遮掩着，发出微弱的光。潮湿的空气是沉重的。然而，达拉斯特走出茅屋，却感到一阵沁人心脾的清新。他爬上滑溜的陡坡，走近那一片茅屋，踉踉跄跄，就像一个喝醉了的人走在一条坑坑洼洼的路上。森林就在附近，发出轰轰的响声。河水声越来越大，整块土地沉入黑夜，达拉斯特感到一阵恶心。他觉得他该唾弃这个国家才是，唾弃笼罩在它巨大的土地上的忧愁，唾弃它的森林青绿色的光亮，唾弃它荒凉的河流在夜里发出的汨汨声。这片土地太大了，鲜血和四季在这里混合，时间也化为液体。这里的生活紧紧地贴着土地，为了投入其中，必须就在这泥泞或干燥的土地上睡上许多年才行。那边，在欧洲，是羞耻和愤怒这里，却又是流放和孤独，在这些萎靡的、颤抖着的疯子中间，他们跳舞是为了死。然而，那睡美人发出的受伤的鸟儿的鸣声，依然穿过了湿润的、充满了植物的香气的夜空，传到了他的耳畔。

*(Dans) l'air de la nuit était plein d'odeurs frais et aromatiques. Dans le ciel au-dessus de la forêt, l'hémisphère sud, de rares étoiles, voilées par une brume invisible, diffusent une lumière faible. L'air humide était lourd. Cependant, lorsque D'Arrast sortit de la hutte, une fraîcheur exquise et pénétrante le saisit. Il grimpa la pente glissante, s'approchait des chaumières, trébuchant, comme un homme ivre avançant sur un chemin plein de creux et de bosses. La forêt était toute proche, émettant un grondement fort. Le bruit du fleuve devenait de plus en plus fort, la terre entière s'enfonçait dans la nuit, et D'Arrast ressentait une forte nausée. Il avait l'impression qu'il devrait vomir ce pays tout entier, vomir la tristesse qui enveloppait sa grande terre, vomir la lumière verdâtre de ses forêts, vomir le clapotis des fleuves déserts dans la nuit. Cette terre était immense, le sang et les saisons se mélangeaient ici, et le temps se transformait en liquide. La vie ici était étroitement liée à la terre. Pour s'y engager, il fallait dormir pendant de longues années sur ce sol boueux ou sec. Là-bas, en Europe, c'était la honte et la colère ; ici, c'était l'exil et la solitude, au milieu de ces fous languissants et tremblants, ils dansaient pour mourir. Cependant, le cri plaintif de l'oiseau blessé, poussé par la belle endormie, traversa encore la nuit humide, imprégnée des parfums des plantes, pour parvenir à ses oreilles.*