Document généré le 15 juil. 2025 17:51

Moebius
écritures / littérature

mœbius

Impressions mitigées sur la littérature chinoise contemporaine

Lisa Carducci

Numéro 139, novembre 2013

URI : https://id.erudit.org/iderudit/70800ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Moebius

ISSN

0225-1582 (imprimé)
1920-9363 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Carducci, L. (2013). Impressions mitigées sur la littérature chinoise contemporaine. *Moebius*, (139), 165–175.

Tous droits réservés © Éditions Triptyque, 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Impressions mitigées sur la littérature chinoise contemporaine

On me permettra d'apporter mon humble point de vue sur la littérature chinoise contemporaine, d'autant plus que ces impressions, que je voudrais livrer de façon non académique, en vrac, et illustrées de quelques anecdotes, proviennent d'une approche indirecte, soit en traduction.

J'ai lu Zhang Xianliang en italien, bien qu'en 1996 et en 2008 je l'aie interviewé en chinois, seule langue qu'il parle. J'ai lu Zhang Kangkang en anglais, bien que j'aie donné avec elle une causerie conjointe en français-chinois sur « l'écriture au féminin » lors d'une Journée internationale des femmes à la fin du siècle dernier. J'ai lu Wang Zengqi, Hang Ying, Liu Heng et A Cheng en français et en anglais[1]. À remarquer qu'il s'agit dans tous ces cas de traductions effectuées et publiées en Chine.

Bien que j'aie entretenu, depuis mon arrivée en Chine il y a plus de vingt ans, des relations d'amitié avec quelques poètes et romanciers, et souvent participé à des réunions de l'Association des écrivains chinois, ou récité mes vers lors de festivals de poésie, mon ignorance de la langue chinoise écrite constituait dès le début un handicap qui m'empêchait d'aborder leurs œuvres directement, sans l'interférence de la traduction.

Or, en littérature, c'est plus souvent le « comment » on dit les choses que ce que l'on dit qui constitue la valeur esthétique. Ce comment est rarement rendu en traduction, et la compétence des traducteurs est parfois sinon souvent douteuse.

Dans le présent document, je m'en tiendrai à la prose.

*

« En tant qu'écrivain vous-même, que pensez-vous de notre littérature ? » m'a-t-on trop souvent demandé, comme s'il s'agissait d'exprimer ma préférence entre la poire et la pêche. La question était trop vaste, et je promettais chaque fois d'y réfléchir. Façon de m'esquiver ; pourtant, d'autres questions

entourant le sujet m'ont amenée à penser que quelque chose devait être éclairci.

Par exemple, quand mes étudiants découvraient mon nom sur la couverture d'un recueil de nouvelles et me demandaient pourquoi il y était imprimé, je n'avais autre chose à répondre à ce que je croyais une blague de leur part : « Il faut croire que j'en suis l'auteure ! » « Mais, renchérissaient-ils, vous voulez dire que vous avez écrit cela vous-même[2] ? »J'étais pour le moins étonnée de leur naïveté, autant qu'il l'étaient, eux, que j'ignore le nombre de mots que contenaient mes écrits, connaissant par contre le nombre de pages. Étonnée, mais pas autant que lorsque la question me fut posée par des gens qu'on venait de me présenter comme écrivains.

« Alors, ce sont vos propres idées ? De quelle école relevez-vous ? Quel est votre style ? » « Mon style… mon style… je ne saurais le définir moi-même. J'ai toujours vu le style comme une sorte de réaction du lecteur par rapport à l'auteur, et non quelque chose qu'on décline tel un titre de noblesse. » Mes interlocuteurs éclataient alors de rire, ne sachant si je me moquais de leurs questions, si j'étais stupide ou si, après cette bonne blague, j'allais enfin répondre sérieusement.

On s'est toujours montré très intéressé à connaître mon « degré » de célébrité, lequel semble se mesurer en Chine au nombre de prix gagnés. Il va sans dire que la notion de célébrité n'est pas la même pour les Occidentaux que pour les Chinois. En Chine, on est un « célèbre » peintre ou écrivain du seul fait qu'on expose ou qu'on publie. Donc, j'étais célèbre. Le contenu de mes livres, ça ne comptait pas. Comme j'ai écrit toutes mes œuvres de fiction et ma poésie en français ou en italien, j'ai connu peu d'occasions d'être lue en version originale dans l'Empire du milieu, mais ces rares occasions m'ont déçue : « Un écrivain chinois n'écrit pas comme cela. » Entendre par là « ce n'est pas de la littérature pour nous » ou, plus poliment exprimé, « ce n'est pas dans le goût des Chinois ».

D'une part on veut être dépaysé : ma pièce de théâtre *Comme un citron pressé* a été refusée par une troupe d'État parce que « c'est trop comme chez les Chinois ; on ne peut sentir que c'est une pièce étrangère ». D'autre part, on n'aime pas faire trop d'efforts pour sortir de ce qu'on connaît : dépaysé, pas dérouté.

Si nous approfondissons les impressions de plusieurs Chinois sur mes nouvelles, il en ressort que :

– Mes histoires n'ont pas de fin. Le lecteur est obligé de deviner (lecture créative) ce qui arrive après la dernière ligne,

et il reste insatisfait parce que l'auteur n'est pas là pour lui confirmer qu'il a vu juste.

– Il n'y a ni enseignement ni principe à démontrer, ni preuve à apporter dans mes histoires. C'est de la littérature gratuite, sans utilité. Bourgeoise ?

– On ne connaît pas les détails « essentiels » comme l'année, la ville qui sert de fond, le nom de famille des personnages, leur âge, leur cadre de travail ; parfois ils ne s'appellent que « Il » ou « Elle ».

Bref, ce n'est pas dans le goût des Chinois.

Toutes ces observations étaient fondées, mais ces « évidences » m'étaient invisibles parce que trop près des yeux, sans doute. Elles devaient m'être révélées par des personnes étrangères à l'écriture occidentale. C'est à force d'entendre les commentaires des Chinois sur mes œuvres et à la lumière de ma lecture d'ouvrages qui plaisent aux Chinois que, par comparaison, j'ai pu comprendre un peu mieux la nature de la littérature chinoise contemporaine (c'est-à-dire parue après la fondation de la RPC en 1949).

*

On me trouvera sans doute dure si je dis n'avoir pas souvent été impressionnée par une nouvelle ou un roman chinois. Il y a bien sûr *Famille* de Ba Jin que je retiens comme le chef-d'œuvre de la fresque sociale ; *La véritable histoire de A-Q* de Lu Xun dont j'ai lu plusieurs versions mais seule la traduction de Denise Ly-LeBreton m'a donné satisfaction. Plus près de nous, *Le tireur de pousse* de Lao She restera un classique ; *Xor bulak, l'histoire d'un routier* a été mené d'une main de maître par Zhang Xianliang, et on ne peut rester indifférent à son *Mimosa*.

Ju Dou de Liu Heng, la tragédie d'une famille paysanne confrontée à un problème d'ordre sexuel, est une œuvre de portée sociale profonde. *Deux rivales*, une série de nouvelles de la jeune Zhang Xin, au style vif, est dépourvu de lourdeurs narratives, mais sa traduction m'a fort dérangée.

La littérature comme véhicule idéologique

Depuis la fondation de la Chine nouvelle (1949), la littérature se caractérise par sa nature propagandiste. Ce n'est qu'à partir de 1985 et mieux après 1990 que les auteurs de romans et nouvelles déploient librement leurs idées. Toutefois, il reste une façon de travailler que je qualifierais d'« à l'envers ». Devant une œuvre de fiction chinoise, j'ai l'impression que l'auteur

a établi un principe en vertu duquel il a tracé un plan, puis rédigé l'histoire qui, par conséquent, habillerait le squelette. Je remarquais le même phénomène dans la façon d'effectuer des reportages pendant les six années où j'ai travaillé à la CCTV (China Central Television, « central » signifiant ici « d'État », ou nationale) : les questions des entrevues étaient préparées d'avance et, une fois sur le terrain, on cherchait, pour les interviewer, les personnes qui pourraient donner les réponses attendues.

Nous, auteurs occidentaux de fiction, écrivons souvent sans plan. Le point de départ consiste à saisir une tranche de vie, croquer sur le vif quelques personnages, puis les laisser agir, penser, décider « par eux-mêmes » au fur et à mesure que progresse la rédaction. On sent donc dans de telles œuvres un naturel et une spontanéité qui manquent aux textes chinois, en littérature comme au cinéma de l'époque correspondante.

Le titre accrocheur, les Chinois ne connaissent pas ; un titre se doit d'être descriptif. Il est à la fois le point le départ et le fil conducteur de l'écriture.

Si la différence est si profonde entre nos deux civilisations, c'est sans doute que l'écrivain chinois a trop longtemps été un ouvrier au service de l'État et du Parti, un employé payé pour écrire des livres comme d'autres le sont pour fabriquer des boîtes de conserves, alors que son confrère occidental gagnait sa pitance autrement et considérait l'écriture comme sa passion, son passe-temps le plus agréable.

En Chine, même après l'application des mesures de réforme et d'ouverture en 1978, l'écrivain craint de dépasser les limites, de franchir la barrière entre la réalité et l'imaginaire. Bref, il manque d'audace.

Le pouvoir de l'imaginaire

Un bon roman repose sur la qualité de sa fiction, et la qualité de la fiction dépend du pouvoir de l'imagination. Mais cette faculté, justement, semble bridée, détruite ou non encore éveillée chez bien des auteurs chinois que j'ai lus.

Mes étudiants chinois d'il y a vingt ans acceptaient à contrecœur que la réalité, transformée par l'imagination, puisse devenir une œuvre d'art. Le faux ne peut être beau, jugeaient-ils. La marge entre le réel et le réalisme, entre le vrai et le vraisemblable – si mince – leur paraissait infranchissable. Et pourtant, tout le pouvoir de l'écrivain est là : dans la possibilité de créer un monde sur mesure, inspiré de la vraie vie, et parfois plus vrai que la vie, où l'esprit puisse voguer librement, satisfaisant ses rêves, où le lecteur puisse, le temps

de traverser 200, 300 pages, devenir un personnage parmi les autres et compenser ainsi un instant les lacunes du réel. Ce qui fait de la littérature un art n'est-il pas justement son pouvoir de recréer le monde ?

À la recherche de la personnalité

On entend au moins une fois par jour « Nous, les Chinois… », et cela non seulement quand ils s'expliquent à des étrangers, mais même quand ils discutent entre compatriotes. La tradition est si profondément enracinée qu'elle empêche l'éclosion du Moi. C'est d'ailleurs le défi essentiel de tout professeur étranger que d'éveiller la créativité de ses étudiants chinois.

Toutefois, le développement extrêmement rapide des dernières années a ébranlé cette tradition, et l'on n'a pas encore décidé de quelle façon on allait la moderniser ou la remplacer. Dans l'écriture, pour s'accrocher à quelque chose de stable, on retourne à la tradition, autant dans les sujets traités que dans la façon de les exprimer. Cela se voit autant dans le nombre incroyable de films historiques et de films de *kung-fu*, dont la trame n'est qu'une occasion de mettre en vedette les prouesses d'arts martiaux. Seule une poignée de cinéastes ont su se distinguer en traitant de façon personnelle leurs sujets, et leurs noms sont connus à l'étranger aussi bien qu'au pays.

Les téléséries sont banales et prévisibles. Et répétitives, en ce sens que les contenus se ressemblent de l'une à l'autre. Les seuls téléromans dignes d'intérêt sont importés (Italie, Corée). Souvent, l'histoire traîne en longueur ; un événement est vécu par les personnages, puis raconté par l'un d'eux, et enfin commenté par d'autres encore. Précisons : les auteurs de textes pour la télévision sont payés au nombre de mots…

Plutôt que d'individualiser la littérature, on lui fournit un cadre social bien confortable qui mettra l'auteur à l'abri de la critique, des accusations de « dissidence, traîtrise, individualisme ». Pourtant, c'est parce que la création littéraire est individuelle, personnelle, qu'elle peut survivre. Peinture sociale seulement, elle est vite épuisée et monotone.

Les quelques audaces avant-gardistes de 1985 étaient déjà surannées en 1990 et faisaient sourire en 2000. Aujourd'hui, un écrivain qu'on ne peut classer, c'est un écrivain « qui cherche encore sa voie ».

Pour varier, il ne s'agit pas de s'éloigner de la réalité. Au contraire, il faut y plonger. Les romanciers ou nouvellistes actuels semblent trop souvent n'avoir qu'un choix : coller

à la réalité et la photographier plutôt que de la peindre en l'interprétant.

Les critiques d'œuvres chinoises, qu'il s'agisse de littérature, de beaux-arts ou de musique, contiennent souvent cette phrase : « Après des années d'efforts, Untel est parvenu à créer son propre style. » Mais alors, auparavant, que faisait-il ? Il copiait les maîtres ? Suivait la tradition ? Pour l'Occidentale que je suis, une telle remarque paraît absurde. Ne serions-nous pas plutôt portés à croire qu'il faut d'abord trouver sa façon propre avant de produire ?

Le manque d'exploitation

Après la phase paysanne, la littérature chinoise a connu la phase urbaine. Je dirais que ces œuvres offrent un canevas, mais manquent d'exploration, comme si leur but n'était que de distraire pour quelques instants, sans nécessité d'approfondir davantage. Que de matière reste inexploitée dans une phrase comme : « Quand elle apprit que son mari la trompait, elle décida de divorcer. » Un compte rendu de faits, rien de plus. Comment l'a-t-elle appris : par hasard, ou de quelqu'un qui lui voulait du mal ? Quelle fut sa première réaction : désespoir, incrédulité ? Comment évolue sa réflexion : feinte indifférence, désir de tuer, tentative de vengeance, tentation de suicide ? Quelles sont les réactions et les interventions de sa famille, de ses amis, ses collègues ? Comment en arrive-t-elle à la décision de divorcer ?

Wang Zengqi a bien expliqué la nouvelle comme « l'art du blanc », par référence au *kong bai* de la peinture chinoise. Le procédé consiste en écriture à s'abstenir de dire. Mais à ce compte, aussi bien déposer sa plume ! Si l'on savait exploiter davantage l'âme humaine plutôt que de s'arrêter aux faits et gestes extérieurs des personnages, il y aurait sans doute moins de nouvelles et plus de romans. Si l'on explorait le cœur humain, on se retrouverait devant une vaste fresque de sujets.

Au tournant des XXe et XXIe siècles, plusieurs livres parus en Chine ont obtenu un retentissant succès justement parce qu'ils offraient un éventail de sentiments humains. C'étaient des livres écrits par des journalistes (An Dun, Meng Xiaoyun), le plus souvent à partir de leurs entrevues au sein de la population ordinaire. Or, en ressortent des portraits de femmes battues, de mères abandonnées, ou aux prises avec des situations d'alcoolisme et de jalousie, mais aussi des portraits de femmes qui ont soutenu la compétition avec leurs collègues masculins, qui ont su mener de front leur vie

familiale et leur carrière, etc. La vie des femmes avec toutes ses facettes n'est qu'un des aspects possibles : que dire du monde des enfants, des vieillards, des personnes handicapées, des homosexuels, des divorcés, de la drogue, de la prostitution, des nouveaux riches, des sans travail et sans foyer, des travailleurs migrants perdus dans des villes anonymes, des déracinés à la suite de calamités ? Que dire du monde du rêve, du monde de demain ?

Ces livres ne sont ni fiction ni littérature, mais récits et témoignages. Des reportages, en fait. L'écho qu'ils suscitent au sein du public montre la soif de thèmes nouveaux et variés. Pourquoi ces mondes ne seraient-ils pas mieux exploités par des romanciers ?

Si la fantaisie de la littérature ne vient pas briser la monotonie du quotidien, si le roman ne sert pas d'exutoire au carcan social, alors, qu'est-ce qui le fera ?

Un succès ambivalent

Loin de moi l'intention de condamner les écrivains de la Chine nouvelle pour qui l'écriture était un labeur quotidien et leur façon de servir la patrie. Ils n'avaient pas d'alternative. Après avoir vu leur plume sécher ou rouiller pendant la « révolution culturelle » (1966-76), ils se sont remis à l'œuvre patiemment, sans maître, et ont fait de leur mieux, tout comme la nouvelle génération d'écrivains qui allaient se former à travers la pratique.

Plusieurs sont autodidactes. Wang Meng, par exemple, romancier et poète, puis ministre de la Culture, avait à peine commencé ses études secondaires quand il a dû quitter l'école.

Han Han a publié ses premières pages à dix-sept ans. Il aborde la trentaine cette année. Il a commencé à s'exprimer dans un blog très fréquenté. Sa force réside dans l'ironie et l'audace, et on hésite encore à savoir s'il est révolutionnaire ou réformiste. Mais ses qualités littéraires, instables, fluctuent d'un livre à l'autre.

Hong Ying, devenue célèbre en 1997 avec *Fille du fleuve*, a écrit deux œuvres inspirées de son expérience de vie. Ce sont en fait des récits. Quand elle aura tout raconté, elle n'écrira peut-être plus. Elle est actuellement traduite en plus de vingt langues.

Quelques Tibétains se font remarquer, comme Jamyang Tsering, Yin Xiangdong, Tashi Tsering (surtout poète), Yangjen Lhamo (femme), Tsering Norbu, qui ont entre 29 et 42 ans. Leur ethnicité y est pour beaucoup. Sans rien enlever

à leur mérite comme chroniqueurs de la vie des pasteurs des hauts plateaux, je dirai que certains n'auront peut-être toujours qu'une seule œuvre à leur crédit, laquelle aura remporté le prix de littérature Mao Dun, le prix Lu Xun ou la récompense annuelle « Excellent Work » attribuée parfois à un simple article. Ces œuvres ne sont pas traduites, et citées dans des reportages, elles apparaissent sous des titres divers au gré des journalistes. *A Sheep Released to Life* de Tsering Norbu, nouvelle qui raconte les efforts d'un vieux Tibétain pour aider sa défunte femme à réaliser sa réincarnation, est aussi intitulée *The Liberated Sheep*.

Chi Li, une femme d'une grande simplicité, avec qui j'ai eu le bonheur de collaborer, raconte la vie de gens ordinaires. Elle est traduite en français, en espagnol et en anglais. Elle raconte qu'avec ses premiers droits d'auteur chez Actes Sud en 1995, elle s'est immédiatement procuré une bouteille de Chanel N° 5. Elle écrit vite et, en 2011, Actes Sud avait déjà publié une bonne dizaine de ses œuvres (*Le Show de la vie*, *Les Sentinelles des blés*, etc.).

Quelques écrivaines de Taiwan comme Yan Geling, qui a publié en anglais *The Banquet Bug* et *La fille perdue du bonheur* chez Plon, et San Mao (née à Chongqing en Chine continentale et dont la vie ne fut qu'une suite de déplacements), traduite en chinois simplifié mais pas en langues étrangères, sont des marginales dans le paysage littéraire chinois.

Enfin, je voudrais parler de Jiang Rong, auteur de *Le Totem du loup*. Ce roman, qui a été un best-seller en Chine pendant plus de quatre ans (vendu à des millions d'exemplaires, sans compter les impressions piratées[3]), est en voie d'être adapté au cinéma par Jean-Jacques Annaud, à partir de ma version française.

L'auteur est professeur de droit du travail/des travailleurs ; son épouse est une célèbre écrivaine. Jiang Rong (pseudonyme) a mis dix ans à rédiger cette œuvre magnifique, et j'en ai mis deux à la traduire. Ce qui, selon lui, fait la valeur de son travail, c'est la thèse politique sous-jacente, qu'il a senti le besoin de résumer en un épilogue couvrant 44 des 408 pages de l'œuvre. Ce qui fait sa valeur à mon avis, c'est la maîtrise avec laquelle il raconte la vie des hommes en harmonie avec les chevaux, les moutons, en lutte constante contre leurs pires ennemis, les loups, ainsi que la vie d'autres animaux comme l'antilope et le cygne. C'était la première fois que la littérature chinoise traitait d'un tel sujet, et l'interaction de l'homme et de la nature est fort d'actualité en cette époque de crise environnementale.

*

J'ai ici insisté sur ce qui me semble négatif dans la littérature chinoise. Elle a ses vertus, et je ne les nie pas, mais il n'y a pas lieu de brûler de l'encens devant les bouddhas de la plume. Ce que j'ai exprimé ici, ce ne sont pas des critiques mais des réflexions, qui en susciteront peut-être d'autres. Du choc des idées jaillit la lumière.

*

Une injustice enfin réparée

Entre l'acceptation de ce texte par *Mœbius* et sa publication, plusieurs mois se sont écoulés, pendant lesquels la Chine a « enfin » eu l'honneur d'un prix Nobel de littérature. Pourquoi Mo Yan ? Tout en reconnaissant ses mérites, je constate qu'il a eu cette « chance » parce que ses œuvres avaient été traduites en anglais.

Or, ses ouvrages ont été réimprimés par millions, les nouveaux exemplaires étaient vendus avant la mise en marché, les collectionneurs, fiers de ce prix, ont fait construire des bibliothèques spéciales dans leur logement ou leur bureau. Les médias ne parlaient que de Mo Yan pendant une dizaine de jours. Le film *Le Sorgho rouge*, de Zhang Yimou, basé sur un roman de Mo Yan, est revenu sur les écrans, et pour ma part comme pour plusieurs Chinois, c'est à l'occasion du Prix que j'ai appris que Mo Yan était à l'origine du scénario.

Une fois la poussière de la gloire retombée, j'ai procédé à un sondage rapide parmi des Chinois seulement. Des 30 réponses reçues, cinq personnes n'appartiennent pas au milieu du journalisme ou du livre, de l'édition, de la publication ou de la littérature, mais tous ont fréquenté l'université.

Parmi les 25 autres, 24 connaissaient le nom de Mo Yan avant qu'il remporte le prix Nobel ; 11 n'avaient rien lu de Mo Yan ; 3 avaient lu une œuvre, 5, deux œuvres, 2, trois œuvres, 3, quatre œuvres, 1, cinq œuvres. Trois ont mentionné avoir vu le film *Le Sorgho rouge*.

Des 30 interviewés, après l'annonce du Prix, 24 n'ont rien acheté de l'auteur mais 2 ont téléchargé deux ou plusieurs romans ; 3 ont acheté un livre, et 1 en a acheté cinq. Vingt n'ont rien lu, 5 ont lu un roman chacun, 2 en ont lu deux, et 3 ont vu le film. Parmi les 6 qui ont acheté ou téléchargé un livre (ou plusieurs), seulement 3 ont lu un roman et 1, deux romans.

Conclusion, si la récompense tant attendue par les Chinois est enfin arrivée, comme une injustice enfin réparée, elle ne changera pas leur vie. De même, se faire photographier à côté d'un personnage connu ne rend pas célèbre.

Lisa Carducci

---

1. J'ai fait cadeau à Zhang de mes exemplaires italiens de *Mimosa* et *Spirito e Carne*, qu'il n'avait jamais vus !

2. On était encore à l'époque où un livre était un produit commandé par l'État, souvent composé par le procédé copier-coller, rédigé par une équipe anonyme, et la plus grande librairie (d'alors) de Beijing avait un 3e étage interdit aux non-Chinois où l'on vendait, entre autres, le gros dictionnaire Webster pour l'équivalent de 1,50 $ canadien, en rotogravure piratée.

3. Bien que criminalisé maintenant, le piratage de livres et de films existe toujours, mais c'est l'affaire d'individus, non plus une institution d'État.

Bibliographie des auteurs cités par ordre de mention dans le texte

Zhang, Xianliang. *Spirito e carne*, Beijing, Casa Editrice in Lingue Estere, 1990.
Zhang, Xianliang. *Mimosa et Xor Bulak : l'histoire d'un routier*, Beijing, Littérature chinoise, 1986.
Zhang, Kangkang. *The Invisible Companion*, Beijing, New World Press, 1996. Traduit par Daniel Bryant.
Wang, Zengqi. *Initiation d'un jeune bonze*, Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda, 1989.
Hang, Ying. *Soir d'automne*, Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda, 1990.
Liu, Heng. *The Obsessed*, Beijing, Chinese Literature Press, Panda Books, 1991. Traduit par David Kwan.
A Cheng. *La prostituée innocente*, Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda. Traduit par Lü Hua.
Lao She. *Le tireur de pousse*, Beijing, Éditions en langues étrangères, coll. Phénix, 1985.
Pa, Kin (Ba Jin). *Famille*, Flammarion/Eibel, 1979. Traduit par Li Tchehoua et Jacqueline Alézaïs.
Lu, Xun. *La véridique histoire d'A-Q*, Paris, Centre de publication Asie orientale, 1975. Traduit par Martine Vallette-Hémery.
Liu Heng. *Ju Dou* ou *L'amour damné*, Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda, 1991. Traduit par Tang Zhi'an et Lü Hua.
Zhang, Xin. *Deux rivales* (nouvelles), Beijing, Littérature chinoise, coll. Panda, 1995.
Wang, Meng. *Snowball*, Beijing, Foreign Languages Press, 1989. Traduit par Cathy Silber et Deirdre Huang.

Wang, Meng. *The Strain of Meeting,* Beijing, Foreign Languages Press, 1989. Traduit par Denis C. Mair.
Hong, Ying. *Fille du fleuve*, Paris, Seuil, 1999.
Jamyang Tsering, *The Khampa Way*. Nouvelle finaliste de la 8e édition du prix Mao Dun.
Yin Xiangdong. *The Grassland*. La récompense annuelle « Excellent Work » de *Selected Stories Magazine* en 2010.
Tashi Tsering. *Seven Doors. Prose and poetry anthology 1992- 2010*.
Yangjen Lhamo. *The End of the Wind*, 2004.
Tsering Norbu, *A Sheep Released to Life.* Nouvelle qui lui a valu le prix Lu Xun 2010.
Chi, Li. *Le Show de la vie*, Arles, Actes Sud, 2011. Traduit par Hervé Denès.
Yan, Geling. *The Banquet Bug*, Hyperion East, 2006.
_____ *La fille perdue du bonheur*, Plon, 2002. Traduit par Natalie Zimmermann.
San Mao. Non traduit, même pas en sinogrammes simplifiés pour les Chinois du continent.
Jiang, Rong. *Le Totem du loup*, Paris, Bourin éditeur, 2008. Traduit par Lisa Carducci et Yan Hansheng.

NOTE :

Le livre, longtemps considéré en Chine comme un objet de production, non pas comme le fruit d'une création artistique, est souvent « anonyme ». Jusqu'au début des années 1990, la traduction était le fruit d'une équipe d'« ouvriers », et le nom du traducteur n'apparaissait pas. La date de publication n'est pas toujours indiquée, ou bien il s'agit de la date de parution de la traduction.

Il est rare qu'on donne le titre original chinois et la date de la première édition quand il s'agit d'une traduction, ce qui rend difficile de savoir que tel titre en français correspond à tel autre en allemand, en anglais ou en italien.

Pour les livres cités que je ne possédais pas, j'ai communiqué avec leurs éditeurs qui, dans le cas de titres épuisés, n'avaient même pas conservé un exemplaire pour référence, et les catalogues sont d'apparition récente.

On me pardonnera donc cette bibliographie incomplète.