



Les premières traductions d'Alexandre Dumas en Chine entre 1902 et 1916 : parcours et caractéristiques

WANG Xiaolin

Université de Montpellier Paul-Valéry, France

xiaolin.wang.dlufl@foxmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-5676-6079>

Reçu le 15-01-2025 / Évalué le 23-04-2025 / Accepté le 03-05-2025

Résumé

Alexandre Dumas (1802-1870) figure aujourd'hui parmi les écrivains français les plus populaires en Chine. Sa présence dans le panorama littéraire chinois remonte à la fin du XIX^e siècle. Le présent article se propose de retracer le parcours des premières traductions de ses écrits en Chine, et d'en analyser les caractéristiques essentielles, telles que la dépendance à la traduction relais, l'adoption de la stratégie traductive, les modifications apportées aux titres, ainsi que les choix éditoriaux et linguistiques qui ont influencé leur réception par le lectorat chinois.

Mots-clés : Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, parcours de traduction, caractéristiques

大仲马在中国的翻译研究（1902 年至 1916 年）：译介历程与特征

摘要

大仲马（1802-1870 年）是中国最受欢迎的法国作家之一。他进入中国文学视野的历史可以追溯至 19 世纪末。本文旨在梳理大仲马作品在中国的早期译介历程，并深入探讨首批译本的主要特征，重点分析转译现象、翻译策略的选择、书名的改动及编辑和语言策略如何在跨文化传播过程中影响中国读者对这些作品的理解与接受。

关键词：大仲马；《基督山伯爵》；译介历程；特征

The Translations of Alexandre Dumas in China (1902 and 1916) : trajectory and characteristics

Abstract

Alexandre Dumas (1802-1870) is one of the most widely read and influential French writers in China today. The introduction of his works into the Chinese literary landscape dates back to the late 19th century. This article aims to trace the trajectory of the earliest translations of his writings in China and to analyze their essential characteristics, such as the use of relay translation, the adoption of translational strategies, the modifications to

titles, as well as the editorial and linguistic choices that shaped their reception among Chinese readers.

Keywords : Alexandre Dumas, *The Count of Monte Cristo*, trajectory of translation, characteristics

Introduction¹

Alexandre Dumas (1802-1870, dit aussi Alexandre Dumas père) est aujourd'hui l'un des écrivains français les plus lus en Chine. Sa présence dans le paysage littéraire chinois remonte à la fin du XIX^e siècle. En 1898, son nom apparaît pour la première fois dans un livre en chinois classique, précisément dans la préface de la traduction chinoise de *La Dame aux camélias*, réalisée par Lin Shu et Wang Shouchang² (Dumas fils, 1981 : 1). Cependant, ce n'est qu'avec la véritable introduction du *Comte de Monte-Cristo* en 1906 qu'il conquiert réellement le lectorat chinois.

Selon Han Yiyu (Han, 2008 : 350) et Shao Baoqing (Shao, 2010), l'auteur en question figure, comme Jules Verne, Victor Hugo et Guy de Maupassant, parmi les écrivains les plus traduits en Chine dans les deux premières décennies du XX^e siècle. En menant une enquête auprès de la Bibliothèque nationale de Chine et en consultant la Banque de données des journaux nationaux de Chine, nous avons identifié, sauf erreur ou omission, vingt-six traductions des œuvres dumasiennes jusqu'en 1916. Ce chiffre est loin d'être cohérent avec la conclusion de Chen Pingyuan qui note que « parmi les romans traduits et publiés entre 1896 et 1916, ceux qui arrivent en tête sont ceux de Conan Doyle (avec 32 titres traduits), puis ceux de Haggard (25 titres), en troisième position ceux de Jules Verne et d'Alexandre Dumas avec 17 traductions chacun, et enfin ceux de Oshikawa Shunrō (10 titres)³ » (Chen, 1989 : 54). Malgré cette divergence statistique, qui reflète sans doute

¹ Cette recherche est financée par le China Scholarship Council (202208070076).

² La première occurrence du nom d'Alexandre Dumas se présente dans le texte suivant : À son retour de Paris, le maître Xiaozhai (Wang) engagea une conversation avec Leng Hongsheng (Lin) au sujet des illustres romanciers parisiens. Intrigué, Leng l'invita à partager son savoir à leur propos. Le maître évoqua alors la renommée des œuvres d'Alexandre Dumas père et fils à Paris, en insistant particulièrement sur la qualité littéraire de *La Dame aux camélias*, œuvre du fils. (Version originale : « 晓斋主归自巴黎，与冷红生谈巴黎小说家均出自名手。生请述之。主人因道，仲马父子文字，于巴黎最知名，《茶花女》马克尼格尔遗事》尤为小仲马极笔。 »)

³ Version originale : « 在1896至1916年出版的翻译小说中，数量第一的是柯南道尔，32种；第二是哈葛德，25种；并列第三的是凡尔纳和大仲马，都是17种；第五是押川春浪，10种。 »

les progrès de la recherche dans la constitution du corpus, ce nombre de traductions déclare un intérêt précoce et soutenu pour ce maître incontournable en Chine.

Ces constats conduisent à formuler plusieurs questions fondamentales : Comment Dumas est-il introduit en Chine ? Quels sont les premiers titres traduits ? Quels traducteurs jouent un rôle clé dans leur diffusion ? Quelles sont les principales caractéristiques de ces premières traductions en chinois ? La présente étude se donne pour objectif d'apporter un éclairage précis sur l'ensemble de ces dimensions afin de mieux comprendre les conditions de réception de Dumas en Chine à l'aube du XX^e siècle.

1. Histoire des premières traductions

À la charnière des XIX^e et XX^e siècles, la défaite de la Chine face au Japon en 1895, conjuguée aux bouleversements suscités par la Réforme des Cent Jours (du 11 juin au 21 septembre 1898), ébranle en profondeur les fondements politiques traditionnels de l'empire. Ce double traumatisme propulse les élites intellectuelles chinoises dans un processus de transformation intellectuelle substantiel, marquant un déplacement d'une modernisation axée sur les progrès techniques vers une réflexion approfondie sur les réformes institutionnelles. Les esprits éclairés commencent à introduire de façon méthodique les sciences sociales et humaines occidentales, dans l'espoir d'y découvrir des ressources capables d'assurer le renouveau national. C'est au sein de cette dynamique de réception active de la pensée occidentale que les œuvres dumasiennes font leur apparition en Chine.

1.1. Un favori des traducteurs chinois : *Le Comte de Monte-Cristo*

L'œuvre emblématique d'Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, fruit d'une collaboration avec Auguste Maquet (1813-1888), développe un récit d'aventures explorant les thèmes de la justice, de la vengeance et de la rédemption. Le roman retrace l'odyssée d'Edmond Dantès, un jeune marin promis à un avenir radieux qui est injustement emprisonné le jour de ses fiançailles avec sa bien-aimée Mercédès, par une conspiration orchestrée par trois hommes jaloux de sa réussite : Danglars, son collègue

envieux, Fernand, épris de Mercédès, et Villefort, un magistrat corrompu qui cherche à protéger ses propres intérêts. À la prison du Château d'If, il fait la rencontre décisive de l'abbé Faria, un autre prisonnier, érudit et visionnaire. Ce dernier devient son mentor et lui révèle l'existence d'un trésor caché sur l'île de Monte-Cristo. Après son évasion spectaculaire, Dantès met la main sur ce trésor et orchestre sa vengeance, sous sa nouvelle identité du comte de Monte-Cristo, sur ceux qui l'ont trahi. Publiée pour la première fois en feuilleton dans le *Journal des Débats* entre 1844 et 1846, cette épopée romanesque de Dumas rencontre immédiatement un succès retentissant en France, avant de s'imposer sur la scène internationale. Son immense popularité lui permet de traverser les frontières et d'être traduit dans de nombreuses langues. En Chine, ce grand livre occupe une position singulière : il représente la première œuvre dumasienne traduite, et demeure la plus populaire auprès du public chinois, contribuant ainsi à la renommée de l'auteur dans ce pays.

Le théoricien de la traduction français Antoine Berman présente le cheminement complet d'une œuvre lorsqu'elle est reçue dans d'autres pays :

Une œuvre étrangère est lue, par exemple, en France, ou révélée chez nous ; elle est signalée, elle peut être même intégrée dans un corpus d'enseignement de littérature étrangère telle ou telle sans être traduite ; elle peut être publiée sous une forme « adaptée » si elle « heurte » trop les « normes » littéraires autochtones ; puis vient le temps d'une courageuse introduction sans prétention littéraire (destinée généralement à ceux qui étudient cette œuvre) ; puis vient le temps des premières traductions à ambition littéraire, généralement partielles et, comme on sait, les plus frappées de défectivité ; puis vient celui des (multiples) retraductions, et, alors, celui de la traduction de la totalité de l'œuvre (Berman, 1995 : 56-57).

Cette analyse est particulièrement pertinente lorsqu'on examine le long parcours de ce grand classique dumasien en Chine. Sa première mention apparaît dans les *Récits de voyage nautique* écrits par le diplomate Zhang Deyi à la fin des Qing. Admis en 1862, à l'âge de quinze ans, à la Cour Impériale Tongwenguan, première école des langues étrangères, Zhang y étudie l'anglais pendant trois ans avant d'entamer une carrière diplomatique qui le mène à séjourner à l'étranger pendant vingt-sept ans, surtout en Europe. Observateur attentif et chroniqueur érudit, il nous laisse des témoignages très précieux sur ses voyages et ses expériences

culturelles. Le 12 mai 1897, l'auteur des récits assiste à une saison théâtrale au Leicester Square Theatre à Londres, où sont jouées dix pièces.

Dans ses écrits, il décrit minutieusement chacune d'elles, s'attardant particulièrement sur la sixième, dont il livre une description détaillée :

La sixième scène dépeignit un décor grandiose, évoquant une île située non loin des côtes françaises et nommée Monte-Cristo. Dans un village, vivait une femme appelée Mo Ersai (Mercédès), autrefois fiancée à Dan Taisi (Dantès). Toutefois, elle fut enlevée par Fu Ernan (Fernand), également épris d'elle et qu'elle finit par épouser. Lors de leurs fiançailles, hommes et femmes célèbrent l'événement en dansant, créant une atmosphère vibrante et festive. Dan (Dantès) le dénonça aux autorités. Fu (Fernand) fut arrêté, puis emprisonné. Il y fit la rencontre d'un abbé. Ce dernier, vieillissant et anticipant sa fin prochaine, ouvrit une fenêtre et brisa un mur pour convoquer discrètement Fu (Fernand) dans sa cellule. Il lui exposa les motifs de son geste et lui remit une carte révélant l'emplacement d'un coffre rempli de bijoux, enfoui sous un pêcher, lui confiant également une pointe d'acier avant de décéder. Un gardien vint constater le décès de l'abbé et plaça son corps dans un grand sac en tissu, puis s'éloigna. Fu (Fernand) pénétra discrètement, déplaça le cadavre ailleurs, se dissimula dans le sac avant l'aube. Deux gardiens, munis de lampes, prirent le sac et le jetèrent dans la Méditerranée. Fu (Fernand) nagea vers la colline, aborda un bateau et parvint au rivage avant de se frayer un passage à travers la montagne. Il creusa le sol, déracina les arbres avec ténacité, et finit par découvrir le coffre à trésors. Sur le chemin du retour, il croisa sa fiancée à l'improviste⁴ (Zhang, 1997 : 726-727).

Il ressort de manière manifeste que Zhang confond les noms de Dantès et de Fernand dans ses notes. Bien que l'intrigue cite des éléments clés du roman, tels que l'emprisonnement injuste du héros le jour de ses fiançailles, la découverte du trésor caché et la quête du trésor sur l'île, la pièce ne traite pas la vengeance implacable que le héros poursuit contre ses ennemis, ce qui est au cœur de l'œuvre originale. Cette omission pourrait s'expliquer par des contraintes de temps ou des limitations liées à l'adaptation scénique, qui ont probablement restreint la possibilité de représenter cette épopée complexe dans toute son ampleur. Il est également notable qu'aucune

⁴ Version originale : « 第六场则大戏一出，典故系一岛距法国不远，名克里斯兜，村中一女，名莫尔赛，早经但太斯者聘完。后被谈女之情人傅尔楠取去，娶时通村男女庆贺跳舞。极闹热。但太斯探知告官。乃同击傅尔楠及当娶时。啐经之神甫于狂。神甫年迈，自知将死，乃掀窗破壁，悄唤傅尔楠入彼屋，告以故，并给以地图一幅，言在某处某桃树下埋有珠宝一匣，另交钢刺一把，傅尔楠去。神甫死。守监人至。查伊气绝。乃盛入一大布袋中。守监人去。傅尔楠潜入。移尸他处。自入袋中。天未明。二守监人执灯。舁袋出狱。抛入地中海。傅得泅近小山。抢驾小舟登岸。觅路入山。以刺拔树掘地。获得宝匣。下山猝遇其妻。 »

référence directe à son auteur ou à son texte original, ne soit mentionnée dans les archives de Zhang. Néanmoins, les similitudes frappantes entre la trame de la pièce et celle du roman laissent peu de doute : il s'agit bien d'une adaptation théâtrale de cette œuvre littéraire monumentale.

Par ailleurs, Zhang joue un rôle déterminant dans la première traduction chinoise du roman. En 1902, il mandate Chen Maoding en Angleterre, où ce dernier consacre trois années à traduire les 94 premiers chapitres à partir de la version anglaise, devenant ainsi le premier traducteur chinois de Dumas. Les 23 chapitres restants sont pris en charge par sa sœur, Chen Maoheng, historienne reconnue et rédactrice en chef de la revue *Shishuo (Nanjing)*. Cette traduction paraît finalement en 1947 dans ladite revue sous le titre « Les histoires du héros de l'île », offrant les quinze premiers chapitres disponibles, tandis que le reste demeure inédit. Elle se fait remarquer par la fidélité stylistique et littéraire du traducteur, reflet d'une approche avant-gardiste adoptée par Chen, en rupture avec les pratiques plus libres et souvent adaptatives de nombre de ses contemporains.

Son premier véritable contact direct avec les lecteurs chinois intervient en 1906, avec la publication de *La Fournaise de Raffiner le Talent*. Cette version, traduite par Gan Yonglong, est éditée par la Commercial Press de Shanghai. Bien que Gan soit une figure peu documentée, on sait qu'il traduit également *Kidnapped in London*, une œuvre anglaise de Sun Yat-sen, qu'il publie en 1911 chez le même éditeur. En 1918, il enrichit son activité de traduction en adaptant la première monographie sur l'étude de la publicité en Chine, *Instructions pour les publicités* à partir de l'ouvrage anglais *How to Advertise* (Zou, 2009 : 814-815). Toutefois, cette traduction de Gan est partielle, et elle ne couvre que les intrigues des 24 premiers chapitres du texte original. La structure est remaniée : le texte est reparti en 18 chapitres dépourvus de titres. L'histoire se termine par la découverte du trésor par Dantès, laissant le reste du récit inachevé. Malgré cette limitation, l'ouvrage rencontre un succès notable à l'époque, avec deux réimpressions en 1906 et une troisième en 1913. Gan commet une erreur en attribuant à tort une origine anglaise à Dumas sur la page de titre, tout en utilisant le nom « Yali Dumei ». Malgré cette inexactitude, la préface de Gan est significative sur le plan culturel. Il établit un parallèle entre Dantès et des

figures historiques chinoises telles que Huang Ba et Xiahou Sheng⁵, deux hommes injustement emprisonnés qui, après leur libération, mettent leurs compétences au service de la société. En prenant cet angle, Gan adapte le récit au contexte local et propose une lecture moralement engageante. Il espère inspirer ses compatriotes en misère, les incitant à persévérer face aux épreuves. Il conclut son récit en évoquant « la grande vengeance de Tan Desi (Dantès) dans les années à venir⁶ » (Gan, 1906 : 77), laissant aux lecteurs la liberté d'imaginer la suite.

Au moment de sa publication en Chine, cette traduction est classée par l'éditeur parmi les « romans politiques ». Cette catégorisation ne relève pas du simple hasard, mais s'inscrit dans le cadre de la « Révolution du roman » initiée par Liang Qichao (1873-1929). À la suite de l'échec de la Réforme des Cent Jours, Liang s'exile au Japon, où il explore de manière approfondie les traductions d'œuvres philosophiques et politiques occidentales, tout en étant fortement influencé par les idées issues de la restauration de *Meiji* du Japon (1868). Il publie alors la « Préface de la traduction et de l'impression des romans politiques », dans laquelle il affirme que « le roman est l'âme d'une nation⁷ » (Liang, 1898 : 54), et qu'il constitue un levier essentiel pour le progrès politique. Liang cite en exemple les pays européens, les États-Unis et le Japon, où les romans politiques ont, selon lui, eu une influence cruciale dans l'éveil de la conscience nationale. En 1902, Liang approfondit cette réflexion en déclarant que « pour renouveler un peuple, il faut d'abord renouveler ses romans⁸ » (Liang, 1902 : 1). Il insiste sur le fait que le roman ne se réduit pas à un simple divertissement littéraire, mais représente un outil crucial pour éveiller des consciences du peuple et améliorer la société. Son appel trouve un écho considérable auprès de nombreux intellectuels et lettrés de son époque. La traduction de Gan incarne pleinement cette double exigence littéraire et politique. Présentée comme un roman politique, elle ne se contente pas d'introduire un classique étranger dans la

⁵ Huang Ba 黃霸, ministre de la dynastie des Han de l'Ouest et Xiahou Sheng 夏侯勝, éminent érudit, sont tous deux injustement emprisonnés. Durant leur détention, Huang étudie les classiques confucéens auprès de Xiahou, rappelant la relation entre Dantès et l'abbé Faria. Après leur libération fortuite, Huang met en pratique ses nouvelles connaissances dans la gouvernance locale, obtenant des résultats remarquables qui le propulsent au poste de Premier ministre.

⁶ Version originale : « 传有谭德斯大复仇之举。 »

⁷ Version originale : « 小说为国民之魂。 »

⁸ Version originale : « 欲新一国之民，不可不先新一国之小说。 »

sphère littéraire chinoise, mais participe activement à l'émergence d'une conscience collective.

Le succès de cette traduction s'accompagne d'une première vague de traductions de cette fresque littéraire. En 1907, Chen Jinghan, journaliste, écrivain et traducteur, se lance dans la traduction de deux chapitres, publiée sous le nom de plume de « Froid » dans la revue *Romans mensuels*. Sa traduction, portant pour titre « La Faillite », trouve son origine durant ses études à l'université de Waseda au Japon. Inspiré par la traduction japonaise réalisée en 1901 par Kuroiwa Ruikou⁹, Chen choisit de focaliser sur le risque de faillite menaçant l'armateur Morrel. Dans ce segment, Edmond Dantès, se faisant passer pour le premier commis de la maison Thomson et French à Rome, vient en aide à Morrel pour surmonter ses difficultés financières en lui offrant un nouveau navire, créant ainsi une histoire autonome. Le traducteur justifie son choix dans son introduction : « La moralité des marchands s'est dégradée ces derniers temps. Certains se déclarent en faillite sans égard pour les autres, tandis que d'autres débutent des affaires après la faillite. J'exprime mon souhait de traduire ce chapitre à des fins éducatives¹⁰ » (Chen, 1907 : 9). En réécrivant la conclusion de l'affaire Morrel, il note :

La prospérité sourit de nouveau à la Banque, et que le fils de Morrel abandonna sa carrière militaire pour se consacrer à aider son père à restaurer l'entreprise familiale. Il trouva remarquable la façon dont le destin divin et l'effort humain s'allièrent, permettant à la banque de prospérer et de se transmettre au fil des générations jusqu'à nos jours¹¹ (Cheng, 1907 : 52).

Cette histoire met en évidence la décadence morale des hommes d'affaires et illustre la noblesse d'esprit de l'armateur Morrel. Préférant la faillite à commettre des actes préjudiciables à ses déposants, il se présente comme un modèle de conduite pour les entrepreneurs chinois d'alors. Un an plus tard, entre 1908 et 1910, Chen publie neuf autres chapitres dans

⁹ Kuroiwa Ruikou (1862-1920) est un écrivain, journaliste et traducteur japonais de l'ère *Meiji*, connu pour son introduction de la littérature occidentale au Japon. Il traduit *Le Comte de Monte-Cristo* en japonais sous le titre *Gankutsuou*, publié de mars 1901 à juin 1902, dans le journal quotidien japonais *Yorowu Choro*.

¹⁰ Version originale : « 近时商人之道德每下愈况矣。破产而不顾他人之生死存亡者有之，破产而因以起家者亦有之。爰译破产篇以为针砭。 »

¹¹ Version originale : « 马利银行又复兴盛，那玉郎也不再进那军队。帮着父亲重兴家业。天命人力一时并举。那马利银行，从此日盛一日，世世相守传至于今。 »

le journal *Le temps* sous le titre de « L'homme dans la caverne ». Les chapitres sont nommés « sacrifice de Rome, société parisienne, millionnaire, enfant illégitime, bal nocturne, esclaves vendus, duel, toxicologie et le juge, dans les 345 numéros du journal, totalisant environ 20 000 mots¹² » (Yu, 2017 : 144).

La même année que « La Faillite », Chen Shaobai, sous le pseudonyme de « Maître du salon d'embrasser les appareils », publie « Les histoires de bienfaisance et de vengeance du Monte-Cristo » dans le journal *China Daily* de Hong Kong. Cette série est par la suite éditée en livre et largement distribuée à Shanghai. Une annonce de 1909 souligne l'ampleur de cette entreprise :

Ce roman représente l'œuvre la plus célèbre d'Alexandre Dumas, traduite et largement reconnue en Europe et aux États-Unis [...] Considéré comme le meilleur ouvrage européen, il se compose de trois tomes distincts, chacun subdivisé en deux livres, soit au total de six livres. À ce jour, quatre de ces livres sont déjà publiés¹³ (Anonyme, 1909).

Malheureusement, cette publication semble avoir disparu de Chine continentale, probablement en raison des destructions survenues durant les années de guerre et les bouleversements de la Révolution culturelle. Une affaire regrettable.

Entre 1914 et 1915, Liu Pengnian, sous la plume de Jue Nu, et Wu Wo publient « Le Roi de la caverne » dans la revue *Divertissements et loisirs*. À l'instar des travaux de Chen, cette traduction repose sur la version japonaise de Kuroiwa Ruikou. Elle couvre les 48 premiers chapitres de l'œuvre originale, mais s'écarte notablement du texte source. Les traducteurs omettent de nombreux détails, en particulier « les descriptions psychologiques et physiques des personnages, ainsi que celle des paysages et des scènes variées¹⁴ » (Yu, 2019 : 74). Ce choix de simplification semble motivé par la volonté de s'adapter aux préférences littéraires du lectorat chinois à l'époque, davantage habitué à des récits concis et directs.

¹² Version originale : « 罗马祭、巴黎社会、大富翁、私生儿、夜宴、卖国奴、决斗、毒药、裁判九大部分，共345期报纸刊登完毕，约二万余字。 »

¹³ Version originale : « 是书即大仲马最得意之名著也，欧美各国皆有译本，其声名已可想见。…为欧美各文豪中第一杰作，是书分上中下三编，每编分上下二册。现上中二编之四册皆已出版。 »

¹⁴ Version originale : « 人物心理活动描写、人物形象描写、景物描写或者说是种种场景描写。 »

1.2. Les autres traductions

Contrairement à d'autres auteurs occidentaux dont le nom se transcrit en chinois sous des formes variées – par exemple, Victor Hugo, désigné sous plusieurs appellations telles que Xiao'e, Yugou, Yuge, Xuguo, Xu'e ou encore Yuguo (Wu, 2022 : 49-50) – Alexandre Dumas bénéficie dès le départ d'une transcription normalisée sous la forme « 大仲马 » (*dazhongma*, le grand Dumas), hormis l'usage de « Yali Dumei » par Gan. Cette uniformité facilite considérablement notre identification des traductions de ses œuvres. Le tableau¹⁵ ci-dessous recense, dans l'ordre chronologique, les autres œuvres traduites au cours de cette période.

Date	Titre chinois	Titre original	Traduction littérale du titre chinois	Traducteurs	Langue de source	Support de publication
1906	宝琳娘	<i>Pauline</i>	Fille Pauline	Zhu Tao, Chen Wuwo	Anglais	<i>Revue des romans du nouveau monde</i>
1907	大侠盗郎洛屏	<i>Robin Hood le proscrit</i>	Le grand voleur Gan Luoping	Gong Duan	Anglais	<i>Revue des romans du nouveau monde</i>
1907	侠隐记	<i>Les Trois Mousquetaires</i>	Les histoires des chevaliers en ermite	Wu Guangjian	Anglais	Commercial Press
1907	续侠隐记	<i>Vingt ans après</i>	Suite des histoires des chevaliers en ermite	Wu Guangjian	Anglais	Commercial Press
1908	马哥王后佚史	<i>La Reine Margot</i>	Les histoires perdues de la Reine Margot	Zeng Pu	Français	<i>Forêt des romans</i>
1908	法宫秘史	<i>Le Vicomte de Bragelonne</i>	Les histoires secrètes de la cour de France	Wu Guangjian	Anglais	Commercial Press
1908	玉楼花劫	<i>Le chevalier de maison-rouge</i>	Fatalité des fleurs de maison de jade	Lin Shu, Li Shizhong	Français	Commercial Press
1911	赛雪儿	<i>Cécile ou La robe de nocés</i>	Saixue'er	Wu Wo, Chen Jinghan	Japonais	<i>Temps des romans</i>
1912	白四哥	<i>Pascal Bruno</i>	Quatrième frère de Bai	Wu Wolu	Anglais	<i>Temps des romans</i>
1912	血婚哀史	<i>La Reine Margot</i>	Les histoires affligées de la noce du sang	Zeng Pu	Français	<i>Le temps</i>
1913	劫里慈航	<i>Le Kent</i>	Le voyage de piété dans le désastre	Leng Yun	Inconnu	<i>Propos</i>

¹⁵ Dans la colonne consacrée au support de publication de ce tableau, les noms des périodiques sont indiqués en italique.

1914	绛带记	<i>Le chevalier d'Harmental</i>	Les histoires de la bande rouge	Yu Zhenchi	Anglais	<i>Revue de l'orient</i>
1914	路宾外史	<i>Le prince des voleurs</i>	Les histoires extérieures de Robin	Qiao Zengqu	Français	<i>Propos</i>
1915	蟹莲郡主传	<i>Une fille du régent</i>	Biographie de la princesse Xielian	Lin Shu, Wang Qingtong	Français	Commercial Press
1915	美人之头	<i>Solange</i>	La tête de la belle	Zhou Shoujuan	Anglais	<i>Le samedi</i>
1916	堕落	<i>Gabriel Lambert</i>	Décadence	Zhou Shoujuan	Anglais	<i>Temps des romans</i>
1916	嫁衣记	<i>Cécile ou La robe de nocces</i>	Les histoires de la robe de mariée	Bao Tianxiao, Ting Li	Japonais	<i>Panorama des romans</i>
1916	梦耳	<i>Récits fantastiques</i>	Rêve	Zhou Shoujuan	Anglais	<i>Panorama des romans</i>
1916	盗盗	<i>Le prince des voleurs</i>	Voleurs	Gong Shaoqin	Anglais	Librairie de Zhonghua
1916	乔治传	<i>Georges</i>	Biographie de Georges	Bao Tianxiao, Ting Li	Japonais	<i>Le temps</i>

D'après les données du tableau précédent, entre 1906 et 1916, les œuvres de ce génie littéraire, *Le Comte de Monte-Cristo* mis à part, sont traduites en chinois à vingt reprises, montrant un véritable engouement des traducteurs et des lecteurs chinois pour ce maître du récit, en particulier pour ses romans et nouvelles. Il est toutefois frappant de constater que, malgré sa réputation de dramaturge, aucune de ses pièces de théâtre ne fait l'objet d'une traduction. Le critique littéraire français Émile Faguet estime que son théâtre n'a « rien appris sur l'âme humaine, et c'est pourquoi son théâtre, qui a diverti et presque ému deux générations, n'est plus pour nous qu'une curiosité littéraire » (Faguet, 1900 : 352). Une perception que semblent avoir partagée les élites chinoises de l'époque, ce qui pourrait expliquer l'absence de traduction de ses productions dramatiques.

2. Caractéristiques de traduction

Les premières traductions des œuvres dumasienne en Chine présentent un ensemble de caractéristiques distinctives, révélatrices des dynamiques linguistiques et socioculturelles de l'époque. L'examen de ces caractéristiques permet de mieux comprendre à la fois les mécanismes de transfert linguistique et l'adaptation culturelle qui ont accompagné les

premières découvertes des récits de Dumas dans le paysage littéraire chinois.

Une caractéristique essentielle des traductions des œuvres dumasiennes durant cette période est la forte dépendance aux traductions-relais. Cette pratique consiste à traduire les œuvres indirectement, *via* une langue intermédiaire, avant de les adapter en langue cible. Sur les vingt-six traductions recensées, seules cinq proviennent directement du français, les autres ayant été effectuées à partir de l'anglais ou du japonais, voire de langues dont la source exacte reste incertaine. Cette prédominance des traductions-relais s'explique en grande partie par l'expansion de l'anglais et du japonais en Chine à la suite des invasions des puissances britannique et japonaise, ainsi que par la pénurie de sinophones maîtrisant le français à l'époque. Ainsi, il est légitime d'affirmer que le Japon et les pays anglophones ont assumé une fonction d'intermédiaire dans la première diffusion des œuvres dumasiennes en Chine. Pourtant, il faut reconnaître que cette pratique de traduction-relais a souvent conduit à des distorsions et transformations du texte original, ce qui a inévitablement influencé sa réception par le lectorat chinois.

Un autre aspect significatif de ces traductions réside dans la modification systématique des titres traduits. Les traducteurs et les éditeurs adaptent les titres pour mieux les intégrer au contexte culturel chinois et attirer le lectorat. Comme l'observe Gérard Genette, il existe une « *habitude fort courante de modifier le titre lors d'une traduction de l'œuvre* » (Genette, 1987 : 73). Les traducteurs chinois privilégient des termes tels que « 佚史 » (*yishi*, histoires perdues), « 秘史 » (*mishi*, histoires secrètes), « 外史 » (*waishi*, histoires extérieures), « 哀史 » (*aishi*, histoires affligées), « 记 » (*ji*, histoires), « 传 » (*zhuan*, biographie). Ces choix lexicaux, bien qu'éloignés des originaux, permettent de capter l'imagination du lecteur chinois en évoquant des récits mystérieux, tragiques ou exotiques. Prenons l'exemple la traduction du *Vicomte de Bragelonne* réalisé par Wu Guangjian. Le titre original met l'accent sur le personnage principal, Raoul de Bragelonne, et le terme « vicomte » désigne le titre que portent les fils aînés des comtes avant la mort de leur père - en l'occurrence, Athos est comte de La Fère. Cela suggère immédiatement que le personnage principal appartient à l'aristocratie et possède une certaine influence et un statut élevé dans la

société française de l'époque. En insistant sur le titre de noblesse, le romancier prépare le lecteur à s'immerger dans un univers où la hiérarchie sociale, les intrigues de cour, et les questions de loyauté et d'honneur sont primordiales. Cependant, dans la version chinoise, le titre est fixé comme « 法宮秘史 », traduit littéralement « Les histoires secrètes de la cour de France ». Ce choix de titre représente un changement significatif qui reflète une adaptation culturelle. Le titre chinois met en avant l'aspect « 秘 » (*mi*, secret) de l'histoire, rappelant non seulement des mystères et des intrigues politiques, mais aussi des amours cachées, des rivalités, et des conflits dramatiques. En procédant ainsi, cette version capture l'essence des thèmes centraux de cette œuvre, tels que l'amour, la trahison, le pouvoir et le drame, tout en les présentant d'une manière qui résonne davantage avec les attentes du lectorat chinois. De plus, le choix du terme « 法宮 » (*fagong*, cour de France) ancre le récit dans le contexte de la cour royale de France, renforçant ainsi l'image d'une société élégante, prestigieuse et mystérieuse, et conférant un caractère exotique et enchanteur à l'œuvre. En ce temps-là, le public chinois était particulièrement fasciné par les récits relatant les mystères, les intrigues politiques, et les intrigues amoureuses de la cour royale. L'adoption de ce titre met l'accent sur l'aspect grandiose et énigmatique de la cour de Louis XIV, transportant les lecteurs chinois dans un univers européen à la fois lointain et captivant. Il est essentiel de préciser que la détermination du titre d'une œuvre traduite ne relève pas uniquement du traducteur, l'éditeur est souvent un acteur clé dans ce processus. La décision finale est influencée par de nombreux facteurs, tels que les stratégies commerciales, les attentes du marché ou les préférences spécifiques du public cible. Parfois, l'éditeur peut juger qu'une adaptation du titre original est plus appropriée pour attirer l'attention du lectorat visé, rendre le contenu plus accessible ou renforcer l'impact marketing de l'ouvrage. En ce sens, le choix du titre devient un exercice de compromis, impliquant à la fois des considérations de fidélité au texte original et des exigences d'ordre commercial. Il peut même s'agir d'un véritable processus de collaboration entre le traducteur, qui cherche à préserver l'esprit de l'œuvre, et l'éditeur, qui vise à maximiser son succès sur le marché. Ainsi, le titre d'une traduction est souvent le résultat d'une négociation subtile entre différentes visions et objectifs.

L'adoption d'une stratégie sinocentrique constitue un autre trait distinctif des traductions de cette période. Cette sinisation se manifeste principalement sous plusieurs formes distinctes. Tout d'abord, les traducteurs procèdent souvent à des coupes importantes dans les descriptions des décors ou dans les analyses psychologiques des personnages. Par conséquent, les traductions concentrent essentiellement sur le fil narratif, les éléments descriptifs jugés non essentiels étant supprimés. Lorsque des descriptions de paysages sont néanmoins conservées, elles sont souvent adaptées ou sinisées, autrement dit, réécrites afin de mieux s'inscrire dans un contexte culturel chinois. À titre d'exemple, la première traduction des *Trois Mousquetaires* par Wu ne conserve que les deux tiers du texte original, accompagnée d'une réduction systématique des passages descriptifs. De plus, les traducteurs n'hésitent pas à ajouter librement des passages absents du texte original, selon leur propre interprétation de l'œuvre. Ces ajouts sont souvent porteurs de valeurs confucéennes, telles que la piété filiale et la loyauté. Sous la plume de Gan, Edmond Dantès est ainsi représenté comme un fils pieux, tandis que Mercédès incarne l'image de la femme traditionnelle chinoise qui est vertueuse, fidèle et patiente, attendant le retour de son amant. Enfin, les noms de personnages, les toponymes, ainsi que les référents culturels présents dans le texte source subissent souvent une transformation en équivalents chinois, dans le but de transposer le cadre occidental dans un univers plus accessible au lectorat chinois. Un exemple illustratif de cette démarche se trouve dans la traduction d'*Une fille du régent* par Lin Shu, où l'abbaye chrétienne de Chelles est remplacée par un monastère de nonnes bouddhistes, un lieu davantage ancré dans l'imaginaire littéraire chinois. Cette tendance à siniser les œuvres traduit les efforts déployés par les traducteurs pour rendre les récits étrangers accessibles et compréhensibles à un public chinois du tournant du siècle, encore peu familier avec les références culturelles occidentales.

Les traductions des œuvres dumasienne aux prémices du XX^e siècle présentent également une diversité linguistique et stylistique, ce qui mérite notre attention. D'une part, il existe une cohabitation du chinois classique (*wenyan*, 文言) et du chinois vernaculaire (*baihua*, 白话). Certains traducteurs, tels que Wu Guangjian, optent pour le chinois vernaculaire,

une langue plus proche du langage parlé, facilitant ainsi l'accès à ces œuvres pour un public plus large. D'autres, tels que Lin Shu, Zeng Pu, Chen Jinghan, préfèrent le chinois classique. D'autre part, ces traductions oscillent entre deux formes narratives : la forme du roman à épisodes (*zhanghui xiaoshuo*, 章回小说), qui se caractérise par des intertitres lors de l'introduction de chaque nouveau chapitre ainsi que par des formules de transition spécifiques, et la forme du chapitre occidental. La traduction sous forme du roman à épisodes est particulièrement intéressante car elle imite les techniques narratives des conteurs chinois traditionnels, en incluant des expressions comme « 看官们 » (les lecteurs), « 话说 » (nous en étions à), « 为知后事如何, 且看下回分晓 » (pour connaître la suite de l'histoire, il vous faudra attendre le prochain épisode), « 按下不提 » (laissons de côté). Un exemple de cette forme est la traduction des *Trois Mousquetaires* par Wu Guangjian. Le traducteur y emploie la structure des romans à épisodes en utilisant le terme « 回 » (*hui*, épisode) pour désigner les chapitres, au lieu de « 章 » (*zhang*, chapitre), qui est le terme habituellement employé dans la structure de chapitre occidentale. Le premier chapitre de l'original est ainsi traduit en tant que « 第一回 » (le premier épisode). Par ailleurs, les introductions de chaque épisode contiennent des expressions typiques, telles que « 话说 » (nous en étions à), « 再说 » (reprenons l'histoire), et « 且说 » (continuons). Au milieu des épisodes, des formules comme « 看官要晓得 » (les lecteurs, il vous faut savoir), « 看官须知 » (les lecteurs doivent savoir) créent une interaction directe avec le public. À la fin des épisodes, nous observons des expressions telles que « 按下那三个人不提, 下回且说公爵入宫的事 » (laissons de côté les trois personnages pour le moment, dans le prochain épisode, nous parlerons de l'entrée du duc au palais) pour introduire le contenu à venir et susciter ainsi la curiosité du lecteur. En plus des formules narratives, les traducteurs chinois ont parfois recours à l'utilisation des vers en contrepoint pour introduire les épisodes. Voyons la traduction de *Cécile ou La robe de nocces* (1911). Le premier épisode est intitulé « 贵妇人混过关卡 守城官私换路牌 » (La dame noble passe le poste de contrôle/L'officier de défense change la plaque en privé). Les deux segments suivent une structure syntaxique en nom + verbe + complément, créant une symétrie formelle qui est typique

de l'esthétique classique chinoise. Cependant, à côté de cette tradition littéraire chinoise, certains traducteurs préfèrent opter pour un style plus occidental. Ces traducteurs abandonnent les formules de transitions et d'autres aspects propres aux romans à épisodes. La retraduction de *Cécile ou La robe de nocces* (1916) illustre cette approche en suivant la structure de chapitres à la manière des romans occidentaux.

Enfin, notre regard se penche sur les supports de publication qui se répartissent en deux grandes catégories : les livres indépendants et les périodiques. Les maisons d'édition chinoises jouent un rôle clé dans la publication des œuvres traduites sous forme de livres reliés. Parmi elles, la Commercial Press de Shanghai occupe une place prépondérante. Première maison d'édition chinoise, elle se distingue par son engagement dans la modernisation culturelle et la diffusion des œuvres étrangères. Elle publie six titres majeurs dumasien, contribuant de manière notable à sa popularité en Chine. De son côté, la Librairie de Zhonghua, spécialisée dans les classiques chinois et les ouvrages éducatifs, propose également une traduction. Les périodiques, quant à eux, complètent le rôle des livres en publiant les traductions sous forme de feuilletons, permettant une diffusion plus accessible et progressive auprès du lectorat urbain. Plusieurs revues littéraires participent activement à cette diffusion, telles que *Revue des romans du nouveau monde*, *Romans mensuels*, *Forêt des romans*, *Temps des romans*, *Revue de l'orient*, *Le samedi*, *Panorama des romans*. Parallèlement, des périodiques à vocation politique, tels que *Propos* et *Le temps*, qui utilisent les romans étrangers comme outils pour sensibiliser le peuple aux questions sociales et politiques, facilitent également la propagation des œuvres dumasien.

Conclusion

Entre 1902 et 1916, l'introduction des œuvres d'Alexandre Dumas en Chine constitue un jalon culturel majeur. Durant cette période, ses principaux ouvrages connaissent une diffusion importante, et *Le Comte de Monte-Cristo*, *La Reine Margot*, *Cécile ou La robe de nocces*, ainsi que *Le prince des voleurs* font même l'objet de multiples retraductions. Notre analyse des premières traductions révèle un parcours complexe,

caractérisé par une dépendance significative à la traduction-relais, l'adoption d'une stratégie traductive sinocentrique visant à rendre les œuvres accessibles au public chinois, des modifications notables des titres pour mieux s'intégrer au contexte local, ainsi que des choix éditoriaux combinant la publication en livre et en feuilleton. Ces caractéristiques essentielles ont profondément influencé la réception initiale de Dumas par le lectorat chinois. C'est ainsi que le long périple d'Alexandre Dumas en Chine débute officiellement, au moment où le pays traverse de profonds bouleversements politiques et sociaux. Cette période constitue donc la pierre angulaire de ce processus. Au cours du siècle suivant, les créations de Dumas survivent aux épreuves des guerres, des révolutions et des transformations majeures, tout en continuant à prospérer et à renouveler leur influence sur plusieurs générations de lecteurs chinois. Comme l'affirme Victor Hugo : « Le nom d'Alexandre Dumas est plus que français, il est européen ; il est plus qu'europpéen, il est universel¹⁶ ». Cette évaluation ne se limite pas à une reconnaissance de ses réalisations littéraires, mais aussi un témoignage authentique de l'influence durable de ses œuvres, transcendant les frontières géographiques et les époques historiques. Le voyage littéraire de Dumas en Chine incarne ainsi un processus de diffusion interculturelle et une résonance spirituelle qui transcendent les cadres territoriaux et temporels.

Bibliographie

Anonyme. 1909. « Le premier roman célèbre d'Europe : Les histoires de bienfaisance et de vengeance du Monte-Cristo » (欧洲第一著名小说 几道山恩仇记). *Journal de l'appel du peuple* (民吁日报), le 21 octobre.

Berman, A. 1995. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard.

Chen, J-h. 1907. « La Faillite » (破产). *Romans Mensuels*, n° 11, p. 9-20 et n° 12, p. 39-52.

Chen, P-y. 1989. *Histoire des romans chinois du XX^e siècle Tome I (1897-1916)* (二十世纪中国小说史 第一卷 1897-1916). Beijing : Éditions de l'université de Beijing.

¹⁶ Dans une lettre de condoléances adressée à Alexandre Dumas fils le 15 avril 1872, à l'occasion du transfert de la dépouille d'Alexandre Dumas à Villers-Cotterêts, Victor Hugo (1802–1885) rend hommage à l'universalité de l'œuvre du défunt.

Dumas, A. 1906. *Le Comte de Monte-Cristo* (炼才炉). Trad. par Gan, Y-l. Shanghai : Commercial Press.

Dumas fils, A. 1981. *La Dame aux camélias* (巴黎茶花女遗事). Trad. par Lin, Sh. et Wang, Sh-ch. Shanghai : Commercial Press.

Faguet, É. 1900. *Histoire de la littérature française*. Paris : Plon-Nourrit et Cie.

Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris : Seuil.

Han, Y-y. 2008. *Étude sur la traduction chinoise de la littérature française à la fin des Qing et au début de la République (1897-1916)* (清末民初汉译法国文学研究1897-1916). Beijing : Éditions des sciences sociales de Chine.

Liang, Q-ch. 1898. « Préface de la traduction et de la publication de romans politiques » (译印政治小说序). *Commentaires des Qing*, n° 1, p. 53-54.

Liang, Q-ch. 1902. « Sur le rapport entre le roman et le gouvernement du peuple » (论小说与群治之关系). *Nouveau Roman*, n° 1, p. 1-8.

Shao, B-q. 2010. « Les premières traductions chinoises d'œuvres littéraires françaises, à la fin des Qing et au début de la République : approche quantitative ». In : *Les belles infidèles dans l'empire du milieu : problématiques et pratiques de la traduction dans le monde chinois moderne*. Paris : Youfeng, p. 127-139.

Wu T-ch. 2022. *Victor Hugo en Chine : un transfert culturel séculaire*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Yu, L. 2017. « Sur les relations entre les traductions des romans de vengeance étrangers et la refonte du caractère national : une étude de cas sur « L'homme dans la caverne » de Chen Jinghan » (外国复仇小说译本与国民性改造之关系——以陈景韩<窟中人>译本为中心). *Journal de l'université des sciences et des technologies de Hunan (sciences sociales)*, n° 3, p. 143-148.

Yu, L. 2019. « Étude de la réception et de l'influence du texte traduit du « Roi de la caverne » » (<岩窟王>翻译文本的接受与影响研究). *Langues étrangères et cultures*, n° 4, p. 69-82.

Zhang, D-y. 1997. *Compilation des manuscrits des Récits de voyage nautique Tome VI* (稿本航海述奇汇编 第六册). Beijing : Éditions de la bibliothèque de Beijing.

Zou, Zh-h. 2009. « Kuang Fuzhuo et « le département anglais » de la Commercial Press à la fin des Qing et au début de la République » (邝富灼与清末民初商务印书馆「英文部」). In : *La Chine moderne dans la perspective de la culture*. Beijing : Éditions de l'université de communication de Chine, p. 814-815.



© *Synergies Chine*, n° 20, Année 2025.

Revue du GERFLINT.

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42696471q>

Bibliothèque nationale de France - Novembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur. Politique éditoriale consultable sur le site :

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-chine>

