

La traduction de Maeterlinck dans la Chine républicaine (1911–1949) : vue panoramique

Kevin Henry¹ & Yunfeng Hao²

¹Université de Mons, Belgique

²Shanghai International Studies University, Chine

The translation of Maeterlinck's works in Republican China (1911–1949): A panoramic overview – *Abstract*

In this paper, we will present when, in what political and cultural context and through which channels Maurice Maeterlinck, recipient of the 1911 Nobel Prize for Literature, was introduced into the Chinese sphere. After briefly discussing the circumstances under which foreign literature made a breakthrough in a declining Chinese Empire from the late nineteenth century through a wave of translations unparalleled for more than a millennium, we will see how the translation of Maeterlinck's works fed the fashion of symbolism in the Middle Kingdom. We will then take a look at the history of Maeterlinck's translation in Republican China (1911-1949) and its reception in local intellectual circles, including by examining some critical reviews that have been made of his work in literary journals. Finally, we will undertake to portray some of the translators who built the reputation of the Belgian playwright in pre-Communist China.

Keywords

Maurice Maeterlinck, history of translation, Chinese, Republican China

1. Qui était Maurice Maeterlinck ?

Issu d'une famille de la grande bourgeoisie flamande francophone de Gand, Maurice Maeterlinck (1862–1949) est la figure de proue du symbolisme belge.

À la fin du XIX^e siècle, déjà remarqué pour son recueil poétique *Serres chaudes* en 1889, il acquit une réputation mondiale la même année avec *La Princesse Maleine*, le premier de ses « drames statiques ». Abandonnant les intrigues complexes et dynamiques, ses tragédies privilégient l'intemporalité, une dramaturgie dépouillée et des dialogues elliptiques, où la suggestion poétique et la musicalité priment sur l'action. Le chef-d'œuvre de cette époque est *Pelléas et Mélisande* en 1892. Le rejet par Maeterlinck du traditionnel jeu d'acteur se manifesta aussi dans les trois « drames pour marionnettes » de 1894, *Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles*. Au début du XX^e siècle, le théâtre de Maeterlinck, moins marqué par le sublime et le fatalisme schopenhaueriens caractéristiques de sa première période, atteignit son sommet en 1908 avec la féerie philosophique *L'Oiseau bleu*.

Tout en poursuivant son œuvre théâtrale, Maeterlinck connut le succès public avec des essais inspirés par la biologie (*La Vie des abeilles*, 1901 ; *L'Intelligence des fleurs*, 1907 ; *La Vie des termites*, 1927 ; *La Vie des fourmis*, 1930). Cet écrivain touche-à-tout produisit également des manifestes esthétiques (*Le Trésor des humbles*, 1896), des exposés de métaphysique mystique (*Le Trésor des humbles*, 1896 ; *Le Grand Secret*, 1921 ; *Le Sablier*, 1936), et des traductions.

Lauréat du prix Nobel de Littérature en 1911, il représente la première consécration de l'esthétique symboliste et de la littérature francophone non hexagonale.

2. Dans quel contexte Maeterlinck arriva-t-il en Chine ?

À la fin du XIX^e siècle, l'Empire chinois bimillénaire, dont la culture avait si longtemps rayonné sur toute l'Asie orientale, connut une crise identitaire majeure à l'heure où le pouvoir mandchou subissait les attaques des puissances occidentales aux visées colonialistes. Au gré des « traités inégaux », celles-ci s'arrogeaient des concessions dans tout le pays.

À l'issue de la révolte des Boxers en 1900-1901, l'Empire chinois entreprit une réforme radicale de son système éducatif, qui vit notamment la création des premières universités de modèle occidental. La Chine commença alors à envoyer sa jeunesse en Europe et au Japon pour étudier les sciences et les modes de pensée nouveaux.

Au début du XX^e siècle, alors que le pays semblait dans le chaos politique (chute de l'Empire et proclamation de la République en 1911, dictature de Yuan Shikai, division sous le règne des « seigneurs de guerre »...), l'activité intellectuelle et littéraire était florissante, et connut un pic dans la décennie 1915–1925. À cette époque, les gens de lettres, pour beaucoup formés dans les écoles « occidentales » ou à l'étranger, cherchaient à remplacer la culture confucéenne traditionnelle par une 新文化 « nouvelle culture » basée sur la science et la démocratie, largement inspirée des valeurs occidentales.

Dans le domaine littéraire, cette intelligentsia prônait l'avènement d'une littérature nouvelle (poésie, prose, théâtre) en langue vernaculaire, affranchie des modèles classiques. Cet effort, qui se manifesta par une floraison de revues spécialisées, passa notamment par une vaste entreprise de traduction des œuvres étrangères. Comme le résume Zhang Y. (1992, p. 22), « [e]n l'espace d'un peu plus de dix ans la Chine absorbe en toute hâte tous les courants et toutes les théories que l'Europe a mis plus d'un siècle à engendrer : romantisme, réalisme, naturalisme, symbolisme, expressionnisme, dadaïsme et surréalisme ». Toutes ces influences laissèrent une empreinte profonde sur la production nationale.

L'éclosion de la nouvelle littérature inspirée de la modernité occidentale dans les années 1920 s'accompagna d'une multiplication des sociétés savantes spécialisées. Deux d'entre elles

s'imposèrent largement sur la scène intellectuelle de l'époque : la 文学研究会 Société de recherches littéraires et la 创造社 Société Création (Zhang Y., 1992, pp. 24–41). Attentive à la souffrance et à la misère du peuple en ces temps troublés, la première organisation, très vite dominée par la figure de 茅盾 Mao Dun, était résolue à produire des œuvres réalistes s'attachant aux problèmes sociaux. Sous la formule “文学为人生” « La littérature pour la vie », sa revue 《小说月报》 *The Short Story Magazine*, publiée par la fameuse 商务印书馆 Commercial Press de Shanghai, joua un rôle capital dans l'introduction des lettres étrangères en Chine. De l'autre côté, la Société Création, sous la houlette du poète 郭沫若 Guo Moruo, rassemblait des adeptes de “艺术至上” « l'art pour l'art » : admirateurs inconditionnels du romantisme occidental, ils approuvaient surtout sa mise en avant de la liberté et de l'exaltation individuelles comme sources de la créativité ; après 1925, le groupe se réorienta néanmoins vers un romantisme révolutionnaire souscrivant aux idées marxistes. Après ce tournant gauchiste, c'est la 新月社 Société du Croissant, menée par 徐志摩 Xu Zhimo, qui reprendra le flambeau de l'esthétisme (Tao H., 2009, pp. 17–18 ; pp. 164–178). Les auteurs attachés à cette école, qui publiaient leurs œuvres dans la revue éponyme, se firent d'abord les chantres d'une poésie anti-romantique et anti-sentimentaliste soumise à une prosodie rigoureuse ; avec la détérioration du climat politique dans les années 1930, ils en vinrent toutefois, petit à petit, à abandonner la contrainte du vers strict pour se focaliser sur leur monde intérieur, s'adonnant aux « frissons de l'âme » et au « décadentisme ». Continuation et dépassement de cette dernière école, le 现代派 courant « moderne » gravitant autour de la revue 《现代杂志》 *Les Contemporains*, avec des talents prometteurs comme 戴望舒 Dai Wangshu, se dirigera de plus en plus vers la quête d'une poésie pure penchant vers le modernisme, s'inspirant notamment du 新感觉派 « néo-sensationnisme » des Japonais Riichi Yokomitsu et Yasunari Kawabata.

Après l'obtention du prix Nobel de Littérature en 1911, la figure de Maurice Maeterlinck arriva en Chine à travers les traductions anglaises et japonaises de ses œuvres et des critiques littéraires occidentales.

Maeterlinck est mentionné dès 1915 par 陈独秀 Chen Duxiu, alors rédacteur en chef de l'une des revues les plus influentes, comme l'un des auteurs les plus emblématiques de son pays — la Belgique est citée nommément — ainsi que de l'époque moderne, au même titre que Henrik Ibsen, Ivan Tourgueniev et Oscar Wilde (Chen, 1915). Louant l'humanisme et la sensibilité théâtrale du Belge, le professeur de l'Université de Pékin indique notamment que ses pièces touchent d'autant plus juste le cœur de la vie humaine lorsqu'elles sont jouées effectivement sur scène (“以其实现于剧场, 感触人生愈切也”), ce qui laisse supposer qu'il a assisté à une représentation (sans doute pendant ses séjours à l'étranger) ; dans le même temps, le futur fondateur du Parti communiste jugeait sa poésie et sa prose plus secondaires (“诗与小说, 退居第二流”) (Peng, 2008). Avec ce préambule, Maeterlinck fut le premier écrivain symboliste à être introduit dans le monde des lettres de l'ancien Empire du Milieu (Wu, 2000, p. 61).

Une biographie assez précise du maître francophone est fournie dès 1918 par 鲍国宝 Bao Guobao dans son article 《梅特林克之人生观》 « La conception de la vie humaine chez Maeterlinck » (Bao, 1918), lequel offre également la première exégèse d'une œuvre en particulier, à savoir son essai philosophique *La Mort* de 1913.

L'hostilité affichée par la Société Création envers le réalisme et le naturalisme explique l'attrait que celle-ci manifesta très vite à l'égard de l'esthétisme et du symbolisme, tendances littéraires englobées alors sous le terme générique de 浪漫主义 « romantisme » (qui ne recoupe donc pas la même acception qu'en Occident) puis de 新浪漫主义 « néo-romantisme »¹. Maeterlinck

¹ Selon 谢六逸 Xie Liuyi, l'inventeur du concept, la littérature néo-romantique, née à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, était caractérisée par les trois traits suivants : elle est immatérielle, subjective et essentiellement imaginaire (Zhang, 1992, pp. 268–269, note 23).

fut ainsi convoqué aux côtés de Strindberg, Wilde, Bergson ou encore Freud. Dans la quête générale du subjectivisme, le dramaturge du Plat Pays « soulève l'enthousiasme avec la question que pose toute son œuvre sur le mystère de l'existence et le secret du bonheur » (Zhang Y., 1992, p. 51).

Malgré l'intérêt naturel que portèrent à Maeterlinck les tenants de « l'art pour l'art », ses premiers importateurs appartenaient pourtant plutôt à la mouvance de la Société de recherches littéraires. Nous verrons toutefois plus loin que l'on peut retrouver l'écho du maître belge dans les propos et les œuvres de certains membres de la Société Création et de la Société du Croissant.

Pendant toutes les années 1920 et 1930 surtout — mais jusqu'aux années 1940 et même pendant la guerre contre le Japon —, les œuvres de Maeterlinck firent l'objet de nombreuses recensions (toujours dithyrambiques) et de traductions, parues dans d'influents périodiques spécialisés (《小说月报》 *The Short Story Magazine*, 《新潮》 *The Renaissance*, 《解放与改造》 *Libération et Réforme...*) ainsi que dans des recueils individuels ou collectifs.

3. Où et quand les traductions de Maeterlinck furent-elles publiées ?

Conformément aux pratiques habituelles sous la République, les traductions de Maeterlinck furent souvent d'abord publiées dans des revues littéraires, où elles côtoyaient des analyses historico-critiques. Typique également fut la compilation d'anthologies. On observe néanmoins que les œuvres du prix Nobel belge firent aussi l'objet de nombreux volumes individuels, ce qui était plus rare à l'époque.

Hormis cinq exceptions (dont trois motivées par l'affrontement armé contre le Japon, de 1937 à 1945), toutes les maisons d'édition ayant publié les œuvres de Maeterlinck en chinois étaient basées à Shanghai, ville cosmopolite et principal pôle économique de la Chine nationaliste qui avait remplacé Pékin, alors sous la coupe des seigneurs de guerre, comme centre de la nouvelle littérature. La cité côtière, point névralgique des échanges avec l'Occident, rassemblait en effet toutes les institutions et tous les instruments culturels (universités, maisons de presse, librairies, cinémas...) essentiels à l'épanouissement de la vie intellectuelle durant la période d'avant-guerre.

La politique éditoriale de ces maisons d'édition était d'accueillir un grand nombre de traductions d'œuvres occidentales et japonaises, d'une part pour combattre les opinions erronées et méprisantes du passé à l'égard de la littérature étrangère et, de l'autre, pour donner aux auteurs chinois des modèles pour la fondation d'une nouvelle littérature nationale, ancrée dans la modernité.

Le principal lectorat visé par ces traductions était un public éduqué de bourgeois, d'écrivains, de critiques, de fonctionnaires et autres penseurs progressistes, bref l'élite intellectuelle qui fleurissait dans cette période féconde de la République de Chine.

La liste présentée dans le Tableau 1 est essentiellement le fruit d'une compilation des traductions citées par Zha Mingjian (2003, p. 36), Zhang Zhongliang (2005, p. 60), Peng Jianhua (2008) et Yin Kangzhuang (1997). Des recoupements ont néanmoins été effectués avec plusieurs bases de données électroniques pour vérifier et compléter ces données : 晚清民国时期期刊数据库 Base de données des périodiques de la fin des Qing et de la République de Chine, 大成老旧刊数据库 Archives des périodiques anciens Dacheng, et 中国国家数字图书馆 Bibliothèque nationale numérique de Chine.

Une difficulté qui s'est posée dans le dénombrement des traductions tient à l'absence de transcription unifiée en chinois du nom de Maeterlinck durant l'époque étudiée. Si aujourd'hui le nom de l'écrivain belge est uniformément rendu 梅特林克 *Meitelinke*, dans les années 1920

et 1930, selon les auteurs, on peut trouver les transcriptions suivantes : 梅德林 *Meidelin*, 梅脱灵 *Meituoling*, 梅特林 *Meitelin*, 梅德林克 *Meidelinke*, 梅脱林克 *Meituolinke*, 梅脱灵克 *Meituolingke*, 麦特林克 *Maitelinke*.

Année	Traducteur	Œuvre	Format d'édition	Langue source
1919	Mao Dun 茅盾	《丁泰琪之死》 <i>La Mort de Tintagiles</i>	Revue 《解放与改造》 [<i>Libération et Réforme</i>], vol. 1, n° 4	Anglais (version d'Alfred Sutro)
1920	Mao Dun 茅盾	《室内》 <i>Intérieur</i>	Revue 《学生杂志》 [<i>Magazine des étudiants</i>], vol. 7, n° 8	Anglais (version d'Alfred Sutro)
1920	Zhao Chengyi 赵承易	《白黎悠和梅立桑》 <i>Pelléas et Mélisande</i>	Revue 《新潮》 <i>The Renaissance</i> , vol. 2, n° 2	Anglais
1921	Cang Sou 伦叟	《娜拉亭与巴罗米德》 <i>Alladine et Palomides</i>	Revue 《小说月报》 <i>The Short Story Magazine</i> , vol. 12, n° 3–4	Anglais
1922	Xu Bingchang 徐炳昶, En collaboration avec Qiao Cengqu (Qiao Dazhuang) 乔曾劬 (乔大壮)	《马兰公主》 <i>La Princesse Maleine</i>	Revue 《小说月报》 <i>The Short Story Magazine</i> , vol. 13, n° 1–4	Français
1923 (réédit. 1930)	Fu Donghua 傅东华	《青鸟》 <i>L'Oiseau bleu</i> Avec préface : 《梅脱 灵与青鸟——〈青鸟〉 译序》 « Maeterlinck et <i>L'Oiseau bleu</i> »	Éditions 商务印书馆 Commercial Press, collection 万有文 库 « Bibliothèque universelle », Shanghai	Anglais (version d'Alexander Teixeira de Mattos)
1923	Wang Weike 王维克	《青鸟》 <i>L'Oiseau bleu</i>	Éditions 泰东图书馆 Taidong Tushuguan, Shanghai	Français
1923 (réédit. 1933 ?)	Tang Chengbo 汤澄波	《梅脱灵戏曲集》 包括：《闯入者》、《 群盲》、《七公主》和 《丁泰琪之死》 <i>Anthologie des pièces de théâtre de Maeterlinck</i> Comprend : <i>L'Intruse</i> , <i>Les Aveugles</i> , <i>Les Sept Princesses</i> , <i>La Mort de Tintagiles</i> Avec introduction du traducteur	Éditions 商务印书馆 Commercial Press, collection 文学研究 会丛书 « Livres de la Société de recherches littéraires », Shanghai	Anglais (version du poète américain Richard Hovey)

1927	Gu Fengtian 谷凤田	《爱的遗留》 ou 《拜梨 雅士与梅李三德》 <i>Le Reste d'un amour (Pelléas et Mélisande)</i>	Éditions 海音书局 Haiyin Shuju, collection 海音 丛书 « Série Haiyin », Pékin	?
1928	Xu Weinan 徐蔚南	《茂娜凡娜》 <i>Monna Vanna</i>	Éditions 开明书店 Kaiming Shudian, Shanghai	Français
1928	Gu Youren 古犹人	《嫫娜娃娜》 > 《爱的 面目》 <i>Monna Vanna > Le visage de l'amour</i>	Éditions 光华书局 Guanghua Shuju, Shanghai	Anglais
1931	Hou Peiyin 侯佩尹	《残夜》、《尚若他回 了来》、《她有三金 冠》、《我寻找了三 十年》、《当他出去之 时》 Cinq poèmes extraits de <i>Serres chaudes</i> (« Heures ternes ») et de <i>Quinze Chansons</i> (« Et s'il revenait un jour », « Elle avait trois couronnes d'or », « J'ai cherché trente ans, mes sœurs » et « Quand l'amant sortit »)	《淞滨集》 [<i>Anthologie de la Saône et du Rhône</i>], Éditions 南京 书店 Nanjing Shudian, Nankin	Français
1934	Xiao Shijun 萧石君 Chen Chuhuai 陈 楚淮 pour <i>Pelléas et Mélisande</i>	《梅特林剧曲选集》 包括：《旦达几尔的 死》、《群盲》、《阿 格娜嬛与绥莉柔特》、 《裴列哀和梅丽莎》 <i>Anthologie des pièces de théâtre de Maeterlinck</i> Comprend : <i>La Mort de Tintagiles, Les Aveugles, Aglavaine et Sélysette, Pelléas et Mélisande</i>	— Traduction des <i>Aveugles</i> : Revue 《中 大大学月刊》 [<i>Mensuel de l'Université centrale nationale</i>], volume 3, n° 2-3. — Anthologie : Éditions 中华书局 Chung Hwa Book Company, collection 现代文学丛 刊 « Série Littérature moderne », Shanghai	Français
1934	Jingzi 静子 ?	《圯塔》 <i>La Tour en ruine</i> (= <i>Aglavaine et Sélysette</i>)	Éditions 商务印书馆 Commercial Press, collection 世界文学名 著 « Classiques de la littérature mondiale », Shanghai	Anglais (version d'Alfred Sutro)

1935	Dai Wangshu 戴望舒	《婴儿杀戮》 <i>Le Massacre des Innocents</i>	In 《比利时短编小说集》 [<i>Anthologie de nouvelles de Belgique</i>], Éditions 商务印书馆 Commercial Press, Shanghai	Français
1940	Wu Xinghua 吴兴华	《檀塔琪儿之死》 <i>La Mort de Tintagiles</i>	? (cf. Peng, 2008)	Français
1944	Ye Junjian (Ma Er) 叶君健 (马耳)	《乔婉娜》 <i>Giovanna (= Monna Vanna)</i>	Éditions 建国书店 Jianguo Shudian, collection 欧洲当代名剧选集 « Anthologie du théâtre européen contemporain », Chongqing	Anglais (version d'Alfred Sutro)
1945	Wang Shicheng 王石城	《水落石出》 <i>La Vérité au grand jour (= The Cloud that Lifted / Le Malheur passe)</i>	Éditions 商务印书馆 Commercial Press, Chongqing	Anglais (version de F. M. Atkinson)
1945	Luo Sai 罗塞	《青鸟》 <i>L'Oiseau bleu</i>	Éditions 黎明社 Liming, Kunming	Anglais
1946	Sun Jiabin 孙家新	《梅丽桑》 <i>Mélisande (= Pelléas et Mélisande)</i>	Éditions 交通书局 Jiaotong Shuju, Shanghai	Anglais

Tableau 1. Historique des traductions chinoises de Maeterlinck avant 1949

Dans ce tableau, l'on remarquera que la majorité des traductions de Maeterlinck sont des versions indirectes réalisées depuis l'anglais, notamment à partir de versions adoucies par l'auteur et produites par ses amis, le dramaturge britannique Alfred Sutro (1863–1933) et le journaliste et critique littéraire anglo-néerlandais Alexander Teixeira de Mattos (1865–1921). Ce passage par la langue de Shakespeare s'explique par la prééminence de l'anglais que l'on constatait déjà dans les écoles de langues étrangères durant l'ère républicaine. Toutes les œuvres furent restituées dans leur intégralité (un doute subsiste sur la contribution de Wu Xinghua en 1940, dont nous n'avons connaissance que par une source indirecte).

On observera toutefois que les traductions de Maeterlinck, même dans les anthologies, s'arrêtent chronologiquement à *L'Oiseau bleu*, puisqu'aucune production postérieure au chef-d'œuvre de 1908 — à l'exception notable de *Le Malheur passe* de 1923, traduit par Wang Shicheng en 1945 — ne semble être parue en langue chinoise durant cette période. De même, hormis un petit recueil confidentiel comprenant cinq poèmes épars du maître belge, la création poétique de celui-ci apparaît largement négligée ; plus encore, aucun de ses essais n'a fait l'objet d'une traduction dans la langue de Confucius dans les années 1920 à 1940. Le seul exemple, très curieux, d'œuvre en prose de Maeterlinck publiée en chinois fut la « transposition d'art » *Le Massacre des Innocents*, qui parut dans une anthologie de nouvelles de Belgique composée par le poète moderniste francophile Dai Wangshu.

Enfin, on relèvera que la plupart des pièces de théâtre de Maeterlinck, dont bon nombre comprennent un anthroponyme, ont conservé un titre équivalent dans la langue cible — ce qui est une gageure lorsque l'on sait la difficulté de transcrire les noms propres en sinogrammes.

Parmi les exceptions, on compte : *Pelléas et Mélisande* dans les versions proposées par Gu Fengtian (appellation originale adjointe au co-titre 《爱的遗留》 *Le Reste d'un amour*) et Sun Jiabin (titre centré sur le personnage de Mélisande) ; *Monna Vanna* dans les traductions de Gu Youren (《爱的面目》 *Le Visage de l'amour*) et de Ye Junjian (où le surnom est remplacé par le prénom *Giovanna*) ; *Aglavaine et Sélysette* dans la version du mystérieux Jingzi (《圯塔》 *La Tour en ruine*, peut-être une évocation du décor de la pièce ?) ; et *Le Malheur passe* dans la traduction de Wang Shicheng (《水落石出》 *La Vérité au grand jour*, expression idiomatique voulant peut-être rendre le titre anglais *The Cloud That Lifted*).

4. Qui étaient les traducteurs ?

Quand on examine la liste des personnalités chinoises ayant traduit Maeterlinck, la première figure qui attire le regard est bien évidemment celle de 茅盾 **Mao Dun** (1896–1981), de ses vrais noms 沈德鸿/沈雁冰 Shen Dehong/Yanbing. Son pseudonyme, qui reprend au départ le mot 矛盾 *maodun* « contradiction », entendait être représentatif des doctrines révolutionnaires souvent conflictuelles et des conditions instables des années 1920 dans l'Empire du Milieu ; c'est plus tard que son ami 叶圣陶 Ye Shengtao adapta le premier sinogramme vers une forme vide de sens afin de lui éviter une persécution politique. Dès sa jeunesse, Mao Dun montra un attrait pour la littérature et des facilités pour l'écriture. Après des études à l'Université de Pékin, qu'il dut interrompre en 1916 pour des raisons financières, il décrocha un premier emploi au service d'édition de la Commercial Press de Shanghai où, à vingt-et-un ans, il fut nommé rédacteur en chef adjoint du 《学生杂志》 *Magazine des étudiants*, qui offrait alors un forum aux mouvements émergents. C'est dans ce contexte qu'il livra en 1919 et en 1920 une version chinoise de *La Mort de Tintagiles* et d'*Intérieur*. Rédacteur en chef du mensuel littéraire 《小说月报》 *The Short Story Magazine* à partir de 1920 et figure de proue de la Société de recherches littéraires, il profita de sa position privilégiée dans le monde du journalisme et de l'édition pour publier des auteurs étrangers majeurs comme Tolstoï, Tchekhov, Balzac, Flaubert, Zola, Byron, Keats ou Shaw et faire connaître aux lecteurs chinois les nouveaux mouvements littéraires de l'Occident, mais aussi pour faire paraître les créations de jeunes écrivains chinois inspirés par l'Occident ou le Japon comme 鲁迅 Lu Xun, 许地山 Xu Dishan, 冰心 Bing Xin et 叶圣陶 Ye Shengtao. Après avoir été contraint de quitter la Commercial Press en 1923 pour cause de différends idéologiques, il devint éditorialiste au 《民国月报》 *Mensuel de la République de Chine*, où il critiqua régulièrement d'un ton cinglant la politique de Chiang Kai-shek tout en louant les opposants révolutionnaires. À partir de là, son engagement politique en faveur des communistes ne fit que croître, puisque dès 1928 il se joignit à la 中国左翼作家联盟 Ligue des écrivains de gauche. Sa propre carrière littéraire, qui commence avec la trilogie 《蚀》 *L'Éclipse*, témoigne de son goût pour la littérature naturaliste et de sa sympathie pour les cercles révolutionnaires, non sans un remarquable souci du détail dans les descriptions psychologiques de ses personnages. Son chef-d'œuvre est certainement le roman 《子夜》 *Minuit* (1933), vaste fresque narrante la chute inéluctable d'un puissant industriel shanghaien au profit de compradores impitoyables, sur fond de lutte sociale. Lorsque Mao Zedong s'imposa en Chine continentale en 1949, Mao Dun devint secrétaire du Grand Timonier et prit les rênes du ministère de la Culture, fonctions qu'il occupa jusqu'en 1964. Après la Révolution culturelle, pendant laquelle il fut écarté des cercles du pouvoir, il consacra une partie de ses économies à la création d'une fondation pour la créativité littéraire, la Fondation littéraire Mao Dun. Il mourut en 1981, deux ans après avoir été nommé premier président de la 中国作家协会 Association des écrivains de Chine dans sa mouture actuelle. Aujourd'hui encore, son aura reste intacte, comme en témoigne le fait que le prix littéraire le plus prestigieux de l'Empire du Milieu porte son nom.

L'autre illustre personnalité qui frappe dans cette liste est le poète 戴望舒 **Dai Wangshu** (1905–1950). S'inscrivant dans la mouvance du courant moderne autour des revues 《现代杂志》 *Les Contemporains* et 《新诗》 *Nouveaux Poèmes*, il intégra en 1926 l'Université Aurore, établissement géré par des jésuites, où il s'initia à la langue de Molière et à la littérature française. Pris de passion pour le symbolisme, il se mit à traduire plusieurs poèmes célèbres de Verlaine. Enrichi de cette expérience, il composa en 1927 son premier chef-d'œuvre 《雨巷》 *L'Allée sous la pluie*, qui lui apporta une forte renommée. Par la suite, il porta ses choix de traduction sur les néo-symbolistes Francis Jammes, Paul Fort et Remy de Gourmont, qui lui inspirèrent son poème en vers livre 《我的记忆》 *Mes Souvenirs* en 1927, puis son recueil 《望舒草》 *Brouillons de Wangshu* en 1933. Globalement, sa poésie suggestive, qui tire le meilleur de la tradition chinoise classique et de l'apport occidental, voue un culte aux images qui évoquent le vide, la perte ou la disparition, tout en accordant une grande importance, croissante avec le temps, à la modulation ou au « rythme des sentiments » (“情绪的抑扬顿挫”) au détriment des jeux métriques ou verbaux (Tao H., 2009, p. 205). Pendant son voyage en France entre 1932 et 1935, malgré son dénuement, Dai Wangshu découvrit l'atmosphère stimulante de la scène culturelle parisienne et fréquenta les meilleurs poètes de l'époque (Supervielle, Valéry, Aragon, Éluard...), en particulier ceux du courant surréaliste qui l'influença dans ses œuvres postérieures, rassemblées dans le recueil 《灾难的岁月》 *Années d'épreuves* de 1948. Cette période fut également très féconde pour son activité traductive, puisque, pendant son séjour, il composa des anthologies de nouvelles d'Italie et de Belgique (où il inclut sa version du *Massacre des Innocents*) et donna les premières versions chinoises de la poésie de Federico García Lorca. Revenu en 1949 en Chine continentale après s'être réfugié à Hong Kong pendant la guerre, il fut nommé responsable de la section française du 新闻出版总署国际新闻局法文科 Bureau de la presse internationale au sein de l'Administration générale de la presse et de l'édition. Il mourut accidentellement en 1950 d'une overdose d'éphédrine, qu'il s'était injectée lui-même pour traiter une crise d'asthme.

Si les autres traducteurs chinois de Maeterlinck n'ont pas la même stature que Mao Dun ou Dai Wangshu, leurs parcours singuliers témoignent de la diversité qui caractérisait les groupes intellectuels « occidentalisés » durant l'époque républicaine. On observera malgré tout que la plupart de ces passeurs de littérature belge évoluaient dans le monde académique et dans le milieu de l'édition, que la grande majorité avait suivi des études en langues occidentales (ou même en traduction), et que bon nombre d'entre eux gravitaient autour des cercles « réalistes », et en particulier la Société de recherches littéraires — ou, à tout le moins, publièrent leurs traductions à travers les organes éditoriaux de cette association savante, à savoir la revue 《小说月报》 *The Short Story Magazine* et les Éditions 商务印书馆 Commercial Press. *A contrario*, aucune de ces personnalités ne semble être liée plus étroitement avec la Société Création et les tenants de « l'art pour l'art », que l'on aurait cru *a priori* plus enclins à s'enthousiasmer pour l'œuvre symboliste de Maeterlinck et à en proposer rapidement des versions en chinois. Il est toutefois à noter que nous n'avons pas pu trouver d'informations concrètes ou fiables sur certains des traducteurs, en l'occurrence 赵承易 Zhao Chengyi, 佺叟 Cang Sou, 古犹人 Gu Youren, 静子 Jingzi (vraisemblablement un pseudonyme) et 王石城 Wang Shicheng. Dans la présentation qui suit, nous classerons les traducteurs par langue source, l'anglais d'abord (de Fu Donghua à Sun Jiabin), le français ensuite (de Xu Bingchang à Wu Xinghua).

Diplômé en 1912 de l'école publique de Nanyang à Shanghai (actuelle Université Jiaotong), 傅东华 **Fu Donghua** (1893–1971) entra en 1920 dans la Société de recherches littéraires, cadre fécond qui l'incita à s'adonner à la traduction (le plus souvent depuis l'anglais) à côté de ses activités académiques. C'est dans ce contexte qu'il proposa la première version chinoise de *L'Oiseau bleu* en 1925. Devenu professeur au département de chinois de l'Université Fudan en

1932, il codirigea avec 郑振铎 Zheng Zhenduo la revue mensuelle 《文学》 *Littérature* l'année suivante. Après avoir été nommé professeur de chinois à l'Université Jinan en 1935, il participa en 1936 à la traduction de *Red Star Over China* d'Edgar Snow. À l'issue de l'occupation de Shanghai par les Japonais en 1937, il traduisit *Autant en emporte le vent*, *Don Quichotte*, *Le Paradis perdu*, ou encore *L'Illiade*. Après la victoire communiste en 1949, il devint membre de l'Association des écrivains de Chine.

Intellectuel au profil éclectique qui fut l'un des fondateurs de la section cantonaise de la Société de recherches littéraires, 汤澄波 **Tang Chengbo** (1903–1969), outre son activité de traducteur (depuis l'anglais), fut notamment rédacteur au 《广州民国日报》 *Quotidien de la République de la Chine au Guangdong* en 1923 (année où il livra son *Anthologie des pièces de théâtre de Maeterlinck*) et comme officier instructeur politique à l'Académie militaire de Whampoa à Canton.

Folkloriste de formation, 谷凤田 **Gu Fengtian** (1895–1945) publia de nombreux articles traitant de ses enquêtes sur les traditions populaires dans sa province natale du Shandong. Auteur également de plusieurs pièces dramatiques, il contribua au renouvellement du théâtre chinois à l'époque moderne. Sa traduction de *Pelléas et Mélisande* en 1927 participe peut-être de ces recherches esthétiques. Enseignant, il fut aussi rédacteur en chef du 《民国日报》 *Journal de la République de Chine*.

Connu également sous son nom de plume 马耳 Ma Er (qu'il utilisa pour signer sa traduction de *Monna Vanna* en 1944), 叶君健 **Ye Junjian** (1914–1999) s'initia aux langues étrangères à l'Université de Wuhan. Après avoir enseigné dans diverses universités de renom pendant la guerre, il se rendit à Cambridge pour y étudier la littérature anglaise ; c'est durant cette période qu'il écrivit en anglais *Moutain Village*, le premier roman de sa trilogie sociale réaliste 《土地》 *La Terre*. Après 1949, il rentra en Chine et fut nommé à un poste important au ministère de la Culture ; parallèlement, il fonda en 1951 une revue en anglais, *Chinese Literature*. Traducteur des contes d'Andersen et fin connaisseur des mythes gréco-romains, il contribua également par ses propres œuvres (très abondantes) au renouvellement de la littérature pour enfants en Chine.

Sur 罗塞 **Luo Sai** (dates inconnues), on ne trouve que peu d'éléments. Il semblerait toutefois qu'il ait plusieurs traductions à son actif, dont au moins, outre celle de *L'Oiseau bleu* en 1945, celles des *Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë la même année, et d'*Enlevé ! (Les Aventures de David Balfour)* de Robert L. Stevenson en 1949.

Après un cursus en langues à l'Université centrale de Chongqing, 孙家新 **Sun Jiixin** (1919 –?) occupa, à partir de 1943, des postes académiques dans diverses écoles normales de Pékin. Parmi ses traductions, outre sa version de *Pelléas et Mélisande* en 1946, on compte notamment une anthologie des œuvres de science-fiction de H. G. Wells et une version du *Professeur de Charlotte Brontë*.

Après l'obtention de son diplôme à l'Institut de traduction de l'Université de Pékin (京师大学堂译学馆) en 1911, 徐炳昶 **Xu Bingchang** (1888–1976) bénéficia d'une bourse en 1913 pour se rendre à l'Université de Paris, où il étudia la philosophie. Après son séjour en France, il devint professeur à l'Université de Pékin en 1921, puis recteur de l'Université normale de Pékin en 1929. C'est peu après son retour au pays qu'il traduisit directement du français *La Princesse Maleine* en collaboration avec son condisciple Qiao Dazhuang. À partir des années 1930, il mena plusieurs campagnes de fouilles dans la vallée du fleuve Jaune et mit les anciens mythes chinois à l'épreuve des faits archéologiques. Ses recherches aboutirent en 1959 à la découverte de la culture néolithique d'Erlitou.

Après des études en philologie classique, 乔大壮 **Qiao Dazhuang** (1892–1948), de son vrai nom 乔曾劬 Qiao Cengqu, étudia le français à l'Institut de traduction de l'Université de Pékin avec le confucéen polyglotte 辜鸿铭 Gu Hongming, vraisemblablement en même temps que Xu Bingchang ; il explora parallèlement les textes bouddhiques et la poétique chinoise. Dans les années 1930, après plusieurs postes dans diverses universités, il travailla comme haut fonctionnaire dans l'administration. Il était également poète et calligraphe.

Après des études d'ingénierie, 王维克 **Wang Weike** (1900–1952) intégra en 1923 l'Université Aurore pour se former en français chez les jésuites ; il traduisit *L'Oiseau bleu* la même année. En 1925, alors qu'il était à Paris pour étudier auprès de Marie Curie, il traduisit dans sa langue la partie « Littérature française » des *Notions d'histoire littéraire* de H. et J. Pauthier (1901). Après son retour au pays en 1928, il entama une carrière dans l'éducation comme professeur à l'École publique de Chine, puis comme enseignant au collège de Lintan. Poursuivant parallèlement son travail de traduction, il fut le premier à proposer une version chinoise de *La Divine Comédie* de Dante (traduction indirecte, à partir du français, en trois parties : 1939, 1948 et 1949). Il livra également une version du drame *La Reconnaissance de Shâkountalâ* du poète indien Kâlidâsa.

Après des études au Japon, 徐蔚南 **Xu Weinan** (1900–1952) professa dans différents lycées au Zhejiang et à Shanghai. De la fin des années 1920 jusqu'aux années 1940, il se consacra essentiellement à son activité éditoriale : il travailla ainsi comme rédacteur en chef à la maison 世界书局 Librairie du Monde à partir de 1928, date à laquelle il publia sa traduction de *Monna Vanna* ; après 1945, il participa au retour sur la scène médiatique du 《民国日报》 *Quotidien de la République de Chine*. Également auteur de fictions et d'essais, il publia, dans une version chinoise composée par ses soins, diverses anthologies, notamment de nouvelles de Guy de Maupassant, de poèmes en prose d'Ivan Tourgueniev et de contes traditionnels indiens.

Étudiant en 1931 à l'Institut franco-chinois de Lyon, école fondée en 1921 pour préparer les jeunes Chinois aux études universitaires en France, 侯佩尹 **Hou Peiyin** (dates inconnues) s'y éprit de poésie française, si bien qu'il y compila un petit florilège nommé 《淞滨集》 *Anthologie de la Saône et du Rhône* qui rassemble 69 poèmes de 29 auteurs francophones, dont cinq de Maeterlinck. Après la prise de pouvoir des communistes en 1949, il s'enfuit à Hong Kong avant de rejoindre Taïwan avec l'appui de son ancien maître 吴稚晖 Wu Zihui.

Après des études littéraires au Japon et en France, 萧石君 **Xiao Shijun** (dates inconnues), en dehors de l'anthologie qu'il proposa de plusieurs pièces de Maeterlinck en 1934, se consacra surtout à la critique d'art : en 1922, il traduisit ainsi de l'anglais un manuel de principes esthétiques ; en 1928, il rédigea une 《西洋美术史纲要》 *Histoire abrégée des beaux-arts en Occident* ; et en 1931, il traduisit du japonais un ouvrage sur la représentation et le contexte des arts. Il publia aussi en 1940 une 《法语语法新解》 *Nouvelle Grammaire de la langue française*.

Membre de la Société du Croissant, l'éminent dramaturge 陈楚淮 **Chen Chuhuai** (1908–1997) contribua, à travers ses pièces d'un nouveau genre telles que 《金丝笼》 *La Cage dorée*, 《药》 *Le Médicament*, 《幸福的栏杆》 *La Balustrade heureuse* ou 《浦口的悲剧》 *La Tragédie de Pukou*, à faire découvrir un certain théâtre expérimental au public chinois des années 1930. C'est sans doute cet intérêt pour les pièces « modernes » qui le poussa à proposer une traduction de *Pelléas et Mélisande*, incluse dans l'anthologie de Xiao Shijun en 1934 (sans que l'on sache précisément de qui vient l'initiative de ce projet) ; on verra également plus loin dans quelle mesure sa production théâtrale a d'ailleurs été directement influencée par le maître belge. Pendant la guerre, Chen Chuhuai publia plusieurs pièces, essais et poèmes qualifiés plus tard de « résistants ». Après 1945, il intégra la faculté des Langues étrangères de l'Université du Zhejiang, où il resta jusqu'à sa retraite en 1971.

Génie précoce ayant intégré l'Université Yenching à Pékin à seize ans, 吴兴华 **Wu Xinghua** (1921–1966) y brilla tant par sa maîtrise des langues étrangères (anglais, mais aussi italien, français et allemand) que par sa poésie qui alliait élégamment avant-garde moderniste et respect de la tradition classique chinoise. Traducteur de *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck et de *l'Ulysse* de James Joyce en 1940, il livra également une version de la *Divine Comédie* de Dante qui eut du succès, ainsi que de plusieurs pièces de Shakespeare ; il écrivit par ailleurs une étude critique du *Marchand de Venise*. Diplômé en 1941, il entama alors une carrière académique dans les plus prestigieuses universités de Pékin, où il enseigna la littérature anglaise et l'œuvre de Shakespeare en particulier. Taxé de droitiste et rétrogradé à l'issue de la campagne des Cent Fleurs en 1957, il fut noyé par des gardes rouges en 1966.

5. Quelles étaient les motivations des traducteurs ?

Peu de traducteurs ont laissé des témoignages directs de leur rencontre littéraire avec Maeterlinck : leurs introductions se bornent généralement à des exposés factuels de la vie et du style de l'auteur. On est dès lors souvent réduit à de pures hypothèses si l'on souhaite déterminer la raison précise ou les contingences qui ont poussé tel ou tel autre à s'intéresser à l'écrivain belge. Un aperçu de leurs motivations peut néanmoins être donné par l'examen des préfaces que donnèrent les traducteurs Fu Donghua et Tang Chengbo.

Pour Fu Donghua (1923), Maeterlinck, maître du « nouveau mysticisme », était également l'un des plus géniaux « fabulistes » (寓言家) de son temps, qui excellait à créer des contes allant à l'encontre du matérialisme mécaniste jusque-là en vogue : ses œuvres étaient comme un miroir de l'âme humaine. Il indique cependant qu'il serait vain d'essayer de comprendre pleinement la nature métaphorique de l'animal fabuleux dans *l'Oiseau bleu*. C'est aussi dans cette parabole en particulier que Maeterlinck, d'après le traducteur, mêla le mieux la poésie, le mystère et la science. Fu Donghua analyse ainsi le symbolisme du dramaturge belge :

他以为和自然多亲近，是道德，所以觉得多发挥自然的真相，是他的责任。不但无须并且不应捏造事实。(Fu, 1923 ; cité dans Peng, 2008)

Érigeant en éthique le rapprochement avec la nature, il estime qu'il est de sa responsabilité de mettre en valeur la vérité de la nature. C'est pourquoi, à son estime, il n'est pas nécessaire ni même souhaitable de créer des faits. [Traduction de K. H.]

Enfin, pour lui, une traduction de *l'Oiseau bleu* se justifiait par le fait que la pièce avait été montée à de nombreuses reprises et avec succès à Moscou, Paris, New York et Londres.

Tang Chengbo (1923), quant à lui, décida de proposer en chinois quatre pièces de Maeterlinck afin, selon ses dires, de le réhabiliter et de changer l'image d'« absurde » et de « naïveté » que pouvaient renvoyer ses œuvres. Ce commentaire est intéressant, car il tendrait à montrer que, dès les années 1930, Maeterlinck était un peu « passé de mode ». Son analyse du style de l'auteur belge, cependant, reste assez conventionnelle. Le traducteur rappelle que le maître du symbolisme, non content d'être un grand dramaturge de son époque, était aussi à la fois philosophe et poète. Selon Tang Chengbo — qui décidément n'innove guère —, l'œuvre de Maeterlinck peut être divisée en deux périodes : avant son « mariage » (en fait, le début de sa relation avec Georgette Leblanc), ses pièces sont caractérisées par la noirceur et par une certaine abstraction sur laquelle planent l'ombre et la mort ; ensuite, ses productions gagnent en clarté et font davantage de place à l'analyse scientifique, à la volonté individuelle et à la force de l'amour.

6. Quelle fut la réception de Maeterlinck en Chine ?

Maurice Maeterlinck, nous l'avons dit, fut l'un des premiers auteurs symbolistes à être présenté au public intellectuel chinois. Avant lui, notamment par l'intervention de Lu Xun et de son frère 周作人 Zhou Zuoren, seuls les Russes Leonid Andreïev et Fiodor Solougub étaient déjà connus. Pour autant, de même que ses collègues russes, il ne fut pas reconnu immédiatement comme symboliste. Dans les années 1920 et 1930, le maître belge fut en effet classé par les critiques chinois d'abord parmi les tenants du 新浪漫主义 « néo-romantisme » — un terme fourre-tout désignant bon nombre de poètes à partir de la fin du XIX^e siècle, en particulier les membres du Parnasse, Baudelaire, Rimbaud et les décadentistes —, puis parmi les représentants du 新神秘主义 « néo-mysticisme ». Le qualificatif de « symboliste »² lui fut donné pour la première fois en 1918 par le sociologue 陶履恭/孟和 Tao Lügong/Menghe (1918) avant même qu'il ne fût employé pour caractériser des personnalités comme Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Joris-Karl Huysmans, Henri de Régnier ou Remy de Gourmont. Mais c'est peu après que Maeterlinck fut vraiment considéré comme l'archétype du symbolisme. Les Chinois découvrirent d'ailleurs ce courant essentiellement à partir de ses drames introspectifs régulièrement comparés aux pièces tardives d'Ibsen, jusque-là le modèle de référence pour l'introduction du théâtre occidental en Chine.

En 1919, le critique littéraire 赵英若 Zhao Yingruo (1919) livra, dans son article 《现代新浪漫派之戏曲》 « Le théâtre néo-romantique moderne », l'une des premières études critiques présentant de manière complète le théâtre de Maeterlinck. Son analyse s'avère assez fine : l'auteur pointe l'omniprésence du thème de la mort dans les premières œuvres du dramaturge, ainsi que la pesanteur qui plane très souvent dans ses pièces ; il note toutefois que la noirceur particulière de cette première période fit progressivement place à l'espoir :

其前期之作，以死之不安与恐怖为其共通之特质。换言之，即对于死之疑问之解决，为一懊恼旺盛之感情也。故其前期诸作，常有一种阴深暗郁之气掩于全篇，殆无些微光明的分子也。然其后期诸作，则异趣焉。即在前期诸作毫不见光明的分子者，至此遂一变而为光明灿烂的色调，随处皆现于纸上也。（Zhao, 1919 ; cité dans Peng, 2008）

L'inquiétude et la terreur de la mort caractérisent les pièces de sa première période : y domine un constant sentiment de remords, généré par l'impossibilité de trouver une solution au problème de la mort. Toute son œuvre est donc enveloppée d'une atmosphère sombre et lugubre que presque aucune lueur ne semble vouloir éclairer. Sa seconde période a cependant un attrait tout différent : loin des ténèbres, le ton est beaucoup plus enjoué et ensoleillé, si bien que chaque page resplendit littéralement d'une lumière éclatante. [Traduction de K. H.]

Le critique ajoute que les pièces de Maeterlinck, dans leur forme, mettent l'accent sur le silence (静剧), de même que son essai *Le Trésor des humbles* dépeint le « tragique quotidien » (生活的悲剧).

Ces commentaires furent repris largement — pour ne pas dire à l'envi — par les exégètes successifs de l'écrivain symboliste. Par exemple, 易家铨 Yi Jiacheng publia en 1920 un texte, 《诗人梅德林》 « Le poète Maeterlinck », explorant le mysticisme (神秘主义) et le fatalisme (宿

² Pour désigner ce courant lancé en France par Jean Moréas, les théoriciens chinois comme 赵英若 Zhao Yingruo et 陶孟和 Tao Menghe créèrent tout d'abord le terme 表象主义 *biaoxiangzhuyi*, qui pourrait se traduire comme « représentationnisme », vocable qui persista longtemps dans les écrits critiques. 田汉 Tian Han, l'un des fondateurs de l'art dramatique moderne en Chine, parlait quant à lui de 取象主义 *quxiangzhuyi*, mot issu du vocabulaire de la calligraphie qui signifie « capter les figures dynamiques du réel ». C'est progressivement seulement que le terme 象征主义 *xiangzhengzhuyi*, forgé en 1919 par 罗家伦 Luo Jialun (fondateur de la revue 《新潮》 *The Renaissance*) par la combinaison des caractères 象 *xiang* « forme, apparence » et 征 *zheng* « tendre à, mettre en évidence, témoigner de », s'imposa dans les cercles littéraires (Peng, 2008).

命论) dans son œuvre (Chen, 2010, p. 47, note 5). À cette époque, et au moins jusqu'à la moitié des années 1920, la qualité d'auteur belge du lauréat du prix Nobel 1911 ne fut toutefois pas toujours mise en avant.

Dans les années 1920, grâce à l'éclairage d'analyses issues du monde anglophone et francophone, les cercles intellectuels chinois purent se faire une meilleure idée de la carrière de Maeterlinck. Alors même que le corpus de traductions restait très lacunaire, les recensions critiques se multiplièrent. Au début de la décennie, la majorité des traductions et des études littéraires sont à attribuer à des membres de la Société d'études littéraires. Cet état de fait peut sembler *a priori* paradoxal, étant donné l'engagement politique de son leader Mao Dun et son allégeance au réalisme social, sensibilités aux antipodes de celles du maître belge³. Cependant, l'attachement au réalisme de la Société d'études littéraires ne signifie pas qu'elle rejetait catégoriquement les autres courants ; au contraire, elle adoptait une attitude résolument libérale et ouverte à la littérature occidentale en général, et au symbolisme en particulier :

Si tout en préconisant le réalisme, les écrivains de cette association ne délaissent pas le symbolisme, c'est que ces réalistes, utilitaristes littéraires, voient dans cette école française qui se concentre sur la vie intérieure de l'humanité, soit une sorte de modernité à laquelle leur pays désireux d'être modernisé puisse se référer, comme chez Zhou Zuoren et Mao Dun, soit l'auxiliaire au réalisme, en mesure d'aider ce dernier à gagner en profondeur, comme chez Lu Xun (Tao H., 2009, p. 14).

Aussi contradictoire que cela puisse paraître de premier abord au vu de sa biographie et de ses sensibilités sociales, le Mao Dun journaliste et rédacteur en chef joua en effet un rôle déterminant dans la découverte du symbolisme et sa promotion en Chine. Dans son 《小说新潮栏宣言》 « Manifeste pour la section “La Nouvelle Vague du roman” » de janvier 1920, faisant remarquer que la littérature nationale chinoise ne touchait guère le seuil du réalisme, l'éditeur du *Short Story Magazine* estimait urgent d'introduire en Chine les nouvelles écoles occidentales du roman ; cependant il déconseillait d'abord d'imiter n'importe quel nouveau courant juste en raison de sa nouveauté, étant donné qu'il fallait toujours prendre en compte la situation actuelle de l'État, ce qui l'amena à suggérer de commencer par le réalisme et le naturalisme au détriment du symbolisme (Shen, 1920a). Un mois plus tard, dans 《我们现在可以提倡表象主义的文学吗》 « Peut-on promouvoir la littérature symboliste maintenant ? », il changea cependant d'avis :

写实文学的缺点，使人心灰，使人失望，而且太刺激人的感情，精神上太无调剂。我们提倡表象，便是想得到调剂的缘故，况且新浪漫的声势日盛，他们的确有可以指人到正路、使人不失望的能力，我们定然要走这路的……表象主义是承接写实之后到新浪漫的一个过程，所以我们不得不先提倡。(Shen, 1920b, p. 6)

Le désavantage de la littérature réaliste, c'est qu'elle peut déprimer le cœur, le décevoir. De plus, elle peut être trop nuisible au sentiment ; seule, elle est incapable d'apporter l'équilibre à notre esprit. Si l'on préconise le symbolisme, c'est qu'on désire que ce désavantage soit compensé et notre esprit, harmonisé. Par ailleurs, l'influence du néo-romantisme augmente de jour en jour. Les écrivains de cette école littéraire possèdent vraiment l'envergure pour indiquer la bonne voie aux lecteurs et ne pas les décourager. Il serait donc inévitable qu'on fasse le chemin du néo-romantisme... Le symbolisme représente la transition du réalisme à ce dernier. Par conséquent, on ne peut pas ne pas le préconiser aussitôt que possible. (Traduction de Tao H., 2009, p. 47)

³ En Belgique déjà Maeterlinck aurait suscité un accueil plus enthousiaste chez les écrivains engagés que chez les partisans de l'art pour l'art. Assurément, le caractère protéiforme de l'œuvre du maître belge rend vite caduque toute tentative de catégorisation simpliste.

Autrement dit, la traduction des œuvres symbolistes avait pour les membres de la Société d'études littéraires une portée didactique, car elle visait avant tout à renseigner les Chinois sur toutes les possibilités formelles et thématiques offertes par la littérature occidentale moderne ; dans ce cadre, le symbolisme était vu comme un moyen de « féconder un réalisme destiné à la vie » (Tao H., 2009, pp. 46-47). Après 1925, Mao Dun, de plus en plus politisé à gauche, se montra hostile aux nouvelles écoles de la littérature occidentale, les réduisant dans son article 《论无产阶级艺术》 « De l'art prolétarien » à des « symptômes pathologiques qui se produisent à la veille du déclin de la société traditionnelle » (“传统社会将衰落时所发生的一种病象”), si bien qu'elles « ne peuvent être considérées comme héritage de l'art prolétarien » (“不能作为无产阶级艺术上的遗产”) (Shen, 1925 ; cité et traduit dans Tao H., 2009, p. 48). À partir de là, le symbolisme commença à péricliter au sein de Société d'études littéraires.

Premier traducteur chinois de Maeterlinck, Mao Dun prouva dans plusieurs articles qu'il appréciait l'œuvre de l'écrivain belge. Sa version de *La Mort de Tintagiles* en 1919 fut ainsi l'une des premières importations d'une œuvre symboliste dans l'Empire du Milieu, après quelques traductions de Leonid Andreïev et de Fiodor Sologub. Contrairement à ses prédécesseurs, Mao Dun ne qualifie pas directement le dramaturge belge de « néo-romantique », mais l'inscrit dans l'évolution de la littérature occidentale en le désignant comme « l'initiateur d'un nouveau symbolisme » (“新表象主义是梅德林开起头来”) ayant donné lieu par la suite au néo-romantisme, lequel courant « met l'accent sur des descriptions certes subjectives, [...] mais d'une subjectivité jamais vue auparavant » (“注重主观的描写[...], 却已不是从前的主观”) (Shen, 1920c ; cité dans Yin, 1997 ; traduction de K. H.). Cependant, tantôt en confondant les symbolistes avec l'ensemble des post-romantiques et tantôt en opposant les deux catégories, il donne une image quelque peu brouillée de la littérature francophone. Après avoir livré sa version d'*Intérieur* en juillet 1920, l'intellectuel de gauche réaffirma deux mois plus tard son analyse de l'œuvre de Maeterlinck en louant son apport : « En confirmant son symbolisme dans ses pièces, il insuffle la puissance du néo-romantisme dans le domaine théâtral » (“确定他的象征主义的戏曲, 于是新浪漫运动的势力注到戏曲方面”) (Shen, 1920d ; cité dans Yin, 1997 ; traduction de K. H.). Sa traduction de l'ouvrage *Essays on Modern Dramatists* de William Lyon Phelps, publiée sous le pseudonyme de 孔常 Kong Chang (1921a), contribua également à faire connaître au public l'œuvre du Prix Nobel dans sa diversité. En février 1924, un numéro spécial de *The Short Story Magazine* édité par Mao Dun et Zheng Zhenduo comprend une notice biographique sur le dramaturge belge, dans laquelle il met en relief lui aussi le fait que ses pièces « peuvent se diviser en deux catégories : celles dotées d'une forte coloration symboliste d'une part, et celles porteuses d'une dimension mystique d'autre part » (“可分两类: 带有浓厚象征色彩的和带着神秘色彩的”) (Shen & Zheng, 1924 ; cité dans Yin, 1997 ; traduction de K. H.). Après sa conversion gauchiste en 1925, il n'évoqua cependant plus l'œuvre de Maeterlinck ni celle des autres symbolistes.

Dans la suite des années 1920, les nombreuses traductions des pièces de Maeterlinck s'accompagnèrent d'une intense activité critique, en particulier au sein de la Société Création et dans la Société du Croissant, attirées par l'antirationalisme du poète et dramaturge — quand bien même leurs membres aient beaucoup moins contribué à l'introduction directe de Maeterlinck (pour le premier cercle littéraire, ce fait s'explique peut-être par son tournant révolutionnaire dès 1925). On peut dire sans crainte de se tromper que l'engouement pour l'auteur belge dans la Chine des années 1920 participa de l'émergence d'une certaine vogue pour le symbolisme en général. Parmi les poètes d'avant-garde de cette époque, le romantique 穆木天 Mu Mutian et le décadentiste 邵洵美 Shao Xunmei, respectivement rattachés à la Société Création et à la Société du Croissant, se sont dits explicitement inspirés par l'esthétique de Maeterlinck, parmi d'autres influences (Tao H., 2009, p. 116 ; p. 189). Dans le courant moderne,

il est très vraisemblable que Dai Wangshu ait lu des titres de l'auteur belge au-delà du plus confidentiel *Massacre des Innocents*, bien que ses propres poèmes ne laissent pas directement transparaître une empreinte manifeste. Chez les dramaturges, la filiation avec l'auteur belge est aussi moins clairement affirmée, mais elle est au moins parfaitement apparente chez Chen Chuhuai, membre de la Société du Croissant qui traduisit *Pelléas et Mélisande* : sa pièce 《骷髏的迷恋者》 *L'Amoureux du crâne* de 1929, qui raconte l'histoire d'un vieux poète solitaire prenant plaisir de se recueillir à l'ombre d'un crâne suspendu sur un tertre et qui essaie, en vain, d'acheter l'affection d'une jeune fille, emprunte assurément le style des « drames statiques » de Maeterlinck. D'après sa correspondance avec Guo Moruo, il semblerait en outre que 田汉 Tian Han (1898–1968), considéré comme l'une des figures fondatrices du théâtre moderne chinois, ait de même été sensible à l'esthétique de *L'Oiseau bleu* ; non content d'en retirer de quoi alimenter son propre théâtre, il aurait également fait découvrir le conte fantasmagorique au meneur de la Société Création (Tian, 1920).

Si les années 1930 virent un ralentissement de l'effort de traduction, les analyses de l'œuvre dramaturgique du « Shakespeare belge » — expression empruntée par Mao Dun à Octave Mirbeau qui fit florès à ce moment-là — allèrent bon train (Peng, 2008). Le grand traducteur 傅雷 Fu Lei publia ainsi notamment en 1936 l'article 《梅特林克的神秘剧》 « Les pièces mystérieuses de Maeterlinck », version chinoise de « La Féerie de Maeterlinck » du critique français Henri Bidou en 1930. Le déclenchement de la guerre contre le Japon en 1937, qui conduisit à la suppression de nombreuses revues littéraires et à la fermeture de plusieurs maisons d'édition, suspendit quelque peu l'examen critique, sans toutefois empêcher la parution de quelques retraductions.

Loin de se limiter à l'élite masculine, l'esthétique de Maeterlinck inspira assurément les femmes de lettres chinoises. Parmi celles-ci, la francophile 苏雪林 Su Xuelin est certainement celle dont l'œuvre s'inspira le plus des écrits du Belge. Chez cette écrivaine, l'écho de Maeterlinck se retrouverait en particulier dans ses essais. Ce fait est d'autant plus remarquable que, comme nous l'avons mentionné plus haut, les essais du prix Nobel (de même que sa poésie) ne suscitèrent que relativement peu d'études de la part des intellectuels chinois, et qu'aucun ne fit l'objet d'une traduction pendant l'ère républicaine⁴.

Mais Su Xuelin est avant tout l'auteure de l'article 《梅脱灵克的〈青鸟〉》 « *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck » (Su, 1928), qui fut repris ensuite à la suite de la préface de Fu Donghua à la réédition de sa traduction en 1930. Selon elle, cette pièce féérique atteint encore un autre niveau que l'épopée homérique, par exemple, car elle n'en appelle pas seulement à la connaissance ou aux sentiments du public, mais surtout, beaucoup plus subtilement et profondément, à quelque chose qui se trouve au tréfonds de l'âme humaine (“不仅诉诸人的知识, 诉诸人的情感, 它更巧妙地深入的, 诉诸于人心灵最深处的一件东西”), qu'elle décrit comme indescriptible, ineffable, infiniment mystérieux et insaisissable parce qu'inconscient (“这东西是无法可以形容的, 因为世上还没有具体的言语可以解释这极深沉, 极神秘, 极不可捉摸, 潜伏在我们意识和人格里的一件东西”). Se basant sur la version de Fu Donghua (qu'elle encense) et se rangeant à l'avis de ce dernier, elle refuse de borner l'interprétation de cette fable à l'expression du pessimisme et de la misanthropie de son auteur comme le fait William Lyon Phelps, de même qu'elle ne veut pas, comme Zheng Zhenduo et bien d'autres, limiter la figure de *L'Oiseau bleu* à un symbole du bonheur. Elle y perçoit plutôt la représentation d'une vérité, mais non

⁴ Ce fait est d'autant plus étrange que c'est dans ses essais comme *Le Trésor des humbles*, *L'Hôte inconnu* et *Le Grand Secret* que Maeterlinck se laissa le plus aller à la philosophie, la métaphysique et le mysticisme, qualités que mirent en exergue la plupart des critiques chinois. Ce n'est qu'à partir des années 1980 (et cela continue aujourd'hui) que les titres susmentionnés (sauf peut-être *Le Grand Secret*), mais aussi, au moins, *L'Intelligence des fleurs*, *La Vie des abeilles*, *La Vie des fourmis*, *La Vie des termites*, *Le Sablier*, *La Sagesse et la Destinée* ou encore *Le Double Jardin*, ont été traduits en chinois.

pas d'une vérité extrinsèque, complète et visible, mais d'une vérité qui se trouverait dans le cœur de l'Homme et échapperait au rationnel. Au-delà d'une simple quête mystique, la pièce dépeindrait alors l'état d'esprit de l'Homme *après* qu'il s'est éveillé à la vérité. L'essayiste, qui s'est convertie au catholicisme dès 1924, se demande alors s'il ne faudrait pas y voir une marque de cette doctrine ; elle liste en effet plusieurs passages semblant confirmer cette dimension religieuse. Malgré tout, elle ne cède pas à la tentation de restreindre son exégèse en affirmant que *L'Oiseau bleu* serait un conte religieux qui traduirait la foi retrouvée d'un auteur autrefois sceptique et désabusé : plus que cette portée religieuse ou même philosophique, elle pointe surtout la grande intelligence et la maestria littéraire du dramaturge, qui suggère plus qu'il n'éclaire en usant d'une langue toute en fluidité, en nuances et en non-dits. Voici comment elle conclut son analyse :

总之梅氏这篇剧本象征真理，那是无疑的，不过他之所谓真理，究竟是否指的宗教上所谓的真理，还是指的哲学上所谓的真理，那就不必苦苦追究。本来天主教便是一个象征的、富于诗意的宗教，它的教义，仪式，无往而不带着象征的趣味，我说梅脱灵克藉青鸟象征宗教的真理，也许适得其反，他或者是借宗教的象征来象征哲学上的真理呢。(Su, 1928)

En définitive, on peut indéniablement trouver dans cette pièce de Maeterlinck une certaine vérité symbolique. Il n'est toutefois nul besoin de gloser à l'infini sur la nature de cette « vérité », religieuse ou philosophique. Par essence, le catholicisme est une religion symbolique et éminemment poétique, car ses dogmes et ses rites n'ont jamais été dénués d'une telle dimension. Si j'affirme que Maeterlinck emprunte la figure de l'Oiseau bleu pour symboliser la vérité religieuse, peut-être serait-il plus approprié de prendre le problème à rebours, en indiquant qu'il recourt aux symboles religieux pour représenter une vérité philosophique. [Traduction de K. H.]

Pour continuer sur *L'Oiseau bleu*, il semblerait en outre que cette pièce au moins ait fait l'objet de représentations en Chine. Ainsi, en juin 1921, des étudiantes de la 中西女塾 McTyeire School, lycée privé fondé par des méthodistes américains à Shanghai, montèrent et interprétèrent une adaptation de ce conte féerique (sous le titre 《翠鸟》 *Le Martin-Pêcheur*) sur la base d'une version anglaise. Il s'agit, fait notable, de la première pièce occidentale jouée en Chine. Mao Dun, qui avait assisté à la représentation, rédigea, quelques jours plus tard, une critique intitulée 《看了中西女塾的〈翠鸟〉以后》 « Après avoir assisté à la représentation du *Martin-Pêcheur* à la McTyeire School » (Kong, 1921b ; cité dans Yin, 1997). Il y qualifia clairement la pièce de « symboliste » et non de « mysticiste » : « Peu importe la philosophie de Maeterlinck, pour ce qui est de sa pièce, elle ne comporte pas une once de mysticisme : elle est indéniablement symboliste » (“梅德林的哲学是什么，我不问，但如果就他的剧本而论，那一定是象征派，没有丝毫的神秘性” ; toutes les traductions sont de K. H.). Le futur meneur de la Société de recherche littéraire insiste en disant que la pièce dégage « un symbolisme dans sa forme la plus pure, la plus singulière » (“象征独成一格”) et « la plus emblématique » (“最足为代表”). Abondant dans le sens du critique américain Ludwig Lewisohn, Mao Dun s'appesantit sur la lumière irradiante qui accompagne la quête du bonheur des protagonistes, ainsi que sur la valeur positive et active du symbole dans *L'Oiseau bleu*. Tout en pointant quelques problèmes techniques pendant la représentation, l'écrivain conclut son analyse en espérant ardemment qu'une autre production du maître belge, à savoir *Les Fiançailles*, pourrait être montée en Chine — vœu qui, semble-t-il, ne se réalisa pas (ladite pièce ne fut d'ailleurs pas traduite en chinois). Depuis

cette première représentation, *L'Oiseau bleu* reste une référence dans le monde du théâtre en Chine, même si l'œuvre est souvent reléguée, et ce dès la période républicaine, au rang de pièce pour enfants⁵.

Malgré la reconnaissance critique, les traductions chinoises de Maeterlinck ne furent publiées qu'à de faibles tirages (Zhang & Li, 1983, p. 1) ; seule la version de *L'Oiseau bleu* de Fu Donghua connut une réédition certaine (le recueil de Tang Chengbo peut-être également). En dehors d'un petit cercle d'intellectuels, peu de lecteurs chinois eurent donc accès à l'œuvre de l'écrivain belge. Après la guerre, il fallut attendre les années 1980 pour que Maeterlinck fût à nouveau, et abondamment (et ce, jusqu'à aujourd'hui, dans des formats très divers), publié en Chine continentale.

7. Perspectives

À l'issue de cette étude essentiellement descriptive de l'histoire de l'introduction de Maurice Maeterlinck en Chine, nous appelons avant tout à de plus amples recherches en vue de prolonger l'inventaire à la période postérieure à 1949, tant en Chine continentale qu'à Taïwan ainsi que dans toute la variété des formats disponibles. Pour ce qui est de l'époque républicaine à laquelle nous nous sommes limités ici, il conviendrait d'examiner quelles interventions éventuelles les traducteurs ont dû opérer dans les œuvres du dramaturge belge pour en transmettre toute la spécificité. Dans cette optique, une attention particulière devra être accordée à la restitution ou à l'adaptation du caractère fondamentalement oral des textes théâtraux (sans même parler de la musique ou de la mise en scène). De même, il importera d'évaluer, à travers une réelle analyse linguistique, dans quelle mesure les figures allégoriques et la musique de la langue de Maeterlinck sont passées dans une langue chinoise alors en pleine mutation.

8. Bibliographie

- 鲍国宝 Bao, G. (1918). 《梅特林克之人生观》 [La conception de la vie humaine chez Maeterlinck]. 《东方杂志》 [Revue de l'Orient], 15(5) [s.p.].
- 陈独秀 Chen, D. (1915). 《现代欧洲文艺史谭》 [Histoire de l'art et de la littérature modernes en Europe]. 《青年杂志》 *La Jeunesse*, 1(3) [s.p.].
- 陈思和 Chen, S. (2010). 《脚步集》 [Traces]. 上海 Shanghai: 复旦大学出版社 Fudan University Press.
- 傅东华 Fu, D. (1923). 《梅脱灵与青鸟—〈青鸟〉译序》 [Maeterlinck et *L'Oiseau bleu* – Préface à *L'Oiseau bleu*]. In M. Maeterlinck, 《青鸟》 [*L'Oiseau bleu*]. 上海 Shanghai : 商务印书馆 Commercial Press.
- 孔常 Kong, C. [茅盾 Mao Dun] (1921a). 《梅德林克评传》 [Biographie de Maeterlinck]. 《东方杂志》 *The Eastern Miscellany*, 18(4), 53–63.
- 孔常 Kong, C. [茅盾 Mao Dun] (1921b). 《看了中西女塾的〈翠鸟〉以后》 [Après avoir assisté à la représentation du *Martin-Pêcheur* à la McTyeire School]. 《民国日报》 [*Quotidien de la République de Chine*], 10 juin 1921 [s.p.].
- 彭建华 Peng, J. (2008). 《梅特林克在中国》 [Maeterlinck en Chine], in 《现代中国的法国文学接受》 [La réception de la littérature française dans la Chine moderne]. 北京 Beijing: 中国书籍出版社 China Book Publishing House. Consulté le 13 février 2019, <http://fttwang.net/RoomFile/NewsShow.aspx?NewsId=5485&RoomId=7022> ou http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog_4189a61b0100z03j.html

⁵ La dernière représentation en date de *L'Oiseau bleu* en Chine remonte à 2019 : après un an de préparation, la Helen O'Grady Drama Academy a monté en janvier 2019 dans le Guangdong (Foshan, Canton et Zhuhai) une adaptation en anglais de *L'Oiseau bleu* (intitulée *The Blue Bird*) sous la forme d'une pièce musicale pour enfants qui a rassemblé des professionnels de Chine continentale, de Hong Kong et de Taïwan (metteur en scène : 林川 Lin Chuan ; adaptatrice 张圣洁 Zhang Shengjie) ; plus de la moitié des acteurs étaient eux-mêmes des enfants, âgés de sept à treize ans (voir site de la compagnie : www.helenogrady.net/135.html). La pièce sera ensuite montrée en août 2019 en marge du Festival d'Édimbourg. Le descriptif officiel pour ce dernier événement dépeint la pièce comme « *a heartwarming and dynamic new Broadway-style musical based on Maeterlinck's classic story* » ; la production est ensuite résumée de la sorte : « *With evocative visuals and powerful original compositions, the production is the perfect blend of East and West.* » Il nous a cependant été impossible de trouver des critiques indépendantes de cette adaptation, que ce soit en chinois ou en anglais.

- 沈雁冰 Shen, Y. [矛盾 Mao Dun] (1920a). 《小说新潮栏宣言》 [Manifeste pour la section « La Nouvelle Vague du roman »]. 《小说月报》 *The Short Story Magazine*, 11(1) [s.p.].
- 沈雁冰 Shen, Y. [矛盾 Mao Dun] (1920b). 《我们现在可以提倡表象主义的文学吗》 [Peut-on promouvoir la littérature symboliste maintenant ?]. 《小说月报》 *The Short Story Magazine*, 11(2) [s.p.].
- 沈雁冰 Shen, Y. [矛盾 Mao Dun] (1920c). 《我对于介绍西洋文学的意见》 [Mon avis sur la présentation de la littérature occidentale]. 《时事新报》 *The China Times*, supplément littéraire 《学灯》 [La lampe de l'étude] [s.p.].
- 沈雁冰 Shen, Y. [矛盾 Mao Dun] (1920d). 《为新文学研究者进一解》 [Nouvelles réflexions pour les chercheurs sur la nouvelle littérature]. 《解放与改造》 [*Libération et Réforme*], 99–102.
- 沈雁冰 Shen, Y. [矛盾 Mao Dun] (1925). 《论无产阶级艺术》 [De l'art prolétarien]. 《文学周报》 *L'Hebdomadaire littéraire*, 172, 173, 175, 176 [s.p.].
- 沈雁冰 Shen, Y. [矛盾 Mao Dun] & 郑振铎 Zheng, Z. (1924). 《现代世界文学者传略》 [Biographie d'écrivains modernes du monde]. 《小说月报》 *The Short Story Magazine*, 15(2) [s.p.].
- 苏雪林 Su, X. (1928). 《梅脱灵克的〈青鸟〉》 [*L'Oiseau bleu* de Maeterlinck]. 《真美善》 [*Vérité, Beauté et Bonté*], numéro spécial consacré aux femmes écrivains. Consulté le 13 février 2019, www.millionbook.com/xd/s/shuxuelin/wlj/054.htm
- 汤澄波 Tang, C. (1923). 《译者导言》 [Préface du traducteur]. In 《梅脱灵戏曲集》 [*Anthologie des pièces de théâtre de Maeterlinck*]. 上海 Shanghai: 商务印书馆 Commercial Press.
- Tao, H. (2009). *Symbolisme et surréalisme français comme défi aux lettres chinoises — Le cas de Shanghai et de Taiwan* (thèse de doctorat en littérature générale et comparée). Université Sorbonne Nouvelle–Paris 3, France.
- 陶孟和 Tao, M. (1918). 《法比二大文豪之片影》 [Instantané de deux maîtres écrivains de France et de Belgique]. 《新青年》 *La Jeunesse*, 4(5) [s.p.].
- 田汉 Tian, H. (1920). 《1920年2月2日田汉致郭沫若》 [Lettre de Tian Han à Guo Moruo du 2 février 1920]. In 《三叶集》 [*Recueil des lettres de trois amis*] [s.p.]. 上海 Shanghai: 亚东图书馆 Yadong Tushuguan.
- 吴晓东 Wu, X. (2000). 《象征主义与中国现代文学》 [Le symbolisme et la littérature chinoise moderne]. Hefei: 安徽教育出版社 Anhui Education Publishing House.
- 尹康庄 Yin, K. (1997). 《茅盾对象征主义的译介》 [Mao Dun, traducteur et introducteur du symbolisme]. 《吉林大学社会科学学报》 [*Journal des sciences sociales de l'Université du Jilin*], 1997(2), 40–45. Consulté le 13 février 2019, www.aisixiang.com/data/94304.html
- 查明建 Zha, M. (2003). 《意识形态、诗学与文学翻译选择规范——20世纪50-80年代中国的(后)现代主义文学翻译研究》 [Normes de traduction idéologiques, poétiques et littéraires — Étude de la traduction de la littérature (post-)moderniste dans la Chine des années 1950-1980] (thèse de doctorat). 岭南大学 Lingnan University, 香港 Hong Kong.
- Zhang, Y. (1992). *Le Roman chinois moderne (1918–1949)* [version électronique Kindle]. Paris: PUF, collection « Écritures ».
- 张裕禾 Zhang, Y. & 李玉民 Li, Y. (1983). 《梅特林克戏剧选》 [*Anthologie des pièces de Maeterlinck*]. 北京 Beijing: 外国文学出版社 Waiguo Wenxue Chubanshe, collection 二十世纪外国文学丛书 [Littérature étrangère du XX^e siècle].
- 张中良 Zhang, Z. (2005). 《五四时期的翻译文学》 [Littérature et traduction à l'ère du 4-Mai]. 台北 Taipei: 秀威资讯出版社 Showwe Information.
- 赵英若 Zhao, Y. (1919). 《现代新浪漫派之戏曲》 [Le théâtre néo-romantique moderne]. 《新中国》 *The New China*, 1(5) [s.p.].
- 晚清民国时期期刊数据库 [Base de données des périodiques de la fin des Qing et de la République de Chine]. (s.d.). Consulté le 13 février 2019, www.cnbkys.com
- 大成老旧刊数据库 [Archives des périodiques anciens Dacheng]. (s.d.). Consulté le 13 février 2019, <http://laokan.dachengdata.com/tuijian/showTuijianList.action>
- 中国国家数字图书馆 [Bibliothèque nationale numérique de Chine]. (s.d.). Consulté le 13 février 2019, www.nlc.cn



Kevin Henry

Université de Mons
Faculté de Traduction et d'Interprétation, Service de Communication écrite
Avenue du Champ de Mars 17
7000 Mons
Belgique

Kevin.Henry@umons.ac.be

Biographie : docteur en Langues, Lettres et Traductologie, Kevin Henry est depuis 2017 maître de conférences à la Faculté de Traduction et d'Interprétation – École d'Interprètes internationaux de l'Université de Mons, dont il coordonne le département de langue et de culture chinoises. Actif notamment dans la critique et l'histoire de la traduction, la phraséologie et l'analyse du discours, il est également traducteur professionnel chinois-français spécialiste des sciences humaines et sociales (plusieurs ouvrages chez Nuvis).

Yunfeng Hao

Shanghai International Studies University
Dalian Road (W) 550
200083 Shanghai, district de Hongkou
Chine

haoyunfeng257@126.com

Biographie : Yunfeng Hao est actuellement doctorant en langue et littérature françaises à la Shanghai International Studies University, en cotutelle avec l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.