

Appliquant à la scène théâtrale un concept cinématographique, cet ouvrage s'interroge sur les modalités des spectacles non traduits, présentés au public dans toute l'étrangeté de leurs gestes et de leurs voix d'origine. Alors que fleurissent les travaux consacrés à la traduction théâtrale, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques (PRITEPS) a choisi de se pencher, avec ce volume, sur le phénomène inverse : celui d'un théâtre joué pour une salle dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant cette altérité comme part de l'expérience esthétique. Des troupes italiennes conviées dans toutes les cours d'Europe aux comédiens chinois reçus pour les expositions universelles, les cas d'études abondent, invitant à explorer le fonctionnement, la réception et l'influence de ces spectacles.

Délibérément interdisciplinaire, cet ouvrage collectif croise les pratiques, les langues et les approches pour enrichir la réflexion théorique par la comparaison. À partir d'exemples très divers – spectacles en langue exotique ou régionale, scènes historiques ou création contemporaine – les articles interrogent la transmission du spectacle au-delà des mots. Découverte de l'Autre, élitisme culturel, ou voyeurisme de l'étrange ? Perception ancrée dans la musicalité de la langue, ou dans la gesticulation des corps ? Les textes réunis ici analysent aussi bien la spécificité des spectacles en version originale que les institutions qui les accueillent, la sociologie des publics, et les choix de surtitrage. Ils dessinent, au fil de l'analyse, l'image d'une expérience théâtrale aussi fertile que déconcertante, enracinée dans le sensible, et concentrant toute l'attention sur la puissance du rythme, la délicatesse du geste et la résonance de la voix.

Julie Vatain-Corffdir (dir.)

La scène en version originale



Ouvrage publié avec le concours de
l'université Paris-Sorbonne et du PRITEPS

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015
isbn : 979-10-231-0248-2

Couverture : Michaël Bosquier
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

PUPS
Maison de la Recherche
Université Paris-Sorbonne
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

pups@paris-sorbonne.fr
<http://pups.paris-sorbonne.fr>

AVANT-PROPOS

Julie Vatain-Corfdir

Si l'art théâtral est celui de la parole incarnée, qu'advient-il de cette parole en terre étrangère ? Comme en témoignage, dès le xvii^e siècle, la présence de comédiens italiens dans plusieurs capitales européennes, l'itinérance est inscrite dans l'histoire du théâtre mondial, dans la vie des troupes et la carrière des acteurs. Il convient donc de s'interroger sur le spectacle comme objet exporté, dans ses modalités changeantes comme dans sa réception. C'est ce qu'a souhaité faire ici, dans le cadre de ses travaux à la croisée des scènes, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de Paris-Sorbonne (PRITEPS). À l'heure où de nombreuses publications se penchent sur les difficultés et les bonheurs de la traduction théâtrale, ce volume choisit de se consacrer à l'expérience inverse : celle du théâtre en version originale, joué pour un public dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant l'altérité linguistique comme part de l'expérience esthétique.

La création contemporaine abonde en mises en scènes multilingues et multiculturelles, affirmant l'« étrangéisation » du théâtre comme clé d'une perception renouvelée, mais l'histoire montre que ces pratiques s'appuient sur une tradition vieille de plusieurs siècles. Des comédiens français invités par Catherine de Russie aux acteurs anglais qu'accueille l'Odéon en 1827, des tournées de Sarah Bernhardt en Amérique du Nord à celles de Louis Jovet en Amérique du Sud, des applaudissements reçus par les comédiens-danseurs japonais à l'exposition universelle de 1900 aux succès en langue japonaise de Simon McBurney ou de Claude Régy, le théâtre aime à faire entendre la musique d'une autre langue, à explorer la transmission du spectacle au-delà des mots.

Une enquête sur ce phénomène exige de s'intéresser non seulement à la spécificité des spectacles qui voyagent, mais aussi aux institutions qui les accueillent, aux publics auxquels ils se destinent, et aux effets qu'ils produisent. Si les barrières langagières peuvent en effet provoquer la méfiance des spectateurs, incitant les artistes à les rassurer par la distribution de synopsis ou la mise en place de surtitres, elles permettent également de placer l'art théâtral sous une autre lumière. L'altérité linguistique concentre l'attention sur le langage scénique, sur l'expressivité du geste, sur le rythme et la musicalité de la déclamation, éduquant le public à une forme de réception ancrée dans le sensible plus que dans le discours. La question de l'équilibre entre sens et

sonorité suggère d'ailleurs une comparaison avec l'opéra, car la langue étrangère n'est pas perçue de la même manière par les spectateurs lorsqu'elle est parlée ou chantée. Les spectacles venus d'ailleurs enrichissent, enchantent ou déconcertent la réception, de même qu'ils influencent les pratiques de la scène « d'accueil », qui se renouvelle au contact de dictionnements inaccoutumés et de nouvelles cultures du geste. Faire entendre une pièce en version originale, c'est croiser à la fois les langues et les traditions théâtrales, et raviver l'art dramatique en le dépouillant du verbe pour mettre l'accent sur le corps et la voix.

6 L'approche de ce volume consiste à mettre en regard des pratiques et des langues diverses, de manière à enrichir le questionnement théorique par la comparaison. Le vaste éventail d'exemples abordés par les articles a suggéré un ordre de présentation à la fois chronologique et thématique, selon les sections. La chronologie s'impose en effet pour étudier les origines européennes du phénomène, à savoir les pratiques voyageuses des comédiens italiens, ces précurseurs de l'exportation des spectacles et de la bigarrure linguistique. Le premier volet s'y consacre, avec trois articles qui étudient successivement la présence italienne sur les scènes parisiennes aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Il s'agit là d'analyser la saveur du bilinguisme franco-italien et son effet sur le public ([Charles Mazouer](#)), la place du geste et de l'agilité corporelle dans un théâtre improvisé fondé sur le jeu physique ([Charles Mazouer](#), [Alessia Gennari](#)), et plus généralement de mettre en doute l'idée de barrière linguistique conçue comme un obstacle. La question de l'institutionnalisation de ce théâtre et de sa perception dans les sources contemporaines mérite également d'être étudiée ([Sandrine Blondet](#), [Alessia Gennari](#)), ainsi que le statut des comédiens, indépendants ou placés sous le patronage des Grands ([Sandrine Blondet](#)).

Après cette mise en perspective des premières pratiques du genre, une deuxième section se tourne vers le surgissement de la langue « autre » comme principe de création théâtrale. C'est ici un regroupement thématique qui permet de mettre en regard des cas d'études variés, de la langue régionale à la langue exotique. Les scènes en occitan de *Monsieur de Pourceaugnac* et la pastorale languedocienne de Mondonville invitent ainsi à s'interroger sur le choix de la langue occitane : sa portée, son accessibilité, et sa valeur théâtrale ([Bénédictte Louvat-Molozay](#)). Le rapport du spectateur aux sonorités d'une autre langue est également analysé à travers *l'Électre* de Sophocle, retransmise en grec à la télévision britannique avec un succès inattendu qui souligne la suprématie de l'intensité émotive et de la musicalité du jeu ([Amanda Wrigley](#)). L'exemple des comédiens chinois sur la scène française permet ensuite d'apprécier la façon dont les spectacles éduquent le regard du public, sortant progressivement des confins d'un exotisme bizarre pour devenir un art apprécié ([Shih-Lung Lo](#)). Ces exemples divers

et révélateurs posent avec acuité la question de la déclamation autre, et présentent diverses facettes des dispositifs de compréhension mis en place pour le public.

Un troisième volet se consacre à la fortune de la langue française sur les scènes étrangères. La Russie en offre plusieurs exemples, qu'il s'agisse des proverbes dramatiques écrits en français par Catherine II et sa cour ([Valentina Ponzetto](#)) ou de troupes françaises invitées à Saint-Petersbourg au fil du XIX^e siècle ([Pascale Melani](#)). Les questions qui se posent alors ont trait non seulement aux textes joués en langue étrangère, mais aussi à tout l'univers culturel qu'ils véhiculent, aux modes françaises – qu'elles soient littéraires ou vestimentaires – et à la sociologie du public. Ce dernier point intéresse également le phénomène méconnu du « Théâtre français d'Amérique », troupe française implantée à New York avant même l'arrivée de Jacques Copeau, avec pour public privilégié une élite culturelle qui fait grand cas de ses affiliations européennes ([Mechele Leon](#)).

La dernière section du volume se tourne vers les pratiques linguistiques et les métissages de la scène contemporaine. Depuis la fin du XX^e siècle, les créations internationales, le travail sur le sur-titrage et les spectacles présentés en versions multiples sont particulièrement à l'honneur. La reconnaissance dont jouit actuellement le théâtre espagnol alternatif permet de s'interroger sur les modalités de sa réception, sur son influence et sur l'adaptation des spectacles aux lieux où ils sont présentés ([Béatrice Bottin](#)). Plus rare, la production d'une même mise en scène en plusieurs langues engage une réflexion sur la valeur et le fonctionnement de ce choix esthétique, et sur ses conséquences en termes de rapport au public et d'efficacité de la mise en scène ([Anaïs Bonnier](#)). L'exemple d'un metteur en scène proposant ses spectacles tantôt en traduction, tantôt en langue étrangère, invite enfin à une analyse du jeu de l'artiste avec sa réception, entre distanciation et connivence ([Suzanne Fernandez](#)). À travers cette mosaïque de cas d'études sous-tendus par une réflexion théorique, c'est donc un travail approfondi sur le spectacle de l'Autre, dans ses modalités linguistiques et sonores comme dans son exotisme gestuel, que propose ce volume.

DE LA « ROSE DE NANKIN » À CHENG YANQIU : LES ACTEURS CHINOIS SUR LA SCÈNE FRANÇAISE (1850-1950)

Shih-Lung Lo

Dans la première moitié du xx^e siècle, le théâtre occidental, en quête de renouvellement, se tourne vers l'esthétique du théâtre asiatique. Le théâtre des Chinois intéresse non seulement les ethnologues mais nourrit aussi les artistes comme Bertolt Brecht. Les comédiens chinois de la même époque, quant à eux, cherchent également à promouvoir et réformer leur art en crise face aux changements radicaux de la culture chinoise. C'est dans le contexte que Mei Lanfang 梅蘭芳 (1894-1961), comédien de l'Opéra de Pékin, rencontre Brecht en 1935, à Moscou, et lui permet d'initier l'idée de *Verfremdungseffekt* – de « théâtre épique ». Cette rencontre marque l'histoire des échanges sino-occidentaux. Ce n'est pourtant pas la première fois que les artistes chinois se présentent sur une scène occidentale. En 1851, à l'occasion de la première Exposition universelle tenue à Londres, le musicien français Hector Berlioz a déjà assisté à un concert inouï et exotique donné par les artistes chinois¹. Dès lors, et jusqu'au xx^e siècle, comment retracer les activités des acteurs chinois sur la scène française ? Cet article s'engage dans une enquête préliminaire. Précisons que nous employons le terme d'*acteur* pour désigner les différents artistes présents sur scène, en le rapprochant du terme anglais *performer*.

LA « ROSE DE NANKIN »

Quelques mois après le voyage de Berlioz à Londres, une troupe itinérante chinoise se produit au théâtre des Variétés, à Paris, du 29 août jusqu'au 12 septembre². Leur spectacle est divisé en trois parties : (1) Mélange musical avec instruments chinois ; (2) Combats avec armes chinoises ; (3) Danse de l'ours et marionnettes. Une histoire assez vague sert à relier entre elles les trois parties de ce spectacle. Il s'agit d'une belle Chinoise, la « Rose de Nankin », qui a été enlevée à Canton par le Capitaine B., puis poursuivie par le Lord D. à Londres. Dès son arrivée à Paris, elle est placée sous la

1 Hector Berlioz, « Feuilleton du *Journal des débats* », *Journal des débats*, 31 mai 1851, p. 2.

2 Shih-Lung Lo, « *La Chine à Paris* : une rencontre inédite sur une scène de théâtre en 1851 », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 2, 2012, p. 212-213.

protection d'un mandarin du nom de Key-Sing³. Interviennent aussi des personnages secondaires comme les deux professeurs de chant de la Rose de Nankin, des soldats sino-européens, etc.

Le quotidien *Le Constitutionnel* décrit de la façon suivante les détails de la programmation : « La femelle [la Rose de Nankin] paraît en palanquin ; [...] elle a un œil d'émail, des lèvres rouges ; [...]. Les cinq hommes sont aussi fort intéressants. Quatre d'entre eux forment un orchestre ; l'un pinçant une sorte de bâton de perroquet qui est la harpe du pays, l'autre dévidant un rouet à usage de violon, les autres agitant deux bassinoires. Le cinquième est un guerrier, il se livre à lui-même plusieurs combats au sabre, à la lance et au porc-épic avec tant de courage qu'il finit par s'épouvanter et se mettre en fuite⁴ ».

68 La beauté de la Rose de Nankin séduit le public. Son charme, selon Théophile Gautier, provient d'« un petit air mélancolique et touchant qui demand[e] grâce⁵ ». Au contraire, la laideur des autres Chinois de la troupe déplaît au public et fait l'objet de nombreuses caricatures⁶. Toutefois, ce qui perturbe le plus les spectateurs est la musique chinoise jouée durant les cours de chant des professeurs A-Pou et A-Kwa. D'après *Le Corsaire*, la discordance de la musique provient des instruments utilisés qui ressemblent à des « grils », des « gongs », des « pincettes », des « calebasses » et des « tympanons » ; les chants, quant à eux, ne sont que miaulements, pialements et glapissements⁷. Le jugement du *Journal pour rire* est encore plus sarcastique. Pour lui, le solo ressemble au « grincement de portes rouillées et de vaisselle brisée », et le chœur évoque l'« aboiement de dogues enroués fraternisant avec la plainte d'un matou qui a le cou pris dans une porte⁸ ». De telles descriptions faisant allusion à des miaulements sont récurrentes dans les comptes-rendus de la presse. Même un sinophile tel que Théophile Gautier estime que la musique chinoise « ressemble à un raout de chats au bord d'un toit⁹ ». Cependant, la cacophonie de la musique n'empêche pas le succès des combats et acrobaties des Chinois. Ils « font l'exercice et se démènent l'un après l'autre, comme des possédés, en brandissant des lances dont le fer très long emmanché, a différentes formes¹⁰ ». La soirée se termine par la danse de l'ours et les marionnettes

3 « Distribution des personnages de la troupe de la Rose de Nankin », *L'Entr'acte*, 31 août 1851 et « La Rose de Nankin », *L'Entr'acte*, 4 septembre 1851.

4 Auguste Lireux, « Théâtres », *Le Constitutionnel*, 1^{er} septembre 1851.

5 Théophile Gautier, « Théâtres », *La Presse*, 1^{er} septembre 1851.

6 Cham, « Les Chinois aux Variétés », *Le Charivari*, 14 septembre 1851.

7 Cordellier Delanoue, *Le Corsaire*, 4 septembre 1851.

8 Albert Monnier, *Le Journal pour rire*, 5 septembre 1851.

9 Théophile Gautier, « Théâtres », *La Presse*, 1^{er} septembre 1851.

10 Mathurin-Joseph Brisset, « Revue dramatique », *La Gazette de France*, 1^{er} septembre 1851.

chinoises. Cette formule mêlant musique–arts martiaux–acrobates devient populaire et cette programmation sera souvent reprise par les troupes chinoises en France.

LA « QUERELLE DES VRAIS CHINOIS »

Le 22 avril 1854, une autre troupe chinoise se présente au théâtre de la Porte Saint-Martin, à Paris. Suite à l'échec de la musique chinoise aux Variétés en 1851, la troupe de la Porte Saint-Martin, composée de neuf hommes, est invitée à n'exécuter que des acrobaties. Parmi leurs variétés telles que « Balles magiques », « Eau dominée », « Tresse du mandarin », « Jeu des rubans », etc.¹¹, la plus passionnante pour le public n'est autre que « la cible vivante » d'un « Guillaume Tell chinois ». Auguste Villemot, alors chroniqueur du *Figaro*, relève le texte de l'affiche du théâtre, pleine de suspens : « Exercice à la réalité duquel la pensée se refuserait de croire si l'œil n'était frappé de l'intrépidité à la fois fière et charmante qui préside à ce jeu, d'où le péril disparaît à force de grâce et de dextérité¹² ». Et selon le témoignage de Théophile Gautier :

Un des saltimbanques se place contre la planche, la main ouverte ; son camarade, qui tient une gamme de couteaux fort affilés, les lance les uns après les autres, et ils vont se ficher dans la planche en passant par l'interstice des doigts avec une précision qui fait frémir ; [...] la victime présente la tête, et les coutelas s'implantent, qui près de la gorge, qui près de la nuque, qui près du front, avec une certitude inconcevable ; la moindre erreur pourrait être mortelle¹³.

Les « surnaturels et incompréhensibles jongleurs¹⁴ » d'origine chinoise attirent les applaudissements par leur souplesse et leur polyvalence. Trois jours après la représentation des Chinois à la Porte Saint-Martin, c'est-à-dire le 25 avril 1854, l'Hippodrome fait débiter une autre troupe chinoise composée de sept personnes, dont des hommes et des femmes. La programmation de l'Hippodrome est identique, ou presque, à celle de la Porte Saint-Martin. Si les « balles magiques » et le « Jeu des rubans » semblent être des numéros couramment pratiqués par les jongleurs, le « Guillaume Tell de Shanghai » est sans doute un plagiat du numéro éponyme de la Porte Saint-Martin. Selon le témoignage de Darthenay :

11 Shih-Lung Lo, « Exhibitions, Traveling Troupes, and Chinese Performances on the French Stage in the 1850s », *Revista de Estudios Chineses*, n°8, 2012, p. 143-147.

12 Auguste Villemot, « Chronique parisienne », *Figaro*, 7 mai 1854.

13 Théophile Gautier, « La Chine en France », *La Presse*, 25 avril 1854.

14 « Causeries », *L'Entr'acte*, 5 mai 1854.

[...] on apporte une planche, la jeune fille de Tuck-Gay se colle contre cette planche dans diverses attitudes ; elle y applique sa tête, et Tuck-Gay lance ses couteaux qui se fichent dans la planche à quelques lignes de la tête de l'enfant. Mais voici quelque chose de plus difficile encore et de plus effrayant : l'enfant applique sa main ouverte contre la planche, et Tuck-Gay lance ses couteaux qui passent dans l'interstice des doigts et s'attachent à la planche¹⁵.

Le clou de ce numéro est, comme celui de la Porte Saint-Martin, la « cible vivante » de Guillaume Tell. C'est ce que choisit de représenter l'Hippodrome sur l'affiche du spectacle¹⁶. Tuck-Gay, qui joue « Guillaume Tell », est un « jeune Chinois à la physionomie intelligente et joviale »¹⁷. La cible vivante n'est autre que sa propre fille Amay, âgée de seize ans.

70 La similitude des deux programmations est jugée scandaleuse, au point qu'elle devient un sujet de caricature pour la presse¹⁸. La Porte Saint-Martin et l'Hippodrome prétendent chacun présenter au public de vrais Chinois. Les deux théâtres affichent un avis sur la porte dans lequel ils signalent que leur concurrent montre de faux Chinois¹⁹. L'avis de la Porte Saint-Martin souligne l'origine authentique de « ses » Chinois et leur précédent succès à Londres. L'avis de l'Hippodrome met en valeur l'authenticité de « ses » Chinois, en indiquant que la troupe du concurrent est un mélange de vrais et de faux Chinois. En citant l'affiche de l'Hippodrome, *La Gazette de France* indique qu'à la Porte Saint-Martin, « plusieurs Chinois [ont] de faux nez et des boucles d'oreille d'or non moins faux²⁰ ».

Les salles parisiennes parodient l'événement des vrais Chinois. Le théâtre Comte s'inspire de la « cible vivante » pour monter *Les Couteaux chinois*. Les Délassements-Comiques créent un vaudeville intitulé *Paris en Chine*, dans lequel trois Français égarés en Chine se déguisent en jongleurs chinois de la Porte Saint-Martin et présentent leurs numéros « chinois » devant l'empereur de Chine. Mais la situation se complique avec le voyage à Lyon du spectacle de la cible vivante. Dans un prospectus datant de la même année²¹, on peut trouver l'annonce d'un spectacle d'esprit similaire destiné au théâtre des Célestins, à cela près que la cible est un homme et non la fille du « Guillaume Tell de Shanghai ».

15 Darthenay, *L'Entr'acte*, 27 avril 1854.

16 « Les Vrais Chinois », Affiche de l'Hippodrome, 1854, Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris.

17 Darthenay, *L'Entr'acte*, 27 avril 1854

18 Nadar, « Revue du deuxième trimestre de 1854 (suite) », *Le Journal pour rire*, 1^{er} juillet 1854.

19 Louis Huarts, « La guerre des Chinois », *Le Charivari*, 28 avril 1854.

20 Mathurin-Joseph Brisset, « Revue dramatique », *La Gazette de France*, 1^{er} mai 1854.

21 « La Chine à Lyon. Jongleurs chinois », Lyon, imp. de Brunet-Fonville et Bonnaviat, [1854].

Après la représentation à la Porte Saint-Martin, certains membres de la troupe poursuivent leur carrière en Europe, sous la direction d'un jeune Ar-Hee. En 1867, la troupe japonaise de Torikata se fait connaître au Cirque-Napoléon et fusionne avec la troupe d'Ar-Hee. Cette nouvelle troupe « figur[e] dans les meilleures compagnies de cirque, notamment chez Hinné et chez Renz²² ». Le 13 octobre 1872, une autre troupe « Mo-Gul-Tar-Tar » remporte un véritable succès au théâtre du Château-d'Eau. D'après le quotidien *Le Gaulois*²³, cette troupe arrive d'Italie et son directeur est un Chinois nommé Arrhi. Le dramaturge Cogniard assiste également à la représentation de « Mo-Gul-Tar-Tar ». Le fils d'Arrhi, qui exécute des numéros gymnastiques sur le trapèze, impressionne beaucoup Cogniard. Grâce à sa mère anglaise et à la vie nomade de la famille à travers l'Europe, cet acrobate, multilingue, peut même répondre aux questions de Cogniard dans un français teinté d'accent parisien. Qu'il soit Ar-Hee ou Arrhi, il s'agit probablement d'un dénommé Tian Axi 田阿喜. En juillet 1869, le diplomate chinois Zhang Deyi 張德彝 (1847-1918) reçoit à son domicile parisien une Anglaise mariée depuis neuf ans avec un Chinois nommé Tian Axi et qui a deux fils et une fille. Tian Axi, habile « en jeux des couteaux volants », « donne des spectacles dans tous les pays européens et gagne une grande fortune »²⁴. En mars 1888, Zhang reçoit à Marseille ce même Tian Axi, âgé de plus de cinquante ans et « adroit en jongleries²⁵ ». Tian Axi fut sans doute le jongleur chinois le plus connu d'Europe dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Un autre voyageur chinois nommé Wang Tao 王韜 (1828-1897) témoigne du spectacle donné par ses compatriotes sur la scène française. Dans son récit de voyage, *Manyou suilu* 漫遊隨錄 (*Notes de randonnées libres*), il raconte qu'« un Cantonais arrive à Paris avec sa troupe de comédiens. Les banderoles sont bariolées et les costumes sont luxueux. Le public est épris de leurs représentations ravissantes. Chaque jour ils remportent des recettes énormes ». Le spectacle dont parle Wang Tao a lieu au Pavillon chinois de l'Exposition universelle tenue à Paris en 1867²⁶. La programmation y est assez variée : on peut non seulement assister aux « jongleries et [aux] tours de force qui

22 Henry Thétard, *La Merveilleuse Histoire du cirque*, [1947], Paris, Julliard, 1978, p. 496.

23 François Oswald, « Bruits des coulisses », *Le Gaulois*, 18 octobre 1872.

24 Deyi Zhang, *Oumei Huanyouji: Zai shuqi* 歐美環遊記：再述奇 (*Le Tour en Europe et en Amérique: deuxième témoignage de curiosités*) [1868-1870], dans Shuhe Zhong 鍾叔河 (dir.), Changsha, Hunan renmin chubanshe 湖南人民出版社, 1981, p. 215. Je traduis.

25 Deyi Zhang, *Sui shi Ying E ji* 隨使英俄記 (*Journal d'un attaché d'ambassade en Grande-Bretagne et en Russie*), dans Shuhe Zhong 鍾叔河 (dir.), Changsha, Yuelu Shushe 嶽麓書社, 1986, p. 793. Je traduis.

26 Tao Wang, *Manyou suilu* (*Notes de randonnées libres*), Pékin, Social Sciences Academic Press, 2007, p. 73. Je traduis.

font les frais du spectacle²⁷ », mais aussi aux « exercices qui ont le plus grand rapport avec ceux du cirque et de l'hippodrome²⁸ ». De plus, il y a « des acteurs chinois jou[ant] la comédie chinoise, au bruit d'un orchestre chinois, devant des spectateurs assis sur des sièges chinois²⁹ ». En outre, une vingtaine de « braves Français en redingote ou en paletot » exécutent tous les jours un « concert chinois » composé de dix airs portant des titres chinois. Mais ces airs d'origine chinoise sont arrangés par le musicien L. Haenel de Cronentall et interprétés par des instruments occidentaux³⁰.

Jusqu'au ^{xx}e siècle, les spectacles des Chinois sont récurrents et populaires à l'Exposition universelle. En 1900, par exemple, une troupe chinoise se produit au Panorama du Tour du Monde de l'Exposition universelle tenue à Paris. Leurs numéros « périlleux³¹ » attirent l'attention du public, en particulier celui d'un Chinois qui « saute à travers des cercles hérissés de poignards, lances, etc., avec une hardiesse et une précision qui font courir un frisson dans la salle³² ».

72

ACROBATES, PRESTIDIGITEURS ET JONGLEURS PARTICULIERS

Le spectacle chinois organisé par les Variétés en 1851 inspire d'autres salles commerciales. De plus en plus d'acrobates, prestidigitateurs et jongleurs se produisent sur la scène parisienne. En octobre 1851, l'Hippodrome présente un spectacle des frères Fo-Hi³³, dont nous ignorons la véritable identité. Les deux « Chinois », dit la presse, « grimpent avec agilité », « dansent et exécutent des pas avec [...] précision », « tourbillonne[nt] avec vélocité et change[nt] de fil avec un mouvement effréné »³⁴. Une danse nommée « Tchinchingkoa » est exécutée sur un fil de fer. Ce spectacle chinois est bien accueilli et le public applaudit énormément la performance. En janvier 1864, un acrobate nommé Ar-Hee – probablement celui que nous avons signalé plus haut – se présente au Cirque-Napoléon, accompagné d'un magicien chinois nommé Sam-Hung. Les deux Chinois font une espèce de « cible vivante³⁵ ». Quant aux numéros

27 P[?] Duchesne de Bellecour, « La Chine et le Japon à l'Exposition universelle », *Revue des deux mondes*, 1^{er} août, 1867, p. 714.

28 Hippolyte Gautier, *Les Curiosités de l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Charles Delagrave, 1867, p. 22.

29 René, « La Chine et les Chinoises à l'Exposition », *La Semaine des familles*, 18 mai 1867, p. 515.

30 Oscar Comettant, *La Musique, les musiciens, et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 260-261.

31 Victor Roger, « Courrier des théâtres – à l'Exposition », *Le Petit Journal*, 30 septembre 1900.

32 « Exposition universelle de 1900 », *Le Monde artiste*, 16 septembre 1900.

33 Publicité de l'Hippodrome, *L'Entr'acte*, 9 et 11 octobre 1851.

34 *L'Entr'acte*, 14 octobre 1851.

35 Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, 18 janvier 1864.

effectués par Sam-Hung en solo, ils suscitent eux aussi l'étonnement du public français. Il avale « de l'étope enflammée pour cracher des rubans de couleurs diverses et finir par un canard qui s'ébrouait dans la sciure du manège³⁶ ». Théophile Gautier précise que le canard craché, vivant, crie le « kouan-kouan le plus authentique³⁷ ». Le public apprécie les « poignards magiques » des « enchanteurs chinois » et regrette que les soirées du Cirque-Napoléon soient « trop courtes »³⁸. En janvier 1867, un Arr Hee et son compagnon Ah Sam se produisent à l'Eldorado (actuel site du Comédia), le café-concert le plus célèbre de l'époque. Selon la presse, l'Eldorado « attire de plus en plus la curiosité publique », surtout par « les inimitables artistes chinois, Arr Hee et Ah Sam, dans leurs jeux nationaux »³⁹. Grâce à leurs « jeux extraordinaires usités en Chine », Arr Hee et Ah Sam « font toujours florès »⁴⁰ et « obtiennent toujours les applaudissements⁴¹ ».

Par ailleurs, le nom d'un autre Chinois, Samong, se trouve à l'affiche des Folies-Bergère à partir du mois de septembre 1878. Il s'agit probablement de Sam-Hung du Cirque-Napoléon, mais les détails de la représentation qu'il donne aux Folies-Bergère sont peu connus. Un avaleur chinois semble encore plus célèbre que Sam-Hung. Nommé « Ling-Look », cet « avaleur d'œufs et d'épées » débute en 1867 à l'Hippodrome. Dans la représentation, Ling-Look avale d'abord un sabre de 90 centimètres, ensuite un œuf et puis une bouffée de tabac, pour enfin cracher du feu. Certains spectateurs, comme l'astronome Camille Flammarion, soupçonnent la véritable identité de ce « prétendu Chinois⁴² », mais cela n'enlève rien à la popularité de Ling-Look, ou plutôt du spectacle « à la » Ling-Look. Pendant son voyage en Europe, en 1876, le diplomate chinois Li Shuchang 黎庶昌 (1837-1896) assiste au spectacle d'un jongleur chinois qui « travaille comme avaleur d'épée et cracheur de feu⁴³ ». En 1877, Ling-Look participe à la tournée mondiale de la troupe du magicien américain Dean Harry Kellar. Celle-ci voyage jusqu'à Hong Kong et remporte un grand succès. Comme Flammarion, les Américains doutent de l'identité chinoise de

36 Jacques Garnier, « Habilité, illusion », dans Monica Renevey (dir.), *Le Grand livre du cirque*, Genève, Édito-Service, 1977, t. II, p. 493.

37 Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, 18 janvier 1864.

38 Césari, « Cirque Napoléon », *La Comédie*, 6 mars 1864.

39 Paul Ferry, « Chronique », *La Comédie*, 20 janvier 1867.

40 Fernando, Bulletin et « Faits divers », *L'Orchestre*, 1^{er} avril 1867.

41 Fernando, « Faits divers », *L'Orchestre*, 28 avril 1867.

42 Camille Flammarion, *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, Paris, Flammarion, 1912, p. 394.

43 Shuchang Li, *Carnet de notes sur l'Occident*, trad. Kangqiang Shi, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1988, p. 115.

Ling-Look. Selon les souvenirs du magicien Harry Houdini⁴⁴, Kellar pensait que Ling-Look était né à Budapest et que son vrai nom était en fait Dave Gueter. Chinois ou Hongrois, ce Ling-Look, toujours d'après Kellar, est mort à Hong Kong au cours de la tournée, peu après le décès de son frère Yamadeva.

Mais un autre Ling-Look avale le sabre à l'Hippodrome (situé au pont de l'Alma). Selon l'affiche du théâtre, le spectacle de cet avaleur chinois est visible jusqu'au 5 novembre 1883⁴⁵. La tête rasée, arborant une tresse et habillé en Chinois, ce Ling-Look n'oublie pas de mettre ses doigts en l'air ! Les œufs et le tabac ont disparu, tandis que l'aleur fait éclater un mini-obus sur le bout d'un sabre qui lui perce la bouche. Ce spectacle de l'Hippodrome correspond en tous points à celui donné quelques temps auparavant à l'Oxford Theatre of Varieties (Brighton, Angleterre) par un Chinois nommé Ali Ling Look. Ce dernier a pourtant été emprisonné, en 1882, après avoir provoqué une explosion accidentelle dans la salle. Quoi qu'il en soit, la jonglerie « à la chinoise » a évolué de manière significative entre 1868 et 1883 grâce aux spectacles donnés par tous ces Ling-Looks. En 1901, « la troupe chinoise de Ling-Look⁴⁶ » se rend même à New York. Ce qui compte n'est finalement peut-être pas l'authenticité des artistes, mais plutôt la manière chinoise qui, elle, est censée être authentique.

74

C'est pourquoi on voit paraître, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, les magiciens chinois Ching-Ling-Foo (金齡福 ou 金林福, pseudonyme de Zhu Lianqui 朱連魁, 1854-1922 ?) et Chung-Ling-Soo (1861-1918). Le premier, né à Pékin, commence sa carrière professionnelle aux États-Unis à partir de 1898. Lors d'une soirée à l'Olympia, à Paris, ce magicien chinois et son compagnon Harry French montrent un numéro où ils font « apparaître deux petits négrillons⁴⁷ ». Le dernier, non moins célèbre en Europe, est pourtant un Américain dont le vrai nom est William Ellsworth Robinson. En 1905, une « querelle du vrai magicien chinois » débute au théâtre de Londres⁴⁸.

44 Harry Houdini, *The Miracle Mongers: An Expose* [1920], Charleston, BiblioBazaar Reproduction Series, 2007, p. 48-50.

45 « Hippodrome au Pont de l'Alma. Ling-Look, représentation tous les soirs jusqu'au 5 novembre », Affiche de l'Hippodrome, Paris, Charles Lévy, 1883, BnF.

46 « In the Vaudevilles », *The New York Times*, 29 septembre 1901.

47 Paul Milcour, « Courrier de la semaine », *Le Monde artiste*, 15 septembre 1901.

48 Jim Steinmeyer, *The Glorious Deception: The Double Life of William Robinson, Aka Chung Ling Soo, the Marvelous Chinese Conjurer*, New York, Carroll & Graf, 2005, p. 253-268.

En plus des spectacles donnés par les troupes et les artistes chinois, existent également des coproductions franco-chinoises. Un exemple est *Le Dragon vert*, pièce écrite par Michel Carré (livret) et André Wormser (musique) et créée sur les planches du Nouveau théâtre le 21 février 1895. La pièce est composée de trois actes : 1^{er} acte – Les jardins d’une maison de thé à Pékin ; 2^e acte – Le Dieu Ta-O et la justice en Chine ; 3^e acte – La fête du Dragon vert. Entre les 1^{er} et 2^e actes s’intercalent deux tableaux consacrés aux visions de fumeurs d’opium. L’histoire du *Dragon vert* se tisse autour d’un dénommé Tchín-Pao, jeune homme d’origine chinoise qui, après des études de médecine en France, rentre en Chine avec son valet Jean et sa bien-aimée Claire. Dans une maison de thé à Pékin, Jean et Claire, égarés, fument l’opium comme les Chinois. Ils rencontrent aussi un prétendu sinologue français nommé Paul, qui, en fait, ne sait pas parler chinois. Celui-ci devient leur interprète, ce qui suscite une série de malentendus. Pour la première fois, les acteurs chinois tiennent de véritables rôles dans un spectacle français, et ne sont pas seulement des figurants acrobates. Ne sachant véritablement pas répondre à leurs interlocuteurs en français, ils sont les plus « qualifiés » pour interpréter les personnages chinois qui ne comprennent pas ce que demandent les Français égarés en Chine. L’impossibilité réelle de la communication est transposée sur la scène et constitue même la trame du spectacle. Pour se faire comprendre, les acteurs chinois ont donc recours à « leur mimique [...] singulièrement expressive⁴⁹ », et le résultat est malgré tout satisfaisant.

Par ailleurs, les acrobaties sont indispensables dans un tel spectacle donné par de véritables Chinois. La « fête du Dragon vert » du troisième acte se compose ainsi de jeux acrobatiques qui mêlent à la fois « agilité incroyable » et « goût de cruauté » : selon Francisque Sarcey, ces Chinois « se piquent de montrer leur endurance à la douleur ; [...] l’un d’eux se suspend par les cheveux tordus en natte à une corde qu’on balance, et jongle avec des couteaux »⁵⁰. *La Caricature* indique qu’il y a un acrobate qui « se précipite la tête en avant contre des murs, contre des tables, contre les planchers⁵¹ ». *L’Orchestre*, quant à lui, signale la « grande scène de “clownerie” » et note « une incontestable originalité » dans le divertissement final⁵². Ce qui est encore plus intéressant, c’est que cette troupe chinoise est probablement un « décalque » : le nom du directeur, « Tchay-Chow-Bing », évoque celui d’un Sino-vietnamien, « Tay-Chom-Beng », qui a présenté sa troupe à Marseille en août 1894. Cette troupe chinoise est composée

49 H. C., « Tablettes théâtrales », *Le Matin*, 22 février 1895.

50 Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 25 février 1895.

51 Yseult, « La semaine théâtrale », *La Caricature*, 2 mars 1895.

52 Jean De Lorr, « Nouveau théâtre », *L’Orchestre*, 27 février 1895.

de vingt-neuf personnes, dont cinq femmes, sous la direction d'un riche négociant de Saïgon nommé Tay-Chom-Beng. Leur représentation à Marseille contient « l'interprétation d'une œuvre dramatique », ainsi que la « quintessence » d'une pièce historique sino-vietnamienne. « Un tigre et trois magnifiques panthères complètent le programme », et le public apprécie le « luxe des costumes et accessoires ». Après un court séjour à Marseille, les artistes de cette troupe jouent à l'Exposition de Lyon, puis à Paris et à Londres⁵³.

L'OPÉRA DE PÉKIN

76

Comparée à l'introduction des spectacles acrobatiques et jongleresques sur la scène française, la découverte de l'opéra chinois est relativement tardive. Les missionnaires jésuites (comme le père Prémare) et les sinologues (comme Stanislas Julien et Bazin aîné) se sont consacrés à la traduction du répertoire théâtral chinois. Pourtant, aucune pièce chinoise ne fut mise en scène avant le milieu du XIX^e siècle, excepté l'adaptation par Voltaire de la tragédie *L'Orphelin de la Chine* (Comédie-Française, 1755). Quelques tentatives pour mettre en scène le théâtre chinois se font jour durant la seconde moitié du XIX^e siècle : prenons pour exemple les représentations de *L'Histoire du luth* (théâtre de la Porte Saint-Denis, ca 1884) et *La Fleur enlevée* (Odéon, 1896)⁵⁴. Toutefois, ni l'une ni l'autre n'est jouée par des comédiens chinois. À ma connaissance, les seules pièces de théâtre jouées en chinois sont probablement celles données par la troupe itinérante à l'Exposition universelle de 1867. Le commentaire de Wang Tao cité plus haut indique qu'il s'agit d'un spectacle en cantonais.

En Chine, chaque région a ses propres genres théâtraux qui se distinguent les uns des autres en matière de musique, de chant et de dialecte utilisés⁵⁵. L'Opéra de Pékin, considéré aujourd'hui comme représentatif de l'opéra chinois, ne s'est répandu qu'à partir des années 1860, attirant les vedettes du fait de sa popularité en Chine. En 1927, Mei Lanfang est élu l'un des « Quatre célèbres comédiens jouant le rôle féminin » dans le concours organisé par la presse. Ses représentations aux États-Unis et en Russie dans les années 1930 ont aussi contribué à valoriser le statut de cet art chez les Occidentaux. Un autre lauréat du concours, Cheng Yanqiu 程硯秋 (1904-1958), quant à lui, se rend en Europe en 1932. Le voyage est organisé et soutenu par plusieurs intellectuels

⁵³ *Le Ménestrel*, 12 août 1894, p. 254.

⁵⁴ Ki-Tong Tcheng, *Le Théâtre des Chinois : étude de mœurs comparées*, Paris, Calmann Lévy, 1886, p. 156-157 ; Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 27 avril 1896.

⁵⁵ Jacques Pimpaneau, « Chine (opéra chinois) », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2003, p. 334.

chinois et français, dont Paul Langevin et Louis Laloy. L'objet du voyage de Cheng est toutefois assez différent de celui de Mei Lanfang. À travers une lettre ouverte adressée aux acteurs contemporains, Cheng précise qu'il cherche à mieux connaître l'art occidental afin d'améliorer sa propre création artistique. Dans un entretien publié dans le quotidien *Shijie Ribao* 世界日報 paru le 20 janvier 1932, Cheng souligne encore une fois que son voyage sera consacré à la « recherche sur les arts » et qu'il « ne donnera aucune représentation à aucun moment ».

Après son retour en Chine, Cheng se met à rédiger le « Rapport sur le théâtre et la musique en Europe ». Selon ce rapport publié en 1933, pendant son séjour en Europe, Cheng a refusé plusieurs fois de chanter le répertoire de l'Opéra de Pékin, malgré l'invitation de sinologues et d'artistes. La raison exposée par Cheng est simple : il ne pouvait pas chanter sans accompagnement musical. Il y eut une exception au congrès de la Ligue internationale pour l'Éducation nouvelle, tenu le 9 août à Nice. Les participants ont été invités à chanter des airs qui reflétaient l'esprit de leur pays. Cheng a donc chanté malgré lui deux extraits de l'Opéra de Pékin, à savoir *Ma Dian* 罵殿 (*Blâmer l'usurpateur au palais*) et *Huangshan Lei* 荒山淚 (*Larmoyer dans la montagne abandonnée*). Ces sujets, qui évoquent la tyrannie et l'oppression, lui assuraient des applaudissements unanimes. Mais au niveau artistique, Cheng regrette, dans un entretien au quotidien *Huabei Ribao* 華北日報 en avril 1933, cette représentation fastidieuse sans l'accompagnement des instruments musicaux chinois. Le séjour de Cheng Yanqiu en Europe n'a donc pas permis au public français de découvrir l'Opéra de Pékin en tant que forme d'art. Il faut attendre 1955, quand le gouvernement chinois envoie à Paris une délégation artistique, pour que le grand public français ait l'occasion d'assister à une représentation de l'opéra de Pékin.

De 1850 à 1950, si l'opéra chinois en « version originale » ne reste compréhensible que pour un public très restreint, les artistes chinois présents sur scène convainquent les spectateurs français par leur technique corporelle. Pour des raisons commerciales, leurs spectacles ne sont pas réservés aux Chinois locaux mais s'adressent également aux spectateurs occidentaux. De nombreuses recherches ont été consacrées aux Chinois d'outre-mer. Dans l'histoire des échanges sino-occidentaux, ces Chinois à l'étranger jouent un rôle pionnier et constituent un corpus d'étude riche mais souvent ignoré. C'est dans ce contexte que les comédiens chinois à l'étranger méritent notre attention. À l'inverse des immigrés chinois, souvent négligés par les populations locales, la présence des acteurs a le plus souvent valeur d'événement, qui suscite l'intérêt du public. L'activité des acteurs chinois sur la scène française, indépendamment de leur notoriété de l'époque, reste un sujet à creuser.

BIBLIOGRAPHIE

« Distribution des personnages de la troupe de la Rose de Nankin », *L'Entr'acte*, 31 août 1851.

« La Rose de Nankin », *L'Entr'acte*, 4 septembre 1851.

Publicité de l'Hippodrome, *L'Entr'acte*, 9 et 11 octobre 1851.

L'Entr'acte, 14 octobre 1851.

« La Chine à Lyon. Jongleurs chinois », Lyon, imp. de Brunet-Fonville et Bonnaviat, [1854].

« Les Vrais Chinois », Affiche de l'Hippodrome, 1854, Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris.

« Causeries », *L'Entr'acte*, 5 mai 1854.

« Hippodrome au Pont de l'Alma. Ling-Look, représentation tous les soirs jusqu'au 5 novembre », Affiche de l'Hippodrome, Paris, Charles Lévy, 1883, BnF.

Le Ménestrel, 12 août 1894.

78 « Exposition universelle de 1900 », *Le Monde artiste*, 16 septembre 1900.

« In the Vaudevilles », *The New York Times*, 29 septembre 1901.

ASLAN, Odette, *Paris capitale mondiale du théâtre*, Paris, CNRS, 2009.

BERLIOZ, Hector, « Feuilleton du *Journal des débats* », *Journal des débats*, 31 mai 1851, p. 1-2.

BRISSET, Mathurin-Joseph, « Revue dramatique », *La Gazette de France*, 1^{er} septembre 1851.

—, « Revue dramatique », *La Gazette de France*, 1^{er} mai 1854.

CÉSARI, « Cirque Napoléon », *La Comédie*, 6 mars 1864.

CHAM, « Les Chinois aux Variétés », *Le Charivari*, 14 septembre 1851.

CHENG, Yanqiu 程硯秋, *Cheng Yanqiu riji 程硯秋日記 (Journal intime de Cheng Yangqiu)*, édité par Yongjiang Cheng 程永江, Changchun, Shidai wenyi chubanshe 時代文藝出版社, 2010.

COMETTANT, Oscar, *La Musique, les musiciens, et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, Michel Lévy frères, 1869.

DARTHENAY, *L'Entr'acte*, 27 avril 1854.

DELANOUE, Cordellier, *Le Corsaire*, 4 septembre 1851.

DE LORR, Jean, « Nouveau théâtre », *L'Orchestre*, 27 février 1895.

DUCHESNE DE BELLECOUR, P[?], « La Chine et le Japon à l'Exposition universelle », *Revue des deux mondes*, 1^{er} août 1867, p. 710-743.

FERNANDO, Bulletin et « Faits divers », *L'Orchestre*, 1^{er} avril 1867.

—, « Faits divers », *L'Orchestre*, 28 avril 1867.

FERRY, Paul, « Chronique », *La Comédie*, 20 janvier 1867.

FLAMMARION, Camille, *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, Paris, Flammarion, 1912.

GARNIER, Jacques, « Habilité, illusion », dans Monica Renevey (dir.), *Le Grand livre du cirque*, Genève, Édito-Service, 1977, t. II.

- GAUTIER, Hippolyte, *Les Curiosités de l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Charles Delagrave, 1867.
- GAUTIER, Théophile, « Théâtres », *La Presse*, 1^{er} septembre 1851.
- , « La Chine en France », *La Presse*, 25 avril 1854.
- , *Le Moniteur universel*, 18 janvier 1864.
- H. C., « Tablettes théâtrales », *Le Matin*, 22 février 1895.
- HOUDINI, Harry, *The Miracle Mongers: An Exposé* [1920], Charleston, BiblioBazaar Reproduction Series, 2007.
- HUARTS, Louis, « La guerre des Chinois », *Le Charivari*, 28 avril 1854.
- LI, Shuchang, *Carnet de notes sur l'Occident*, trad. Kangqiang Shi, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1988.
- LIREUX, Auguste, « Théâtres », *Le Constitutionnel*, 1^{er} septembre 1851.
- LO, Shih-Lung, « *La Chine à Paris: une rencontre inédite sur une scène de théâtre en 1851* », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 2, 2012, p. 212-222.
- , « Exhibitions, Traveling Troupes, and Chinese Performances on the French Stage in the 1850s », *Revista de Estudios Chineses*, n° 8, 2012, p. 139-153.
- MILCOUR, Paul, « Courrier de la semaine », *Le Monde artiste*, 15 septembre 1901.
- MONNIER, Albert, *Le Journal pour rire*, 5 septembre 1851.
- NADAR, « Revue du deuxième trimestre de 1854 (suite) », *Le Journal pour rire*, 1^{er} juillet 1854.
- OSWALD, François, « Bruits des coulisses », *Le Gaulois*, 18 octobre 1872.
- PIMPANEAU, Jacques, « Chine (opéra chinois) », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2003.
- RENÉ, « La Chine et les Chinoises à l'Exposition », *La Semaine des familles*, 18 mai 1867.
- ROGER, Victor, « Courrier des théâtres – à l'Exposition », *Le Petit Journal*, 30 septembre 1900.
- SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 25 février 1895.
- , « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 27 avril 1896.
- STEINMEYER, Jim, *The Glorious Deception: The Double Life of William Robinson, Aka Chung Ling Soo, the Marvelous Chinese Conjurer*, New York, Carroll & Graf, 2005.
- TCHENG, Ki-Tong, *Le Théâtre des Chinois: étude de mœurs comparées*, Paris, Calmann Lévy, 1886.
- THÉTARD, Henry, *La Merveilleuse Histoire du cirque* [1947], Paris, Julliard, 1978.
- VILLEMOT, Auguste, « Chronique parisienne », *Figaro*, 7 mai 1854.
- YSEULT, « La semaine théâtrale », *La Caricature*, 2 mars 1895.
- WANG, Tao 王韜, *Manyou suilu 漫遊隨錄 (Notes de randonnées libres)*, Pékin, Social Sciences Academic Press 中國社會科學出版社, 2007.

ZHANG, Deyi 張德彝, *Oumei Huanyouji: Zai shuqi* 歐美環遊記：再述奇 (*Le Tour en Europe et en Amérique: deuxième témoignage de curiosités*) [1868-1870], dans Shuhe Zhong 鐘叔河 (dir.), Changsha, Hunan renmin chubanshe 湖南人民出版社, 1981.

—, *Sui shi Ying E ji* 隨使英俄記 (*Journal d'un attaché d'ambassade en Grande-Bretagne et en Russie*), dans Shuhe Zhong 鐘叔河 (dir.), Changsha, Yuelu Shushe 嶽麓書社, 1986.

SHIH-LUNG LO

Shih-Lung Lo est docteur en études théâtrales de l'université Sorbonne Nouvelle. Il est actuellement enseignant-chercheur au département de chinois de l'université Paul Valéry-Montpellier III.

80 Résumé : Suite à la guerre sino-anglaise de l'opium (1838-1842) et à l'ouverture chinoise de l'après-guerre, les Chinois (y compris les acteurs de théâtre), qui n'étaient pas autorisés à quitter leur pays, se rendent de plus en plus à l'étranger. En raison de la langue qu'utilisent les acteurs chinois – itinérants ou invités –, le « répertoire » connu des spectateurs français reste souvent dans le registre de l'exotisme. Les témoignages des contemporains, quoique assez rares, nous permettent de retracer la conceptualisation de cet exotisme chinois et son passage vers un art apprécié par les artistes du xx^e siècle. Dans cet article, nous essayons d'initier une enquête historique, de résumer les spectacles donnés par les Chinois au long de l'époque étudiée (1850-1950), et d'analyser les influences apportées par les comédiens chinois.

Mots-clés : Chine ; France ; Chinois d'outre-mer ; acteur ; opéra chinois ; Cheng Yanqiu

Abstract : Due to its defeat in the First Opium War (1838-1842), the Chinese empire was forced to open its doors to the West. Chinese people, who had been strictly prohibited from leaving their country, began to move to foreign lands for commercial reasons. Theatre performers were also “exported” to the Western world. For most Western audiences who didn't understand Chinese, however, their performances were usually considered as nothing more than exotic shows. Throughout the first half of the twentieth century, as more and more actors of Chinese opera were presented on European stages, the Chinese theatre came to be appreciated as a real art. In this article, I try to conduct a historical survey in order to retrace the Chinese actors' activities from 1850 to 1950. With the help of recently published documents and archives, I also examine their interaction with local French artists and audiences.

Keywords : China; France; overseas Chinese; performer; Chinese opera; Cheng Yanqiu

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos, de Julie Vatain-Corfdir	5
---	---

PREMIÈRE PARTIE LES PRÉCURSEURS

Geste et parole chez les acteurs italiens en France (xvi ^e -xvii ^e siècles) Charles Mazouer	9
L'activité parisienne des comédiens italiens entre 1600 et 1622 Sandrine Blondet	19
Pratique et réception du jeu italien à Paris au commencement du xviii ^e siècle (1716-1718) Alessia Gennari	31

DEUXIÈME PARTIE LANGUE RÉGIONALE ET LANGUE EXOTIQUE : UN PRINCIPE DE CRÉATION THÉÂTRALE

Théâtre et occitan à la cour de France (xvii ^e -xviii ^e siècles) : de <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> à <i>Daphnis et Alcimadure</i> Bénédicte Louvat-Molozay	39
Sophoclean television: <i>Electra</i> without subtitles on ITV in 1962 Amanda Wrigley	55
De la « Rose de Nankin » à Cheng Yanqiu : les acteurs chinois sur la scène française (1850-1950) Shih-Lung Lo	67

TROISIÈME PARTIE

LE RAYONNEMENT ÉTRANGER DU THÉÂTRE EN LANGUE FRANÇAISE

Théâtre de l'Hermitage: des proverbes dramatiques en français
pour la cour de Catherine II de Russie
Valentina Ponzetto 81

La troupe française du théâtre Mikhaïlovski dans la vie théâtrale russe au XIX^e siècle
Pascale Melani 101

Before Jacques Copeau: The Théâtre français d'Amérique of New York, 1913-1917
Mechele Leon 115

170

QUATRIÈME PARTIE

PRATIQUES LINGUISTIQUES SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE

Le théâtre espagnol alternatif: l'avènement d'un lieu de métissages
polymorphes et synergiques
Béatrice Bottin 127

La pratique de la version multiple dans le monde théâtral néerlandophone
Anaïs Bonnier 139

Le Silence et *La Menzogna*. Réflexion sur la réception française des spectacles
de Pippo Delbono
Suzanne Fernandez 155

Table des matières 169

E-THEATRUM MUNDI

La collection « e-Theatrum Mundi » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

