



La Scène  
en Version  
Originale



Julie Vatain-Corfdir (dir.)

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-Corfdir (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 : 979-10-231-0252-9

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](mailto: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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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 ([Bénédict 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.





# LA TROUPE FRANÇAISE DU THÉÂTRE MIKHAÏLOVSKI DANS LA VIE THÉÂTRALE RUSSE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

*Pascale Melani*

Impossible de concevoir la vie culturelle des deux capitales russes, au XIX<sup>e</sup> siècle et encore au début du XX<sup>e</sup>, sans les cinq Théâtres impériaux. Le plus petit d'entre eux, le théâtre Mikhaïlovski, ou théâtre Michel, hébergeait les troupes permanentes d'État en langue étrangère. Bien qu'il abritât également une troupe allemande, il était considéré par tous comme le « Théâtre français » de Saint-Petersbourg par excellence. Son existence remontait au règne de l'impératrice Élisabeth, quand une première troupe française (la troupe de Charles de Séigny) s'était installée en Russie<sup>1</sup>. En l'absence de tradition théâtrale enracinée, les Russes firent venir de l'étranger des comédiens qui implantèrent dans leur pays le goût du théâtre, contribuèrent au raffinement des mœurs, firent connaître le grand répertoire européen. Sous le règne de Catherine II apparut un répertoire russe constitué de tragédies néo-classiques, de comédies de mœurs, d'opéras-comiques et de comédies « nobles », d'abord étroitement dépendant de ses modèles étrangers, mais qui s'émancipa progressivement. En 1779 fut fondée une école de théâtre, destinée à former les professionnels de la scène (acteurs, chanteurs, danseurs), tandis que Fonvizine, Krylov, Chakhovskoï, Zagoskine, Griboïédov jetaient les bases de la littérature dramatique russe.

Et pourtant, en 1831, à une époque où le théâtre national s'était déjà puissamment affirmé, on décida d'édifier un nouveau théâtre impérial affecté aux troupes étrangères. L'existence d'une troupe russe et d'une littérature dramatique déjà conséquente n'avait rien changé aux habitudes du public pétersbourgeois, qui continuait de fréquenter assidûment les spectacles en français. Au cours des décennies suivantes, le Mikhaïlovski non seulement accueillit les tournées des acteurs français les plus prestigieux (Rachel, Lucien Guitry, Sarah Bernhardt...), mais intégra dans son effectif certains d'entre eux, qui devinrent des « artistes impériaux » à part entière, à égalité avec les acteurs russe, ou même dans une position légèrement plus avantageuse. Cette survivance paradoxale du théâtre en langue française peut légitimement susciter quelque curiosité : quels en

1 E. Kogan, et G. Mordison, « Francuzkie aktëry v Sankt-Peterburge XVIII veka », *Teatral'nyj Peterburg : interkul'tual'naja model'*. *Inostrannye truppy i gastrolëry v Peterburge XVII-XX vv.*, Saint-Petersbourg, Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii, Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja akademija teatral'nogo iskusstva, 2002, p. 73.

furent les motifs et quelle place occupa le Mikhaïlovski dans la vie théâtrale russe du XIX<sup>e</sup> siècle ?

La campagne de Russie de 1812 avait pourtant réveillé le nationalisme russe endormi et attisé un sentiment anti-français nouveau (mais provisoire), dans un pays traditionnellement francophile, où le français était devenu la langue maternelle de l'aristocratie. Ce fut une période où les intérêts des deux puissances étaient en conflit : les prétentions territoriales de la France contrecarraient les intérêts de la Russie, les réformes du gouvernement français heurtaient les convictions monarchistes et anti-bourgeoises de la majorité des nobles russes. Pendant sept ans (1812-1819), les spectacles du théâtre français furent suspendus, la troupe française – jugée « inutile<sup>2</sup> » – dispersée, et les acteurs renvoyés dans leurs foyers<sup>3</sup>.

102 Néanmoins, l'amour des Russes pour le théâtre français était tel qu'à l'issue du conflit, cédant à la pression des élites, le tsar Alexandre I<sup>er</sup> dépêcha en mission à Paris le directeur des Théâtres impériaux Alexandre Lvovitch Narychkine (1799-1812) : il était chargé d'y engager une nouvelle troupe d'acteurs pour la scène impériale. À partir de 1819, les spectacles français reprirent, d'abord au Théâtre Maly (Alexandrinski), puis au Théâtre de pierre, à raison de trois soirées par semaine. La troupe française était soutenue par l'impératrice douairière Maria Fedorovna (veuve de Paul I<sup>er</sup>) qui organisait des spectacles dans son propre palais. En 1822, les acteurs Bris et Mézière obtinrent un privilège de trois ans qui leur permit de proposer un abonnement annuel de quatre-vingts spectacles, incluant des opéras, des comédies et des vaudevilles, à raison de trois soirs par semaine<sup>4</sup>.

C'est en juillet 1831 que commença la construction d'un nouveau théâtre impérial, sur un projet de l'architecte Alexandre Brioullou (le frère du célèbre peintre Karl Brioullou), qui s'inspira des dessins de Carlo Rossi. Il s'efforça d'intégrer ce théâtre dans un ensemble urbanistique, une place dénommée elle aussi Mikhaïlovskaja (aujourd'hui place des Arts). Le théâtre fut d'abord appelé « Nouveau Maly », puis

---

2 « Estimant la troupe française inutile dans les circonstances présentes, j'ordonne à tous les acteurs et actrices qui la composent, que ce soit ici [à Saint-Petersbourg] ou à Moscou, de quitter mon service ; les appointements dus en date d'aujourd'hui seront acquittés. » (V. Pogožev, *Proekt zakonopoloženij ob imperatorskijh teatrax*, III, Saint-Petersbourg, tipografija Glavnogo upravlenija udelov, Mohovaja, 40, 1900, p. 261.)

3 Après l'entrée de Napoléon à Moscou, un théâtre provisoire pour le divertissement de l'armée fut organisé avec la contribution des acteurs de l'ancienne troupe française qui n'avaient pas eu le temps de quitter la ville (Viktoria Pavlova, « Le théâtre français en Russie : le théâtre impérial Michel et les entreprises françaises », dans Jean-Claude Yon [dir.], *Le Théâtre français à l'étranger au XIX<sup>e</sup> siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, p. 367-368).

4 Aleksandr Kurgatnikov, *Imperatorskij Mihajlovskij teatr*, Saint-Petersbourg, LIK, 2001, p. 12.

baptisé définitivement Mikhaïlovski en août 1833, en l'honneur du grand-duc Mikhaïl Pavlovitch, frère d'Alexandre I<sup>er</sup><sup>5</sup>.

L'inauguration solennelle du théâtre eut lieu le 8 novembre 1833, jour de la fête du grand-duc, en présence de toute la famille impériale (l'empereur Nicolas I<sup>er</sup>, l'impératrice, le grand-duc Mikhaïl Pavlovitch, la grande-duchesse Elena Pavlovna...); étaient conviés aussi les dignitaires de la cour, drapés dans leur uniforme de cérémonie, entourés de la fine fleur de l'aristocratie russe et de représentants du milieu intellectuel, comme les poètes Joukovski et Viazemski. Le spectacle comporta un ballet (*Amour à la campagne, ou L'Enfant aîlé*, musique de Louis Sonnet et chorégraphie d'Alexis Blache) et un vaudeville populaire signé par l'acteur Karatyguine, *Les Faux Inconnus*. Mais plus que le spectacle, c'est le bâtiment lui-même qui fut au centre de tous les regards. La presse ne tarit point d'éloges sur ce qui fut perçu comme une réussite architecturale absolue. *L'Abeille du nord* lui dédia un long article<sup>6</sup>, et Wolf, célèbre chroniqueur de la vie théâtrale pétersbourgeoise, vanta le confort exemplaire de la salle, l'absence de courants d'air, la largeur des couloirs facilitant la circulation, la simplicité de la décoration, élégante et agréable à l'œil, mais sans fioritures inutiles. Le Mikhaïlovski fut ainsi consacré meilleur théâtre de la capitale.

Malheureusement, en 1859, le bâtiment subit des travaux de rénovation et d'extension dirigés par Albert Cavos, le célèbre architecte des Théâtres impériaux; les proportions initiales s'en trouvèrent bouleversées, la décoration alourdie<sup>7</sup>. Jusqu'à la Révolution, cependant, le Mikhaïlovski demeura le théâtre d'élection de la troupe française qui s'y maintint jusqu'en 1918 (la troupe allemande étant pour sa part fermée en 1890). Il donna aussi par intermittence des spectacles en langue russe. Les acteurs du Maly s'y produisirent et, de 1905 à 1915, il accueillit les tournées annuelles du Théâtre d'Art de Moscou. Néanmoins, son nom reste associé avant tout au théâtre français sur le sol russe.

Qui étaient ces acteurs français qui quittèrent les berges de la Seine pour conquérir la gloire sur celles de la Neva? Des talents de premier ordre, des acteurs souvent issus du Conservatoire d'art dramatique, sociétaires de la Comédie-Française en congé ou en

5 [Le théâtre Mikhaïlovski](#) sera connu à l'époque soviétique sous le nom de Malegot et, plus récemment, de théâtre Moussorgski. Il a retrouvé son nom originel en 2001. Depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2012, son chef est Vladimir Tatarnikov.

6 *Severnaja Pčela*, 21 novembre 1833.

7 Un des objectifs de cette rénovation, dont le coût total s'élève à 36 400 roubles (V. Pogožev, *Proekt zakonopoloženij ob imperatorskih teatraz, op. cit.*, p. 449), était de porter la capacité du théâtre à 1151 spectateurs en agrandissant la salle et en superposant un 5<sup>e</sup> étage. Ces transformations ont été contestées par Wolf, notamment.

rupture de ban. Durant la première période du théâtre (qui va de l'inauguration à l'été 1837), les individualités les plus remarquables sont Louise-Rosalie Allan-Despréaux (1810-1856)<sup>8</sup>, qui triomphe dans les rôles de coquette, et son mari Alexandre Allan ; tous deux sont d'excellents comiques, avec des talents de chanteurs. Ils sont rejoints un peu plus tard par Jean-Baptiste Bressant (1815-1886), engagé pour les rôles de jeune premier. Celui-ci multiplie hors scène les conquêtes parmi les dames de l'aristocratie, à tel point qu'il doit quitter précipitamment la Russie pour éviter le scandale. Autre vedette de la troupe : Virginie Bourbier, une actrice aux formes plantureuses qui incarne avec conviction les femmes fatales, mais au talent dramatique plutôt limité, selon Wolf. En 1845 arrive Jeanne-Sylvanie Arnould-Plessis (1819-1897), déjà précédée d'une réputation de scandale car elle a rompu bruyamment son contrat avec le Théâtre-Français. Elle connaît un succès foudroyant dans la pièce de Scribe *Le Verre d'eau* et devient la nouvelle reine du Mikhaïlovski. Elle compte parmi ses admirateurs les plus zélés le tsar en personne, Nicolas I<sup>er</sup>, qui fait installer une statuette à son effigie dans la loge impériale. Deux ans plus tard, elle est rejointe par Léontine Volnys (1811-1876), plus longue à s'imposer, mais qui devient ensuite pour une vingtaine d'années le symbole de la culture française à Saint-Pétersbourg : lors de ses adieux à la troupe en 1868, elle obtient pour son dernier spectacle à bénéfice l'hommage de toute la troupe et un cadeau somptueux de l'empereur (un riche bracelet orné d'une émeraude). À partir des années 1850, les comédiens les plus populaires sont Gabrielle-Geneviève Naphtal-Arnault, qui interprète les premiers rôles dans les drames, mélodrames et comédies, Adolphe Dupuy (1824-1891), excellent acteur comique, qui incarne les « bons vivants » et suscite la sympathie, Gustave Worms (1837-1910), spécialisé dans les rôles de jeunes premiers, sans oublier les deux « Marie », Marie Delaporte et Marie Pasca.

Que viennent chercher ces acteurs français sous le rude climat des bords de la Neva ? Des traitements fabuleux, de 5000 à 10 000 roubles par an, bien plus considérables que ceux auxquels ils pouvaient prétendre en France à la même époque et en tout cas nettement supérieurs à ceux perçus par les acteurs russes. À ces traitements s'ajoutaient des revenus annexes, comme les recettes des spectacles à bénéfices (deux par an), les cadeaux d'un public particulièrement généreux, souvent aussi les marques de la faveur impériale : l'empereur Nicolas I<sup>er</sup>, spectateur assidu de la troupe française, récompensa avec largesse son favori, l'acteur Alexandre Allan, en lui octroyant une villa sur l'île

<sup>8</sup> En 1837, elle fut engagée par le Mikhaïlovski et y triompha dans des emplois de *grande coquette* pendant plusieurs années.

Kamenny. Et surtout, les fameuses retraites, instituées par le règlement de 1827<sup>9</sup> : en vertu de ce règlement, tous les artistes impériaux, y compris les étrangers, bénéficiaient d'un régime de pension dont le montant équivalait aux deux tiers du traitement pour les sujets russes et à un tiers du traitement pour les sujets étrangers. Les acteurs pouvaient percevoir cette retraite tout en continuant à travailler, et en cas de décès, la veuve et les enfants percevaient une indemnité égale à un an de traitement. En 1833, sous la direction d'Alexandre Guédéonov, les droits à la retraite furent redéfinis, avec la possibilité pour les étrangers de toucher leur pension au bout de dix ans de service seulement (contre vingt ans pour les Russes) pour un montant équivalant à la moitié du traitement, c'est-à-dire deux mille roubles maximum (les Russes en revanche bénéficiaient du traitement plein : jusqu'à quatre mille roubles). Toujours en vertu de ce règlement de 1833, les étrangers conservaient leur droit à la retraite s'ils décidaient de résider à l'étranger et, en cas de décès, leurs veuves continuaient de percevoir la moitié de la pension due.

Ainsi, grâce aux larges subsides impériaux<sup>10</sup>, les acteurs étrangers bénéficiaient de conditions de vie confortables et d'une position privilégiée, qu'ils conservèrent pendant la majeure partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils tirèrent également un profit symbolique du prestige de la culture française, dont ils se firent les « passeurs » auprès du public russe.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, en effet, le répertoire de la troupe française se renouvela et se diversifia. Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, il se composait essentiellement de tragédies de Voltaire, ainsi que de comédies (Molière, Destouches, Jean-François Regnard...). La popularité de la tragédie se maintint jusqu'à la « guerre patriotique », grâce aux tournées de Mlle Georges dans les années 1808-1812 : chaque semaine la troupe proposait de nouvelles mises en scène des classiques français que les acteurs choisissaient volontiers pour les spectacles dont ils étaient bénéficiaires<sup>11</sup>. En revanche, à la réouverture du théâtre en 1819, la tragédie, passée de mode, céda la prééminence à de nouveaux genres, comme les opéras-comiques et les vaudevilles. L'opéra-comique

9 « Règlement sur les retraites des théâtres impériaux » du 13 novembre 1827, à l'époque de la direction de Narychkin.

10 Le Budget annuel de la troupe française, déjà conséquent au départ, croît régulièrement pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : de 114 400 roubles en 1803, il passe à 179 150 roubles en 1857-1858, et ceci en dépit de la suppression de l'orchestre.

11 A. Kuharenko, « Francuzkij teatr v Sankt-Peterburge v 1-j četverti XIX veka : dramaturgija i akterskoe iskusstvo », *Teatral'nyj Peterburg: interkul'turnaja model'. Inostrannye truppy i gastrolery v Peterburge XVII-XX vekov*, Saint-Pétersbourg, Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii, Saint-Pétersbourg, Akademija teatral'nogo iskusstva, 2002, p. 79-94, p. 82.

français, qui avait été très populaire en Russie<sup>12</sup>, vit à son tour son succès s'étioler à la fin des années 1820, et cette évolution entraîna aussi une spécialisation des compétences de l'acteur, dispensé désormais de savoir aussi chanter. À partir de 1830, l'influence du romantisme réorienta les attentes du public, attiré par un type de théâtre où les sentiments des personnages passaient au premier plan, et la troupe française donna avec succès les mélodrames et drames romantiques de Victor Hugo, Dumas père et Alfred de Vigny.

106 Mais surtout, on assista à la montée en puissance du vaudeville. Pendant plusieurs décennies, le vaudeville représenta pour les Russes la quintessence du « goût français », et le théâtre Mikhaïlovski accueillit, avec un certain éclectisme, tout le répertoire des théâtres parisiens, depuis la Comédie-Française jusqu'aux théâtres des boulevards : Gymnase, Gaieté, Ambigu<sup>13</sup>... Dans les années 1860-1870, le Mikhaïlovski joua un rôle important dans l'introduction de l'opérette en Russie (on y donna les œuvres d'Offenbach, *Orphée aux enfers* y fut monté en 1859). Dans les dernières décennies du siècle, enfin, il proposa des drames naturalistes, ainsi que des comédies légères et des farces d'auteurs français, principalement. Sarah Bernhardt vint s'y produire à plusieurs reprises et chaque fois avec un très grand succès (notamment dans *L'Aiglon*, en 1908).

La supériorité des acteurs français était particulièrement évidente dans le vaudeville, où leur adresse, la précision de leur jeu et leur sens de la répartie brillante et spirituelle firent merveille. D'après des témoignages convergents, le public russe appréciait avant tout l'individualité des acteurs français, leur façon de modeler avec netteté le profil de chaque rôle, et en même temps la présence d'un véritable esprit de troupe, d'une harmonie de style garantissant l'unité du spectacle. « Le jeu des acteurs, qui sont le plus souvent talentueux, cultivés et expérimentés, dénote un sens de l'ensemble surprenant, une grande conscience professionnelle et une connaissance parfaite des rôles » écrit un commentateur en 1853<sup>14</sup>. Cet aspect du jeu de la troupe française est souligné dans la presse après la tournée en Russie des Meiningers en 1885. Le jeune Alexeï Souvorine (qui allait devenir plus tard un des hérauts du nationalisme russe) compare non sans ironie les mises en scène de l'Alexandrinski et du Mikhaïlovski, comparaison qui se résout nettement en faveur de ce dernier :

12 Les ouvrages de Grétry, Monsigny, Philidor, d'Alejrac, etc., ont connu une longue existence posthume, comme en témoigne par exemple ce rappel de *Richard Cœur de lion* (1704) de Grétry dans la scène de la mort de la comtesse dans *La Dame de Pique* (1880) de Tchaïkovski.

13 Voir notre tableau en fin d'article.

14 *Teatral, livre de poche pour les amateurs de théâtre*, Saint-Petersbourg, s.n., 1853, cité par Aleksandr Kurgatnikov, *Imperatorskij Mihajlovskij teatir, op. cit.*, p. 55. Je traduis.

Avez-vous déjà vu comment on montre les bals sur la scène de l'Alexandrinski ? C'est risible et pitoyable. On y voit trois filles tapies contre un mur dans un coin, deux ou trois cavaliers qui déambulent sur la scène, complètement désorientés, et la maîtresse de maison qui s'exclame : « Mais quelle foule chez moi aujourd'hui ! » Le spectateur se retient d'éclater de rire et toute l'illusion théâtrale disparaît. La troupe française a beau être moins nombreuse que la troupe russe, au Mikhailovski, cependant, on sait tout recréer, y compris l'illusion d'une soirée mondaine animée. Et je ne parle même pas de ce sens de l'ensemble, de cette unité qui doit régner dans le jeu et dans les relations entre les différents personnages ; je ne parle pas non plus de la connaissance des rôles : tout cela rend la troupe française incomparablement meilleure que la russe<sup>15</sup>.

Le professionnalisme des acteurs français, leur élégance, l'attention portée aux détails de la mise en scène garantissaient un niveau d'excellence que l'on retrouvait même dans le répertoire de niveau moyen ou inférieur. Ces qualités ont assuré à la troupe française un succès constant, jusque dans les années 1880 environ.

Ainsi, la vie pétersbourgeoise des deux premiers tiers du XIX<sup>e</sup> siècle ne peut se concevoir sans le Mikhaïlovski : ce dernier constitue le lieu de rassemblement d'un public choisi, qui inclut à la fois le grand et le demi-monde, les dignitaires impériaux et les membres de la colonie française de Saint-Petersbourg. « Les spectacles de la troupe française étaient le divertissement préféré de la haute société », écrit Arapov<sup>16</sup>. Ce public particulièrement élégant, « encore plus chic que le public des ballets du Mariinski<sup>17</sup> », se répartissait dans la salle suivant un principe de hiérarchisation sociale assez stricte : les officiels s'installaient dans la loge impériale, la haute aristocratie prenait place dans les loges des baignoires, les fauteuils du parterre étaient occupés par les hauts fonctionnaires civils et militaires, tous en uniforme, ainsi que par la jeunesse dorée de la capitale ; les dames du demi-monde prenaient leurs aises dans les loges des étages supérieurs, sans jamais se risquer au parterre ; enfin, les rangs élevés rassemblaient les spectateurs des milieux plus modestes, roturiers, amateurs de théâtre, ainsi que les visiteurs occasionnels<sup>18</sup>. Les représentants de la colonie française, qui

15 Aleksej Suvorin, *Teatral'nye očerki (1866-1876)*, Saint-Petersbourg, s.n., 1914, p. 140-141.

16 Pimen Arapov, *Letopis' russkogo teatra*, s.n., Saint-Petersbourg, 1861, p. 311.

17 Jurij Jur'ev, *Zapiski*, Leningrad/Moscou, Iskusstvo, 1948, p. 245.

18 « Le premier étage et les fauteuils du parterre étaient occupés par la fine fleur de l'aristocratie et le corps diplomatique. Les dames venaient en robe de bal, les hommes en frac, les militaires en uniforme, et la salle ressemblait à un salon élégant. » (A. I. Vol'f, *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1826 do načala 1855 goda*, Saint-Petersbourg, tipografija Rolike, 1884, p. 37-38.)

n'étaient pas majoritaires, s'asseyaient généralement au parterre, derrière les fauteuils, sur les gradins de l'amphithéâtre.

La fréquentation du théâtre, globalement plus mondaine que celle des autres établissements pétersbourgeois, influait sur le déroulement du spectacle : les spectateurs de la haute société arrivaient généralement en retard, quittaient les loges sans attendre le tomber du rideau<sup>19</sup>. Ce public se distinguait aussi du public des théâtres russes par sa plus grande retenue : alors que le public de l'Alexandrinski ou surtout du Maly de Moscou était volontiers exubérant et démonstratif, au Mikhaïlovski régnait le plus souvent une réserve de bon aloi. Les manifestations d'enthousiasme étaient rares : les ovations interminables, les rappels à n'en plus finir, les déluges de bouquets de fleurs déversés sur la scène étaient des phénomènes exceptionnels, les spectateurs se cantonnant le plus souvent dans une approbation mesurée ou un désaveu courtois.

**108** Sur quels éléments reposait l'attractivité du théâtre français ? Outre la qualité assez constante des spectacles, on peut avancer plusieurs autres raisons.

Le théâtre français constituait à cette époque une sorte de « Maison des langues et de la culture », où l'on venait se perfectionner en français, approfondir sa connaissance de l'histoire de France et de la culture française. En présentant les dernières nouveautés des théâtres parisiens, il permettait au public pétersbourgeois d'« être à la page », de se tenir au courant des dernières sorties théâtrales, d'être en contact direct avec la vie française, car les pièces de boulevard comportaient des calembours, des jeux de mots, des allusions piquantes à l'actualité ; elles immergeaient le spectateur dans le contexte de la vie française. L'élégance des acteurs français, y compris vestimentaire (les acteurs de l'époque fournissant eux mêmes les costumes de scène dits « de ville »), était particulièrement appréciée, et les robes des actrices, souvent somptueuses, les coiffures recherchées, donnaient aux spectateurs la possibilité de suivre presque en direct l'évolution de la mode parisienne.

L'autre attrait du Mikhaïlovski était qu'il constituait une sorte de club mondain assez sélectif puisque conditionné par la connaissance du français, critère de distinction sociale durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle : au Mikhaïlovski, on est « entre soi ». Cette particularité est illustrée par la curieuse mutation sociale du genre du vaudeville : alors qu'en France, c'était un genre plutôt démocratique, plus accessible au grand public que l'opéra ou la tragédie, en Russie, il s'acclimate en acquérant un caractère mondain qui ne lui était pas propre à l'origine. Le statut particulier du Mikhaïlovski se traduisait également par une liberté relative par rapport à la scène russe, plus surveillée. La censure était moins vigilante, même si elle frappait aussi de temps à autre les pièces

---

<sup>19</sup> Aleksandr Kurgatnikov, *Imperatorskij Mihajlovskij teatr*, op. cit., p. 53.



françaises représentées en langue originale : censure politique pour la pièce de Casimir Delavigne *La Popularité* (le mot *liberté* revenait trop souvent dans les dialogues au goût du censeur), ou les drames de Victor Hugo (*Ruy Blas*, *Marion Delorme* ou encore *Hernani* qui n'est donné qu'en 1893 !); ou censure morale pour la comédie de Georges Bayard *Le Capitaine Charlotte*, qui raconte le mariage secret, jugé indécent, d'une reine avec un caporal français. Mais de façon générale, la censure était plus accommodante à l'égard de la troupe française : certaines pièces contemporaines comme *Adrienne Lecouvreur* ou *La Dame aux camélias* n'étaient autorisées que sur la scène du théâtre Mikhaïlovski, et la création française de *La Dame aux camélias*, par exemple, a précédé de dix ans sa création russe, qui a été retardée<sup>20</sup>.

Au cours des dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, cependant, la réception des spectacles de la troupe française va évoluer. La troupe est fragilisée par la suppression des retraites des acteurs étrangers (1858) : « Les acteurs français connus se font prier pour venir à Saint-Petersbourg, premièrement parce que leur travail est bien rémunéré à Paris, et deuxièmement parce qu'on a supprimé le dispositif de retraites qui constituait l'attrait principal [de la scène pétersbourgeoise] pour les artistes étrangers », écrit le *Peterburgskij listok* en 1874<sup>21</sup>. Par ailleurs, le répertoire traditionnel de boulevard, fondé en grande partie sur les péripéties des relations matrimoniales, se retrouve en décalage avec les goûts du public russe, qui s'est renouvelé depuis les réformes d'Alexandre II au début des années 1860 : dorénavant, les spectateurs issus de l'intelligentsia, de la petite bourgeoisie, du clergé, sont plus nombreux et aspirent à des thèmes plus sérieux. Le clivage entre deux écoles d'interprétation différentes s'élargit : le style d'interprétation de la troupe française, fondé sur le jeu, semble désormais artificiel au public qui se tourne vers les acteurs issus de l'école russe, privilégiant l'identification de l'acteur au personnage. Le répertoire évolue et on voit apparaître un nouveau type de drame dédaignant les péripéties extérieures de l'action théâtrale pour privilégier les situations psychologiques, l'atmosphère... Le modèle de jeu des acteurs français ne correspond plus à ces exigences, il paraît artificiel, dépassé, et cède progressivement la prééminence à un type de jeu théâtral plus « habité », illustré dans un premier temps par les mises en scène du Théâtre de Vera Komissarjevskaja et celles du Théâtre d'Art de Moscou. La troupe française ne répond plus aux attentes du public russe, et on s'interroge de plus en plus sur son utilité.

---

20 *Ibid.*, p. 54.

21 *Ibid.*, p. 74.

Néanmoins, pendant un siècle et demi, le Théâtre Mikhaïlovski aura joué le rôle de vitrine de la culture française en Russie. Pas seulement de la culture théâtrale classique ou des auteurs contemporains, mais aussi d'un certain goût français, de tout un art de vivre qui englobait l'art de la conversation, les attitudes, le style vestimentaire. Avoir un abonnement au Mikhaïlovski a constitué un critère de distinction, au sens bourdieusien ; la fréquentation du théâtre remplissait une fonction élitaires, car de cette façon on démontrait qu'on savait parler français et qu'on le comprenait, qu'on partageait avec un petit groupe d'élus une culture inaccessible au commun des mortels. Le Mikhaïlovski a entretenu dans l'élite russe la familiarité avec la culture française, il a également maintenu une tradition d'échanges culturels avec la France, dont les effets se firent également sentir dans l'autre sens : ainsi, en rentrant à Paris en 1847, Mme Allan-Despréaux fit jouer *Un caprice* d'Alfred de Musset, une pièce restée dans l'oubli en France, mais redécouverte et jouée par elle à Saint-Petersbourg. Cette représentation contribua très certainement au succès ultérieur des pièces de Musset sur les scènes françaises.

Quelques premières de la troupe française du Mikhaïlovski (D'après A. I. Vol'f, *Hronika peterburgskih teatrov*, III, Saint-Pétersbourg, Typographie R. Golike, 1884, p. 133-166)

Titre	Création française	Représentation au Mikhaïlovski
<i>Les Contes de la reine de Navarre</i> Eugène Scribe (1791-1861)	Paris, Théâtre-français, 13 octobre 1850	1855-1856
<i>Péril en la demeure</i> Octave Feuillet (1821-1890)	Paris, Théâtre-français, 19 avril 1855	1855-1856
<i>Les Mystères de l'été</i> Lambert-Thibouost (1826-1867)	Paris, Variétés, 9 juin 1853	1855-1856
<i>Une semaine à Londres</i> Clairville (1811-1879)	Paris, Vaudeville, 9 août 1849	1855-1856
<i>Mademoiselle de Belle-Isle</i> Alexandre Dumas (1824-1895)	Paris, Théâtre-français, 2 avril 1839	1855-1856
<i>Dalila</i> Octave Feuillet (1821-1890)	Paris, Vaudeville, 29 mai 1857	1857-1858
<i>Le Gendre de M. Poirier</i> Émile Augier (1820-1899)	Paris, Gymnase, 8 avril 1854	1857-1858
<i>Le Poignard de Léonora</i> Clairville (1811-1879)	Paris, Variétés, 1 <sup>er</sup> août 1857	1857-1858
<i>Le Roman d'un jeune homme pauvre</i> Octave Feuillet (1821-1890)	Paris, Vaudeville, 22 novembre 1858	1857-1858
<i>La Closerie des genêts</i> Frédéric Soulié (1800-1847)	Paris, Ambigu-comique, 14 octobre 1846	1857-1858
<i>Les Lionnes pauvres</i> Émile Augier (1820-1899)	Paris, Vaudeville, 22 mai 1858	1858-1859
<i>Les Femmes terribles</i> Dumanoir (1806-1865)	Paris, Vaudeville, 20 mars 1858	1858-1859
<i>Les Faux Bonshommes</i> Théodore Barrière (1823-1877)	Paris, Vaudeville, 11 novembre 1856	1858-1859
<i>Les Canotiers de la Seine</i> Henri Thiéry (18...-18...)	Paris, Folies-dramatiques, 16 novembre 1858	1858-1859
<i>Les Pattes de mouche</i> Victorien Sardou (1831-1908)	Paris, Gymnase, 15 mai 1860	1860-1861
<i>Le Voyage de M. Perrichon</i> Eugène Labiche (1815-1888)	Paris, Gymnase, 10 septembre 1860	1860-1861
<i>Nos intimes</i> Victorien Sardou (1831-1908)	Paris, Vaudeville, 16 novembre 1861	1861-1862
<i>Le Gentilhomme pauvre</i> Dumanoir (1806-1865)	Paris, Gymnase, 19 février 1861	1861-1862
<i>Les Beaux Messieurs de Bois-doré</i> George Sand (1804-1876) et Paul Meurice (1818-1905)	Paris, Ambigu, 26 avril 1862	1862-1863
<i>La Papillonne</i> Victorien Sardou (1831-1908)	Paris, Théâtre-français, 4 novembre 1862	1862-1863
<i>Le Fils de Giboyer</i> Émile Augier (1820-1889)	Paris, Théâtre Français, 1 <sup>er</sup> décembre 1862	1862-1863
<i>Les Ganaches</i> Victorien Sardou (1831-1908)	Paris, Gymnase, 29 octobre 1862	1862-1863

Titre	Création française	Représentation au Mikhaïlovski
<i>Un mari dans du coton</i> Lambert-Thiboust (1826-1867)	Paris, Variétés, 6 avril 1862	1862-1863
<i>Diane de Lys</i> Alexandre Dumas (1824-1895)	Paris, Variétés, 7 décembre 1853	1862-1863
<i>Nos alliées</i> Pol Moreau (18...-18...)	Paris, Gymnase, 20 mai 1863	1862-1863
<i>Les Invalides du mariage</i> Édouard Lafargue (1823-18...) et Dumanoir (1806-1865)	Paris, Gymnase, 20 janvier 1862	1862-1863
<i>Les Diables roses</i> Lambert-Thiboust (1826-1867)	Paris, Palais-Royal, 4 septembre 1863	1862-1863
<i>Les Vieux Garçons</i> Victorien Sardou (1831-1908)	Paris, Gymnase, 21 janvier 1865	1865-1866
<i>Les Jurons de Cadillac</i> Pierre Berton (1842-1912)	Paris, Gymnase, 23 avril 1865	1865-1866
<i>Les Jocrisses de l'amour</i> Théodore Barrière (1823-1877)	Paris, Palais-Royal, 31 janvier 1865	1865-1866
<i>La Dame aux camélias</i> Alexandre Dumas fils (1824-1895)	Paris, Vaudeville, 2 février 1852	1867-1868
<i>Les Idées de Mme Aubray</i> Alexandre Dumas fils (1824-1895)	Paris, Gymnase-dramatique, 16 mars 1867	1867-1868
<i>Ah! Que l'amour est agréable!</i> Varin (1798-1869)	Paris, Palais-Royal, 21 juillet 1862	1867-1868
<i>La Chanson de Fortunio</i> Opéra-comique de Ludovic Halévy (1834-1908), musique de Jacques Offenbach	Paris, Bouffes-parisiens, 5 janvier 1861	1867-1868
<i>Nos bons villageois</i> Victorien Sardou (1831-1908)	Paris, Gymnase, 10 mars 1866	1868-1869
<i>Les Inutiles</i> Edouard Cadol (1831-1898)	Paris, Lacroix Verboeckhoven, 1868	1868-1869
<i>Suzanne et les deux vieillards</i> Henri Meilhac (1831-1899)	Paris, Gymnase, 10 octobre 1868	1868-1869
<i>Le Château à Toto</i> Opéra-comique de Ludovic Halévy (1834-1868) et Henri Meilhac (1831-1899), musique de Jacques Offenbach	Paris, Palais-Royal, 6 mai 1868	1868-1869
<i>Froufrou</i> Henri Meilhac (1831-1899)	Paris, Gymnase, 30 octobre 1869	1869-1870
<i>Le Petit Faust</i> Opéra-comique d'Hector Crémieux (1828-1892)	Paris, Folies-dramatiques, 23 avril 1869	1869-1870

## BIBLIOGRAPHIE

- АРАПОВ, Пимен, *Letopis' russkogo teatra*, Saint-Pétersbourg, 1861.
- D'HEYLLI, Georges, *Bressant (1833-1877). Documents recueillis aux archives des variétés du Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg, du Gymnase et de la Comédie-Française*, Paris, Librairie générale 72, boulevard Haussmann et rue du Havre, Librairie Tresse, Galerie du Théâtre-Français (Palais-Royal), 1877.
- DRIZEN, N.V., *Sorok let teatra. Vospominanija 1875-1915*, Saint-Pétersbourg, 1915.
- JUR'EV, Jurij, *Zapiski*, Leningrad/Moscou, Iskusstvo, 1948.
- KOGAN, E. et MORDISON, G., « Francuzkie aktéry v Sankt-Peterburge XVIII veka », *Teatran'nyj Peterburg: interkul'tual'naja model'. Inostrannye truppy i gastroléry v Peterburge XVII-XX vv.*, Saint-Pétersbourg, Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii, Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja akademija teatral'nogo iskusstva, 2002, p. 68-79.
- KUHARENKO, A., « Francuzkij teatr v Sankt-Peterburge v 1-j četverti XIX veka: dramaturgija i akterskoe iskusstvo », *Teatral'nyj Peterburg: interkul'turnaja model'. Inostrannye truppy i gastrolery v Peterburge XVII-XX vekov*, Saint-Pétersbourg, Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii, Saint-Pétersbourg, Akademija teatral'nogo iskusstva, 2002, p. 79-94.
- KURGATNIKOV, Aleksandr, *Imperatorskij Mihajlovskij teatr*, Saint-Pétersbourg, LIK, 2001.
- PAVLOVA, Viktorija, « Le théâtre français en Russie: le théâtre impérial Michel et les entreprises françaises », dans Jean-Claude Yon (dir.), *Le Théâtre français à l'étranger au XIX<sup>e</sup> siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.
- POGOŽEV, V., *Proekt zakonopoloženij ob imperatorskikh teatrax*, III, Saint-Pétersbourg, tipografija Glavnogo upravljenija udelov, Mohovaja, 40, 1900.
- VOL'F [WOLF], A. I., *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1826 do načala 1855 goda*. Saint-Pétersbourg, tipografija Rolike, 1884.
- , *Hronika peterburgskih teatrov s konca 1855 do načala 1881 goda*, Saint-Pétersbourg, tipografija Rolike, 1884.

Pascale Melani est professeur de Langue et littérature russes à l'université Bordeaux Montaigne. Sa recherche est consacrée aux relations entre la littérature et la musique en Russie, à la dramaturgie de l'opéra russe, à l'histoire du spectacle, de la vie musicale et des institutions théâtrales en Russie (XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle). Ses principales publications sont : *Les Opéras de Piotr Tchaïkovski d'après les œuvres de Pouchkine. Adaptation dramaturgique et discours musical*, Tolosae, Specimina Slavica Tolosana, 2005, *L'Opéra privé de Moscou et l'avènement du spectacle d'opéra moderne*, Paris, Institut d'études slaves, 2012, « Musique et opéra en Europe centrale et en Russie (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) », numéro thématique international de la *Revue des études slaves*, vol. 3-4, 2013.

**114** **Résumé :** Cet exposé examine le contexte dans lequel le théâtre français est apparu en Russie, les spécificités de son mode d'organisation, et s'efforce d'expliquer pourquoi l'existence d'une troupe française à Saint-Petersbourg est devenue une nécessité quotidienne. On ne fréquentait pas seulement le Mikhaïlovski pour voir des pièces françaises récentes interprétées par d'excellents comédiens, mais aussi pour admirer la mode française, entendre les dernières nouvelles et anecdotes, se perfectionner en français. Pour le public pétersbourgeois, le Mikhaïlovski a joué le rôle d'une sorte de Maison de la culture française.

**Mots-clés :** théâtre ; théâtre en langue étrangère ; Russie ; théâtres impériaux ; acteurs français

**Abstract :** This article examines the context in which French theatre emerged in Russia, as well as its specific mode of organisation, in order to try and explain how the existence of a French theatre company in St Petersburg could become a daily necessity. One did not merely go to the Mikhailovsky to see recent French plays interpreted by distinguished actors, but also to admire French fashions, to hear the latest news and anecdotes, and to improve one's French. For Petersburg audiences, the Mikhailovsky played the part of a sort of French Cultural institute.

**Keywords :** theatre; foreign-language theatre; Russia; Imperial theatres; French actors

## TABLE DES MATIÈRES

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

### PREMIÈRE PARTIE LES PRÉCURSEURS

Geste et parole chez les acteurs italiens en France (xvi <sup>e</sup> -xvii <sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> -xviii <sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.

