



HAL
open science

Le théâtre de Judith Gautier, ou l'illusion d'un voyage en Extrême-Orient

Oriane Chevalier

► **To cite this version:**

Oriane Chevalier. Le théâtre de Judith Gautier, ou l'illusion d'un voyage en Extrême-Orient. *La Revue des Lettres Modernes*, 2024, Série France/Asie, 1, pp.27-41. 10.48611/isbn.978-2-406-16732-7.p.0027 . hal-04813374

HAL Id: hal-04813374

<https://hal.science/hal-04813374v1>

Submitted on 1 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le théâtre de Judith Gautier ou l'illusion d'un voyage en Extrême-Orient

« C'est une authentique vision d'Extrême-Orient et désormais, il suffira d'aller au coin de la Chaussée-d'Antin pour s'imaginer qu'on a fait le voyage idéal au pays du Soleil Levant. C'est moins loin et on évite le mal de mer¹ ». Voici ce que la presse écrit au sujet de la représentation des *Princesses d'amour* de Judith Gautier (1845-1917) au Théâtre des Mathurins en 1907 : le public semble ainsi se déplacer au théâtre dans la perspective d'un voyage sédentaire en Extrême-Orient. Cet Extrême-Orient que Judith Gautier façonne dans ses pièces de théâtre s'inscrit dans une époque où l'imaginaire collectif de la Chine et du Japon est en évolution constante. Dans *La Chine sur la scène française au XIX^e siècle*, Lo Shih-Lung explique qu'« entre sinophilie et sinophobie, à aucun moment l'image de la Chine ne se fige » tandis que « tout au long du XIX^e siècle, l'intérêt des Français pour la Chine ne cesse de grandir² ». La scène joue alors un rôle important dans l'évolution de ces représentations puisqu'« alors que la Chine et les Chinois connaissent les plus grands changements de leur histoire, les dramaturges français décomposent et recomposent les images qui habitent leur esprit depuis plus d'un siècle³ ». Le théâtre devient ainsi un lieu de rencontres interculturelles où Judith Gautier met l'Extrême-Orient à la portée de l'Occident. Même si elle n'est pas la première à traduire des pièces chinoises en langue française⁴, Judith Gautier est en revanche la première à traduire et adapter le répertoire théâtral chinois pour la scène française. En équilibriste, elle s'efforce de renouveler les représentations de la Chine et du Japon afin de faire évoluer l'imaginaire collectif, en veillant néanmoins à ne pas trop bousculer les codes familiers du public occidental. Nous tenterons donc de définir cet « Extrême-Orient, que Mme Judith Gautier s'est dévouée à nous faire aimer⁵ » pour en mesurer la part de réel et d'imaginaire tout en nous demandant quels sont les procédés mis en œuvre par la dramaturge afin de donner l'illusion d'un tel voyage. Pour cela, nous nous appuyons sur un corpus de sept de ses pièces inspirées de l'Extrême-Orient⁶ : quatre pièces chinoises - *Le Ramier blanc*⁷ (1880), *La Tunique merveilleuse* (1899), *L'Avare chinois*⁸ (1908) et *La Fille du ciel* (1912) - deux pièces japonaises - *La Geisha et le Chevalier*⁹ (1900) et *Princesses d'amour* (1907) - et une pièce traduite du chinois mais présentée comme japonaise : *La Marchande de sourires*¹⁰ (1888).

¹ Fernand Bourgeat, *La France de Bordeaux et du Sud-Ouest*, 26 janvier 1907, p.3.

² Shih-Lung Lo, *La Chine sur la scène française au XIX^e siècle*, Rennes, PUR, 2015, p.9.

³ *Ibid*, p.168.

⁴ Il s'agit du père de Prémare au XVIII^e siècle. La pièce « Tchao chi cou eul ou le Petit Orphelin de la Chine » paraît dans le troisième volume de *La Description de l'Empire de la Chine* du père Du Halde, publié en 1735, et inspire *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire en 1755.

⁵ Georges Pioch [au sujet de l'Avare chinois], *Gil Blas*, 21 mai 1913.

⁶ Notre corpus se compose de traductions et d'adaptations de pièces chinoises et japonaises (*Le Ramier blanc*, *La Marchande de sourires*, *La Tunique merveilleuse*, *L'Avare chinois*, *La Geisha et le Chevalier*), mais aussi de créations dramatiques imprimées sur un fond semi-historique (*Princesses d'amour* et *La Fille du ciel*, pièce co-écrite avec Pierre Loti).

⁷ *Le Ramier blanc* est une adaptation de la pièce chinoise 傷梅香騙翰林風月 (*Zhòu méixiāng piàn hànlin fēngyuè*) écrite par Zheng Guangzu 鄭光祖.

⁸ *La Tunique merveilleuse* et *L'Avare chinois* correspondent respectivement à une adaptation et à une traduction de la pièce chinoise 看钱奴买冤家债主 (*Kàn qián nú mǎi yuānjiā zhàizhǔ*), écrite par Zheng Tingyu 郑廷玉.

⁹ *La Geisha et le Chevalier* est une adaptation mêlant deux pièces japonaises : 娘道成寺 (*Musume Dōdōji*) de Nakamura Tomijūrō I (中村富十郎) et 浮世柄比翼稲妻 (*Ukiyozuka Hiyoku no Inazuma*) de Tsuruya Nanboku IV 鶴屋南北.

¹⁰ Il s'agit de l'adaptation de la pièce chinoise anonyme 風雨像生貨郎旦 (*Fēngyǔ xiàng shēng huòláng dàn*).

L'EXTRÊME-ORIENT DANS LE THÉÂTRE DE JUDITH GAUTIER : UNE REVENDICATION DE RÉEL

Le théâtre de Judith Gautier se distingue tout d'abord par l'« érudition profonde et sans pédanterie¹¹ » dont la dramaturge fait preuve : cette érudition est le premier rouage de la machine illusoire permettant le voyage en Extrême-Orient. Contrairement à de nombreuses pièces du répertoire français représentant le voyage d'Occidentaux en Chine ou au Japon, le voyage de Judith Gautier se caractérise par l'absence d'intermédiaires occidentaux entre le public et le monde extrême-oriental : le public a directement accès à ce qu'il considère comme une mise en scène authentique et exacte, tout droit importée d'Extrême-Orient.

La presse et Judith Gautier elle-même soulignent régulièrement l'authenticité de la mise en scène des pièces de notre corpus. Ce gage d'authenticité bénéficie souvent d'un regard japonais ou chinois vérifiant l'exactitude de la mise en scène, et ceci dès la première pièce de Judith Gautier, *Le Ramier blanc*, en 1880 : « C'est un jeune secrétaire de l'ambassade qui a fourni les plus précieuses indications de couleur locale et aidé à broser les décors¹² ». Judith Gautier fait également appel à un de ses amis japonais pour s'assurer de l'exactitude des *Princesses d'amour* en 1907, comme elle l'indique à la fin d'une interview accordée à la *Liberté*¹³. La dramaturge accompagne donc non seulement les répétitions et les représentations de ses pièces, mais elle s'implique également dans la vérification des détails de la mise en scène : elle recherche ainsi autant l'approbation des chinois.es et des japonais.es de Paris que celle de son public occidental. Cette vérification est poussée jusqu'à la gestuelle des acteurs et actrices lors des répétitions de *La Marchande de sourires* en 1888 au sujet desquelles Judith Gautier déclare dans un entretien pour *Le Gaulois* bénéficiant des conseils de la « colonie japonaise » ainsi que des « attachés de l'ambassade¹⁴ ». Les rôles chinois et japonais sont donc certes joués par des acteurs et actrices français.es, mais de véritables chinois.es et japonais.es jouent un rôle hors scène pour garantir l'authenticité des pièces, ce gage d'authenticité étant mis en exergue dans la presse. La revendication d'authenticité des pièces peut également être effectuée par des occidentaux partis en Chine ou au Japon. C'est notamment le cas du décorateur Alexandre Bailly (1866-1947) qui effectue des voyages en Extrême-Orient pour s'assurer de l'exactitude des décors des *Princesses d'amour*¹⁵ : le public garde à l'esprit que ce qu'il observe provient directement de Chine et du Japon et c'est à partir de ce critère d'authenticité qu'il juge la qualité de la mise en scène.

De plus, cette mise en scène donnant l'illusion d'accéder à une vraie Chine et à un vrai Japon est complétée par des costumes eux-aussi marqués du sceau de l'authenticité. Dès lors, on va au théâtre comme on se rend au musée, afin d'observer des accessoires et accoutrements rares qui prennent soudainement vie. L'actrice jouant Siao-Man dans *Le Ramier blanc* en 1880, dont la représentation avait lieu chez la Baronne de Poilly, est ainsi « vêtue d'habits absolument chinois brodés en Chine et venus de Chine¹⁶ ». De plus, Judith Gautier elle-même prêtait des costumes et des accessoires aux acteurs et actrices, comme ce fut le cas pour les représentations

¹¹ Georges Pioch, *Gil Blas*, 21 mai 1913, *op.cit.*

¹² Tout-Paris, *Le Gaulois*, 4 juin 1880, « La journée parisienne, La Baronne de Poilly », p.2.

¹³ Léo Marchès, *La Liberté*, 23 janvier 1907, « *Princesses d'amour*, un entretien avec Mme Judith Gautier », p.1. : « Mme Judith Gautier me quitte en s'excusant pour courir à sa dernière répétition, où, en compagnie d'un Japonais de ses amis, elle doit passer en revue tous les détails de la superbe mise en scène réglée par M. Porel pour *Princesses d'amour* ».

¹⁴ Paul Roche, *Le Gaulois*, 11 avril 1888, « *La Marchande de sourires*, chez Mme Judith Gautier », p.2 : « Je suis très satisfaite des répétitions et de l'interprétation générale. La colonie japonaise vient assister à ces répétitions, et l'on peut voir des attachés de l'ambassade, donner des conseils, indiquer les mouvements et les gestes aux comédiens ».

¹⁵ H. Moreno, *Le Ménestrel*, 26 janvier 1907, « *Princesses d'amour* », p.28.

¹⁶ Panserose, *L'Évènement*, 6 juin 1880, « L'été des parisiens ».

de *L'Avare chinois* :

[Judith Gautier] a poussé le souci de prendre sa large part dans la besogne commune jusqu'à prêter au théâtre des costumes authentiques du plus grand prix pour en revêtir quelques-uns des interprètes, Mlle Cécile Didier, entre autres. Hier, elle avait confié à M. Rollan un véritable collier de mandarin en pierres précieuses pour se le mettre au cou au moment d'entrer en scène, et le collier fit très bel effet sur le costume, déjà fort pittoresque de l'artiste¹⁷.

L'article qui décrit ces costumes et accessoires authentiquement chinois est en outre accompagné de photographies : la presse prolonge ainsi la galerie de musée, dans laquelle est exposée la Chine authentique, en la rendant accessible à tous. Certains costumes de *L'Avare chinois* ont d'ailleurs été copiés au musée Guimet, notamment les costumes de Desfontaines, ce qui étanche la soif d'authenticité du public de Judith Gautier¹⁸. Il arrive également que certains costumes cumulent l'aspect à la fois authentique et artistique de l'œuvre d'art de musée : c'est ce qui arrive lors de la représentation de *La Marchande de sourires*. Dans un entretien, Judith Gautier déclare que « les costumes ont été dessinés par Yamamoto¹⁹, le peintre japonais, actuellement dans son pays. C'est vous dire qu'ils ont été conçus et exécutés avec beaucoup de précision et de vérité²⁰ ». Nous remarquons également que de nombreux costumes du théâtre de Judith Gautier semblent avoir été empruntés aux études de mœurs *En Chine* et *Au Japon*. À titre d'exemple, les femmes tartares qui conversent au début de l'acte IV de la *Fille du ciel* ont une coiffure décrite dans *En Chine* : « des femmes tartares, du peuple aussi, sont coiffées de deux cornes de cheveux, avec de grossières fleurs artificielles²¹ ». De plus, si certains costumes de la *Fille du ciel* sont imaginés à partir des études de mœurs judithistes²², d'autres sont copiés à partir des « costumes réels que [Pierre Loti a] exhumés naguère de leurs cachettes au fond du palais de Pékin²³ ». Toutefois, un tel souci du détail a parfois constitué un obstacle pour les représentations. Cette recherche d'authenticité a pu être exagérée au point de plaquer les inflexions de la langue chinoise sur les répliques en traduction française de *L'Avare chinois* : « il n'est pas jusqu'au dialogue où scrupuleusement ont été observées les cinq inflexions de la voix de la langue chinoise qui n'ait contribué à nous donner l'illusion complète²⁴ ». À cette difficulté de diction troublante, les acteurs et actrices s'exposaient également aux obstacles des costumes et des accessoires. Ainsi, lors de la représentation des *Princesses d'amour*, « Mlles Yvonne de Bray, Harlay, Adrienne Doré, [sont] gentiment trébuchantes sur leurs patins de bois²⁵ ». L'exactitude et la richesse du détail ont donc parfois altéré la fluidité du jeu de l'acteur ou de l'actrice et ainsi pu nuire à l'illusion du voyage. Judith Gautier s'efforce néanmoins d'éduquer le regard de son public pour qu'il puisse adhérer à ce voyage en Extrême-Orient.

La façon dont Judith Gautier accompagne la réception de ses œuvres dramaturgiques témoigne non seulement de sa pédagogie mais également d'une démocratisation de

¹⁷ Maximim Roll, *Comoedia*, 13 février 1908, « À l'Odéon, l'*Avare chinois* ».

¹⁸ *Ibid* : « Desfontaines alla copier ses deux costumes au musée Guimet ».

¹⁹ Il s'agit de Yamamoto Hōsui (山本 芳翠, 1850-1906) qui avait notamment collaboré avec Judith Gautier pour illustrer son recueil de poésie japonaise, les *Poèmes de la Libellule*, trois ans auparavant.

²⁰ Paul Roche, *Le Gaulois*, 11 avril 1888, op.cit., p.2.

²¹ Judith Gautier, *La Fille du ciel*, Paris, Calmann-Lévy, 1912, p.161. Nous pouvons lire dans *En Chine* : « dans ses cheveux tordus en corde, des fleurs artificielles son piquées et forment comme des cornes. », in GAUTIER Judith, *En Chine (merveilleuses histoires)*, Les arts graphiques, Vincennes, 1911, p.77.

²² Nous empruntons cette terminologie à Yichao Shi qui la propose dans sa thèse *La Chine rêvée de Judith Gautier*, Sophie Basch (dir), Sorbonne Université, Paris, 2019, p.2 : « Le style littéraire unique de Judith Gautier, que nous proposons d'appeler « le Judithisme », est représenté dans tous ses écrits sur ce monde de rêves ».

²³ Pierre Loti, *Quelques aspects du vertige mondial*, Flammarion, Paris, 1917, pp.238-239.

²⁴ Robert Duval, *L'Univers*, 16 février 1908, « Chronique dramatique ».

²⁵ Anonyme, *Le Mot d'ordre*, 26 janvier 1907, « Les Premières ».

l'Orientalisme savant puisque la dramaturge guide son public tout au long du voyage en Extrême-Orient. Les causeries données par Judith Gautier soulignent en effet la proximité de la dramaturge avec son audience. Toutes ses causeries ont non seulement été applaudies mais également été autant appréciées que les pièces elles-mêmes. Judith Gautier apparaît ainsi comme une actrice inaugurant le spectacle par un autre spectacle et la presse a par exemple salué la « remarquable causerie sur l'histoire du théâtre en Chine et sur les comédiens chinois²⁶ » qui précède la représentation de la *Tunique merveilleuse*. Cette causerie reprenait ainsi le chapitre intitulé « Les Comédiens et la Comédie » dans les *Peuples étranges*²⁷ tout en contextualisant la *Tunique merveilleuse* dans le paysage théâtral chinois. Non seulement l'audience apprécie l'orientalisme savant des causeries susmentionnées, mais la presse souligne aussi le plaisir réciproque de transmission de Judith Gautier. Ainsi, la dramaturge a à cœur d'introduire en personne *La Geisha et le Chevalier* en 1900²⁸. De plus, les causeries de Judith Gautier s'adaptent au contexte culturel et politique de la représentation de la pièce. Ainsi, lorsque *L'Avare chinois* est monté en 1908, la causerie porte sur « la très antique littérature chinoise²⁹ » tandis que lorsque la même pièce est montée en 1913, la conférencière accompagne son public au-delà du théâtre à travers une lecture de la situation politique de la Chine contemporaine : Judith Gautier apparaît alors comme une médiatrice directe de l'Extrême-Orient³⁰.

Enfin, Judith Gautier s'émancipe de la conférence comme étalage d'une érudition pour délivrer un discours en oratrice passionnée tandis que l'audience devient aussi sensible au style de la pièce qu'à celui de la causerie qui la précède : « Mme Judith Gautier nous a charmés et instruits³¹ » peut-on ainsi lire au sujet de la causerie de *L'Avare chinois*. Toutefois, pour que ses pièces rencontrent le succès, Judith Gautier doit également se plier à l'imaginaire collectif pour le faire ingénieusement évoluer de l'intérieur plutôt que d'offrir un Extrême-Orient trop éloigné des attentes du public. Cette stratégie cibliste se manifeste donc tant dans le geste de traduction et d'adaptation des pièces que dans les choix de mise en scène : autant de rouages nécessaires à l'illusion du voyage en Extrême-Orient.

REFAÇONNER UN EXTRÊME-ORIENT CONVENTIONNEL : LA DIFFICILE ÉVOLUTION DE L'IMAGINAIRE DU PUBLIC

Dans *La Chine sur la scène française au XIX^e siècle*, Lo Shih-Lung écrit qu'« une étude sur l'image (au sens littéral et figuré) de la Chine ne peut être complète que si l'on y intègre les images produites sur scène » car « il ne faut pas oublier qu'à côté de la Chine des philosophes et des intellectuels il existe une autre Chine destinée au grand public³² ». En effet, le prisme de l'Orientalisme savant ne permet pas à lui seul d'appréhender le théâtre de Judith Gautier qui puise également dans le réservoir de l'imaginaire collectif préexistant pour que ses pièces puissent séduire le public occidental.

Tout d'abord, Judith Gautier ne pouvait pas conserver la mise en scène traditionnelle du

²⁶ Anonyme, *Gil Blas*, 8 septembre 1897, p.2

²⁷ Judith Gautier, *Les peuples étranges*, Paris, Charpentier, 1879, pp.152-189.

²⁸ Anonyme, *L'Autorité*, 18 décembre 1900 : « Mme Judith Gautier, dont on connaît la compétence en matière d'art japonais, avait tenu à venir expliquer elle-même au public, dans une courte causerie, ce qu'elle appelle "la dernière vision de ce Japon féodal" ».

²⁹ Saint-Georges de Bouhelier, *L'Aurore*, 16 février 1908.

³⁰ Georges Pioch, *Gil Blas*, 21 mai 1913 : « Mme Judith Gautier nous a dit ce qu'est la jeune république chinoise ; et la peinture qu'elle nous en a faite a comblé en nous ces sentiments de liberté et de fraternité humaines [...] C'est "de tout son cœur" qu'elle nous a porté la bonne, la claire nouvelle d'un peuple chinois secouant les siècles, leurs traditions, qui l'opprimaient. Et le langage qu'elle y a prodigué fut bien le plus élevé, le plus harmonieux, le plus abondant en âme, que l'on puisse rêver ».

³¹ Maximin Roll, *Comoedia*, 31 janvier 1908, « Les Conférences de l'Odéon », p.3.

³² Shih-Lung Lo, *La Chine sur la scène française au XIX^e siècle*, op.cit., p.8.

théâtre chinois et japonais puisque celle-ci diffère trop de la tradition réaliste, encore dominante en France à la fin du XIX^e siècle. Les théâtres chinois et japonais se caractérisent en effet par des décors assez sobres où l'abstraction et la stylisation priment sur le vérisme. Judith Gautier était consciente de ce fossé entre le théâtre occidental et extrême-oriental : elle a donc fait le choix d'une mise en scène ciblisme qui privilégie des décors considérés comme réalistes. Or, pour la plupart des pièces de notre corpus, le public semble avant tout avoir été séduit par ce décor orientalisant qui dès lors occupe le devant de la scène imagologique et agit puissamment sur l'imaginaire collectif. Dans son ouvrage *Littérature française et culture chinoise*, Yvan Daniel distingue la « Chine de Paravent » et la « Chine de Convention » : nous choisissons d'étendre ces deux notions à l'imagologie du Japon dans notre corpus. La première pièce de Judith Gautier, *Le Ramier blanc*, offre tout d'abord un décor puisant dans l'imaginaire de cette « Chine de Paravent³³ » héritée du XVIII^e siècle. La didascalie initiale mentionne en effet un « paysage au bord d'un lac » ainsi qu'un perron « flanqué à chaque coin d'un monstre de porcelaine ». Nous relevons également « une pagode », « des saules et des roseaux » et « un banc rustique sous un pêcher en fleurs ». Le décor est ainsi admiré comme un bibelot chinoisant³⁴ et séduit immédiatement le public comme en témoigne la réaction de Victor Koning, alors directeur du théâtre de la Renaissance : « M. Koning, qui assiste à la représentation, est émerveillé. Il prend des notes, se promettant bien d'utiliser plus tard, pour ses mises en scène, les trouvailles de bon goût de la baronne de Poilly³⁵ ». Toutefois, si le décor puise incontestablement dans le réservoir d'images de la « Chine de Paravent », l'intrigue de la pièce s'en distingue en faisant évoluer par exemple sur scène des actrices travesties et déguisées. Outre cette « Chine de Paravent », Judith Gautier exploite également l'imaginaire de ce que nous appellerons « un Japon de Paravent ». Ce « Japon de Paravent » s'observe notamment dans *La Marchande de sourires* et ceci dès le prologue. En effet, lorsque le rideau de l'Odéon s'ouvre, le public découvre un nouveau rideau cette fois en forme d'« éventail renversé [qui] s'entr'ouvre par son milieu pour laisser passer le premier japonais de l'histoire, un poète³⁶ ». De plus, la presse suggère d'imprimer les décors de *La Marchande de sourires* « sur une collection de potiches et de plateaux de laque semés de caractères qui commenteraient les peintures³⁷ ». Toutefois, comme dans *Le Ramier blanc*, l'intrigue menée par Judith Gautier contraste avec le décor de Paravent de la mise en scène. Le public s'étonne ainsi de la dissonance entre la tonalité tragique de la pièce et le décor féerique tandis que la presse s'indigne en ces termes : « Où nous menez-vous, tragique batelière ? Pourquoi placez-vous ce cauchemar d'opium dans ce décor délicieux ? Voulez-vous donc souiller d'un meurtre les dalles de ce féerique palais ?³⁸ ». Tout en exploitant l'imaginaire du Japon et de la Chine de Paravent, Judith Gautier déjoue donc les attentes de son public par une esthétique du contraste entre le décor et l'action. Judith Gautier ne se contente cependant pas d'exploiter le Japon et la Chine de Paravent en jouant sur les attentes du public puisqu'elle puise également dans ce qu'Yvan Daniel appelle la « Chine de Convention » et que nous étendrons au « Japon de Convention ». Yvan Daniel souligne le rôle joué par l'illustration dans la constitution de cette « Chine de Convention » dans la mesure où « illustrations, dessins, gravures, puis photographies, vont précéder et susciter certaines représentations littéraires ou les compléter, pour former un réservoir d'images qui constitue ce que nous appelons la Chine "de convention"³⁹ ». Nous

³³ Yvan Daniel, *Littérature française et Culture chinoise*, Paris, Les Indes Savantes, 2011, p.33.

³⁴ La presse commente d'ailleurs au sujet du décor du *Ramier blanc* : « c'est dans ce charmant éventail que se meuvent nos personnages », voir Janus, *Le Figaro*, 4 juin 1880, « Le Ramier blanc », p.2.

³⁵ Tout-Paris, *Le Gaulois*, 4 juin 1880, « La Journée parisienne, La Baronne de Poilly », p.2.

³⁶ M.P., *La Justice*, 22 avril 1888, p.3.

³⁷ Anonyme, *La Revue politique et littéraire*, 28 avril 1888, « Chronique théâtrale », p.535.

³⁸ *Ibid*, p.536.

³⁹ Yvan Daniel, *Littérature française et Culture chinoise*, op.cit. p.33.

retrouvons dans l'œuvre de Judith Gautier de nombreuses images⁴⁰ et de nombreux personnages⁴¹ empruntés à cette Chine et ce Japon de Convention. Finalement, Judith Gautier ne peut pas créer ex nihilo une représentation de la Chine et du Japon : elle doit s'appuyer des images préexistantes pour les faire évoluer. Ce processus est d'autant plus vrai au théâtre que dans les autres genres littéraires puisque, comme l'indique Lo Shih-Lung, « le théâtre ne permet pas de se livrer à une imagination sans limites⁴² ». La quantité d'images dont dispose la dramaturge est donc limitée par rapport à celle dont elle jouissait en tant que poétesse ou romancière. Toutefois, le décor n'est pas la seule corde que Judith Gautier a à son arc pour faire évoluer l'imaginaire collectif : elle cherche également à renouveler et remotiver les stéréotypes et les objets orientalisants familiers de son public.

Pour apprécier ce renouvellement, nous pouvons notamment observer la parodie du « gros mandarin » dans *La Fille du ciel* puisque le personnage se réjouit, dans un commentaire presque métatextuel, d'être dispensé « des prosternements à [son] âge, avec [sa] corpulence » car « cet exercice est très pénible, et l'on est, vous ne l'ignorez pas, si facilement ridicule⁴³ !... ». Judith Gautier met également en mouvement certains éléments du décor de Paravent à travers un détournement comique des chinoiseries. C'est notamment le cas dans *La Tunique merveilleuse* puisque, pour survivre une nuit dans le salon glacial de son hôte, Rouille-des-Bois, et ainsi prouver l'efficacité de sa tunique, Bambou-Noir « bondit, tombe, rejaillit, virevolte, rue⁴⁴ » afin de se réchauffer. Si cette scène est marquée par un comique de geste, elle permet également à Judith Gautier de détourner des objets de chinoiserie de leur fonction d'ornement exotique. Le paravent par exemple ne participe plus à « la Chine de Paravent⁴⁵ » puisque face aux nombreux courants d'air qui « miaulent » et « beuglent » Bambou-Noir essaie de s'abriter :

(Il prend le paravent et essaye de s'abriter.) Non, c'est par là... (Il le change de place.) Par ici plutôt. (Il change encore.) C'est de tous les côtés. (Il s'enveloppe du paravent.) Voyons de cette façon ! (En sortant brusquement.) Non, cela forme un tirage capable de m'enlever ! (Il claque des dents.) Aïe ! j'ai failli me casser une dent ! Je n'y tiens plus⁴⁶ !

Le décor prend ainsi vie et déjoue les attentes du public grâce aux acrobaties de Bambou-Noir animant et déplaçant des objets de chinoiserie habituellement immobiles et décoratifs. Bambou-Noir parcourt ainsi le décor du salon en « sautant sur les meubles et faisant toutes sortes de gambades » puis « il empoigne un chien de faïence et le met sous son bras en continuant à courir » avant de prendre également « le second chien de faïence sous son bras » ; il va même jusqu'à « se glisse[r] sous la table et l'enleve[r] sur son dos⁴⁷ ». Il semble également que la

⁴⁰ La « rue populeuse » dans les premiers tableaux des *Princesses d'amour* et dans le quatrième acte de *La Marchande de sourires*, qui fait la une de la *Vie moderne* voir « *La Marchande de sourires*, 4^e acte », dessin d'après nature de Th. Dupeyron, à la Une de la *Vie moderne*, 29 avril 1888, Source RetroNews-BnF ; les « murailles » et les « combats » au troisième acte de *La Fille du ciel* puis les « supplices et châtiments » au début du quatrième acte ; la « cérémonie » du mariage dans trois de nos pièces ; le « temple » dans le second acte de *La Geisha et le Chevalier* et dans le premier et le quatrième actes de *L'Avare chinois*.

⁴¹ Par exemple, la « jeune fille » (Siao-Man, Fleur-de-Roseau, Perle-Fine, l'Oiseau-Fleur) qui va de pair avec le « lettré » (Pé-Min-Tehon, Ivashita, San-Daï, Tseu) ; le vieillard-mendiant (Tseu, Yamato) ; l'Empereur de *La Fille du ciel*, même si Judith Gautier crée son homologue féminine qui n'appartient pas au fonds imaginaire de la Chine de Convention, les deux souverain.e.s étant également accompagné.e.s de « chefs militaires ». Nous pourrions ajouter pour le Japon de Convention d'autres personnages types tels que les samouraïs, que nous retrouvons dans *la Geisha et le Chevalier* (Nagoya et Banza) et dans *Princesses d'amour* (Kantaro et les autres *Soshis*).

⁴² Shih-Lung Lo, *op.cit.*, p.8.

⁴³ Judith Gautier, *La Fille du ciel*, Paris, Calmann-Lévy, 1912, p.73.

⁴⁴ C.M., *Le Journal*, 15 janvier 1899, « Premières représentations », p.3.

⁴⁵ Yvan Daniel, *Littérature française et culture chinoise*, *op.cit.*, p.33.

⁴⁶ Judith Gautier, *Le Paravent de soie et d'or*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1904, p.89.

⁴⁷ *Ibid*, p.90.

mise en scène ait remplacé les « chiens de faïence » par « d'énormes dragons de faïence⁴⁸ » qui relèvent très clairement de la chinoiserie, chinoiserie détournée par les clowneries de Bambou-Noir : à travers les arts circassiens, Judith Gautier ne cherche donc pas seulement à susciter le rire du public. Pour faire évoluer l'imaginaire collectif, Judith Gautier accompagne également le regard de son public en lui offrant une lecture signifiante des costumes et des accessoires de la mise en scène. La dramaturge déchiffre par exemple la signification du costume de Pé-Min-Tchon dans *Le Ramier blanc* lorsque la soubrette Fan-Sou déclare : « le bouton de cristal brillant sur votre calotte m'indique que votre talent est en fleur⁴⁹ ». Cette didascalie interne permet au public de ne pas considérer le bouton de cristal comme un élément chinoisant mais bel et bien signifiant puisqu'il indique le statut de lettré du protagoniste. Or, le costume n'est pas le seul vecteur de sens dans la mise en scène du théâtre de Judith Gautier. La dramaturge remote également l'opposition entre l'opium et le champagne selon laquelle « l'Anglais paralyse la Chine avec l'opium, tandis que le Français réveille le peuple chinois par le champagne⁵⁰ ». Alors que dans les représentations archétypales, l'opium est lié au décor de la fumerie, *La Fille du ciel* lui ouvre les portes de la Cité interdite puisque l'Empereur de Chine est avant tout présenté en opiomane « qui fume l'opium dans son palais de momie⁵¹ ». Outre la dimension mortifère de l'opium, Judith Gautier met également en scène l'addiction de l'Empereur qui supplie son conseiller Puits-des-Bois :

L'Empereur : Tu me prépareras une pipe d'opium [...]

Puits-des-Bois : Oh vous aviez promis de renoncer à ce poison [...]

L'Empereur : Une bouffée seulement. Je te jure que ce sera la dernière⁵².

Si la scène française représentait jusqu'à présent l'opiomanie des couches populaires chinoises, la dépendance de l'Empereur de Chine à l'opium revêt une tout autre dimension : elle souligne la décadence du système impérial et semble annonciatrice de la chute de l'Empire chinois. Judith Gautier exploite également le motif du champagne mais elle lui offre un nouveau contexte : non seulement elle le déplace depuis la Chine vers le Japon, mais le champagne est également moins vecteur de l'identité française que de la transition du Japon vers la modernité. Ainsi, lors du mariage de San-Daï et de l'Oiseau-Fleur au Yoshiwara dans les *Princesses d'amour*, le Japon féodal et le Japon moderne coexistent de façon symbolique dans la consommation simultanée du saké et du champagne. Le champagne participe également à l'atmosphère sonore et festive du Yoshiwara puisqu'on y entend les « détonations des bouchons⁵³ » qui « [jaillissent] dans un bruit de bataille⁵⁴ ». Judith Gautier renouvelle donc la portée symbolique de l'opium et du champagne en les affranchissant de l'opposition politique de l'Angleterre et de la France défendant leurs intérêts en Chine au cœur du XIX^e siècle. Toutefois, même si le théâtre judithiste s'efforce de renouveler les images associées à la Chine et au Japon durant la Belle Epoque, la réception des pièces témoigne de l'évolution difficile de l'imaginaire du public et de la presse.

Si Judith Gautier offre une vision renouvelée de la Chine et du Japon à partir d'images déjà familières du public, la presse a également tendance à accentuer la dimension orientalisante de cette mise en scène. Or, la presse joue un rôle primordial dans la constitution de l'imaginaire

⁴⁸ C.M., *Le Journal*, 15 janvier 1899, *op.cit.*, p.3.

⁴⁹ Judith Gautier, *Le Paravent de soie et d'or*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1904, p.119.

⁵⁰ Shih-Lung Lo, *op.cit.*, p.19.

⁵¹ Judith Gautier, *La Fille du ciel*, Paris, Calmann-Lévy, 1912, p.127.

⁵² *Ibid.*, pp.38-39.

⁵³ Judith Gautier, *Les Princesses d'amour*, Paris, Ollendorff, 1900, p.44.

⁵⁴ *Ibid.*, p.79.

collectif, comme l'indique Lo Shih-Lung :

[L]'apparition de rubriques consacrées à la critique théâtrale dans la presse contribue, elle aussi, à la formation de l'image de la Chine. Les opinions des chroniqueurs et leurs jugements peuvent souvent décider du succès de telle ou telle représentation de la Chine. Ainsi, sous leur plume naît un autre gisement de l'imaginaire chinois⁵⁵.

La presse s'érige en effet en censeur imagologique de l'Extrême-Orient. Par exemple, parallèlement aux entretiens où Judith Gautier soulignait l'authenticité rigoureuse du *Ramier blanc* qu'elle a adapté à partir du répertoire théâtral chinois, certains chroniqueurs considèrent la pièce comme une potiche prenant vie⁵⁶. Or, si le décor correspond effectivement à la « Chine de Paravent », les personnages qui y évoluent ne correspondent pas aux stéréotypes occidentaux tels que décrits dans la presse. L'imaginaire convoqué par le décor semble ainsi avoir envahi l'ensemble de la pièce et influencé la réception : « *Le Ramier blanc*, dans un décor de paravent [...] nous a transportés en pleine chimère. Et quel ragoût délicieux et bizarre ! De la confiture de roses aux ailes de mouches et au piment. Des personnages à la fois anges et magots⁵⁷ ». Même lorsque les chinoiseries sont absentes, la presse projette son imaginaire caricatural de la Chine sur la scène de Judith Gautier, transformant *Le Ramier blanc* en « un rare et curieux bibelot⁵⁸ ». Le prisme déformant de la presse agit également sur *L'Avare chinois* en traitant cette traduction comme s'il s'agissait d'une chinoiserie : « L'auditeur attentif garde, en écoutant ce merveilleux drame, les dispositions de l'amateur d'estampes qui ouvre pour la première fois un carton de délicieux dessins chinois, aquarellés d'une main savante sur papier de riz⁵⁹. » La causerie de Judith Gautier précédant la représentation de *L'Avare chinois* invitait pourtant l'audience à appréhender la pièce comme une traduction rigoureuse. De plus, contrairement aux pièces antérieures, le décor de *L'Avare chinois* est marqué par une relative sobriété et n'évolue presque pas au fil de la pièce : nous aurions donc pu nous attendre à ce que l'audience soit plus attentive au texte qu'à ce décor. Pourtant, même lorsqu'André Antoine propose un décor évacuant les chinoiseries, la presse offre une description étonnante du décor de l'acte IV. Alors que l'attention devrait être portée sur la scène de prière au premier plan, le regard du chroniqueur plonge dans les deux fenêtres au fond de la scène qui dominent « les côtes hérissées de bois de bouleaux, de fusains et de cerisiers fleuris que traverse au galop l'antilope et la mer bleue, semée d'îles stériles, qui scintille sous l'éclat du soleil levant⁶⁰ ». La plupart de ces images orientalisantes sont absentes de la mise en scène mais le chroniqueur les projette mentalement pour faire converger la Chine qu'il observe avec son propre imaginaire. Ainsi, même lorsque Judith Gautier veut influencer sur l'imaginaire collectif en faisant évoluer la mise en scène de ses pièces, le décor est souvent déformé par le prisme orientalisant de la presse. De plus, quand Judith Gautier met à distance certains stéréotypes, le metteur en scène et l'audience tendent à éclipser cette mise à distance pour ne retenir que l'image caricaturale qui conforte l'imaginaire collectif. Par exemple, lors de la représentation des *Princesses d'amour* en 1907, le metteur en scène Paul Porel fait le choix d'ajouter une scène de combat qui n'apparaissait pas dans le roman de 1900. Yamato et le vieux samouraï Kantaro luttent face à deux samourais créés pour les besoins de la mise en scène, Koyamé et son fils. Le réservoir d'images du théâtre étant plus limité que pour le roman, le metteur en scène décide d'offrir au public la scène attendue du combat de samourais. Toutefois, pour mettre à distance le combat des samourais et

⁵⁵ Shih-Lung Lo, *op.cit.*, p.167.

⁵⁶ Vte Georges de Létorièrre, *Le Moniteur universel*, 6 juin 1880, « Courrier du Dimanche », p.619 : « Les œuvres chinoises de Judith Gautier donnent l'impression du rêve qu'on a fait parfois en face de ces grandes potiches bleues ».

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ François Coppée, *La Patrie*, 7 juin 1880.

⁵⁹ Robert Duval, *L'Univers*, 16 février 1908, « Chronique dramatique ».

⁶⁰ *Ibid.*

faire sentir sa dimension anachronique dans le Japon de l'ère Meiji, Judith Gautier exploite la modernité du personnage de Yamato qui porte des « bottines » et un « caoutchouc américain ». Ainsi, ce personnage allégorique du Japon moderne contraste avec les trois samourais incarnant le Japon du passé, et en particulier avec les Koyamé qui portent des « manteaux de paille⁶¹ ». De plus, cette scène de combat est mise à distance par le tableau au fond de la scène représentant un duel de samourais. Cette mise en abyme picturale du combat souligne l'aspect désuet de ce Japon de samourais qui n'existe plus qu'en peinture. Néanmoins, le contraste entre modernité et féodalité, cher à Judith Gautier, n'est pas ce qui a frappé le public puisque voici ce qu'il en retient : « [L]es Japonais de potiche aux armures laquées et aux barbes effrayantes, les buveurs de saki [...] les beaux coups de sabre et les rixes sanglantes ! C'est d'une sauvagerie superbe. La salle du Vaudeville en était toute frémissante⁶² ». Malgré la tentative de Judith Gautier pour actualiser l'imaginaire collectif du Japon, le public préfère le frisson d'un combat féodal à la vision d'un Japon contemporain. De plus, la presse et le public opèrent un effet de grossissement puisque, dans ce combat, le personnage de Kantaro est hypertrophié au détriment de Yamato. Cet effet de loupe peut notamment s'expliquer par la position centrale de Kantaro sur scène vers qui converge le regard de tous les personnages. Kantaro qui n'était qu'un personnage secondaire dans le roman, incarnant une représentation dépassée et anachronique du Japon féodal, est finalement celui qui marque le plus l'audience et la presse : « Son apparition déclencha une tempête de bravos frénétiques et l'enthousiasme tourna au délire lorsqu'on le vit saisir Koyamé et l'envoyer rouler à quinze pas, après lui avoir fait décrire un panache dans les airs⁶³ ». Même si Judith Gautier s'efforce de parodier les stéréotypes, le public ne saisit pas nécessairement la dimension parodique des personnages représentés sur scène et il est donc particulièrement difficile de mettre à distance certains stéréotypes persistants.

Pionnière dans l'adaptation du théâtre extrême-oriental en France, Judith Gautier s'efforce de chercher un équilibre entre réel et imaginaire afin de faire voyager son public en Chine et au Japon : elle adapte donc autant ses textes que ses mises en scène pour répondre au goût et à l'imaginaire de la Belle Époque. La réception des pièces de Judith Gautier témoigne cependant d'un paradoxe : le public se déplace au théâtre pour y observer un Extrême-Orient réputé authentique mais il recherche également sur scène des images confortant sa conception de la Chine et du Japon. Ainsi, malgré les tentatives de Judith Gautier pour remotiver les stéréotypes et accompagner son audience face à la nouveauté, le public préfère projeter son imaginaire sur la scène pour se donner l'illusion de voyager dans un Extrême-Orient fantasmé. Cette réception du théâtre de Judith Gautier montre donc la difficile évolution du public français face aux représentations de la Chine et du Japon, oscillant entre une soif de réel et un besoin d'imaginaire.

Oriane CHEVALIER
Doctorante à l'Université Clermont Auvergne

⁶¹ Judith Gautier, *Les Princesses d'amour*, Paris, Ollendorff, 1900, pp.261-263.

⁶² H. Moreno, *Le Ménestrel*, 26 janvier 1907, p.28.

⁶³ Anonyme, *Le Temps*, 28 janvier 1907, p.1.