



## La Revue des Lettres modernes. L'Asie sur la scène

Corinne Flicker

### ► To cite this version:

Corinne Flicker. La Revue des Lettres modernes. L'Asie sur la scène. La Revue des Lettres Modernes, 2024, 1, <10.48611/isbn.978-2-406-16732-7.p.0007>. <hal-04945407>

**HAL Id: hal-04945407**

**<https://hal.science/hal-04945407v1>**

Submitted on 13 Feb 2025

**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.



HAL Authorization

Aix Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France

DANIEL (Yvan), FLICKER (Corinne), « Présentation. Échanges croisés entre les scènes d'Europe et d'Asie », *La Revue des lettres modernes*, 2024 – 3, *L'Asie sur la scène*, p. 17-26.

## PRÉSENTATION

### Échanges croisés entre les scènes d'Europe et d'Asie

On songe d'abord à Antonin Artaud lorsqu'il s'agit d'évoquer les conséquences littéraires de la découverte des théâtres de l'Extrême-Orient au xx<sup>e</sup> siècle. Les démonstrations de « théâtre balinais » de l'Exposition coloniale internationale de 1931 auxquelles il assiste lui permettent de théoriser les réflexions qu'on retrouve dans *Le Théâtre et son double*, dans la section intitulée « Sur le théâtre balinais », et plus largement de comparer « Théâtre oriental et théâtre occidental<sup>1</sup> » dans le même essai célèbre. Le théâtre occidental, trop limité par l'importance excessive qu'il donne au texte, dans des intentions et sur des bases trop souvent « psychologiques », lui semble dépassé par le théâtre oriental, qui accorde intérêt et puissance à tous les langages scéniques (gestuels, costumes, musiques de scène...) hors, ou tout au moins en plus du texte lui-même : « [...] lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastiques, *etc.* c'est le rendre à sa destination primitive, c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers<sup>2</sup>. » Les idées d'Antonin Artaud<sup>3</sup> se comprennent dans les discussions et les débats qui animent les milieux littéraires, artistiques et intellectuels depuis les années 1920 sur la place à accorder en Europe aux arts et aux idées de l'Orient (au sens le plus large du mot) : pour certains, la découverte de nouvelles sources orientales est le moyen d'une régénération de l'Occident, alors que d'autres entendent lutter contre des influences lointaines qu'ils jugent délétères. Quoi qu'il en soit, le théâtre oriental apparaît chez Artaud comme un modèle nouveau permettant de (re)faire de cet art une « sorcellerie objective et animée<sup>4</sup> ».

---

1 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, « Théâtre oriental et théâtre occidental », Paris, Gallimard, 1938, p. 73 et suiv.

2 Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 75.

3 Voir aussi Gérard Toffin, « Antonin Artaud et le théâtre oriental », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 147, 2013, p. 165-169.

4 Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 78.



L'idée que le théâtre comme « langage pur », langage de la mise en scène, est « oriental » va profondément marquer le xx<sup>e</sup> siècle, et se retrouve par exemple quelques décennies plus tard dans les entreprises d'Ariane Mnouchkine, avec la création du Théâtre du Soleil en 1964 : « Le théâtre est oriental<sup>5</sup> » affirme-t-elle, en expérimentant toutes sortes d'adaptations, notamment à partir de sources indiennes<sup>6</sup>.

Mais la découverte des arts dramatiques de l'Extrême-Orient par les écrivains et les dramaturges français est bien antérieure au xx<sup>e</sup> siècle. Elle se fait d'abord, indirectement, par le truchement de l'orientalisme et de la traduction savantes. La première adaptation dramatique du chinois marque les esprits au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, car elle est due à Voltaire lui-même, qui réécrit et adapte *L'Orphelin de la Chine*<sup>7</sup> à partir d'une traduction du jésuite sinologue Joseph de Prémare. L'œuvre chinoise originale, *Zhaoshi gu'er* (*L'Orphelin de la Maison de Zhao*) est due à Ji Junxiang, qui vécut à la fin de la dynastie Jin (1115-1234) et au début de la dynastie Yuan (1206-1368), et son intrigue se déroule dans une période plus ancienne encore, à l'époque Printemps et Automne (722-454 av. J.-C.). La traduction de Joseph de Prémare était spécialement fidèle sur le fond<sup>8</sup>, mais Voltaire fit ensuite subir à cette traduction tout un ensemble de modifications consistant d'abord à l'adapter aux règles classiques du théâtre français, en particulier en rétablissant les unités de temps, de lieu et d'action, et plus généralement en l'acclimatant à ce qu'il appelle le « goût français » – par exemple en développant une intrigue sentimentale. Surtout, il plaça dans la bouche des personnages des propos politiques, en faveur notamment de l'égalité, ou prônant le refus de l'endoctrinement et de la tyrannie. La pièce fut montée pour la première fois le 20 août 1755 par la Comédie Française au Théâtre des Fossés Saint-Germain.

Le procédé qui consiste à réécrire une œuvre en langue française à partir d'une traduction orientaliste réapparaît au xix<sup>e</sup> siècle, favorisé

---

5 Ariane Mnouchkine, « Le Théâtre est oriental », entretiens [en ligne], Le Théâtre du Soleil, sur le site de la compagnie : [theatre-du-soleil.fr](http://theatre-du-soleil.fr) (consulté en juillet 2023).

6 Voir aussi Françoise Quillet, *L'Orient au Théâtre du Soleil*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 1999.

7 Voltaire, *L'Orphelin de la Chine*, tragédie représentée pour la première fois à Paris le 20 août 1755, Genève, Cramer, 1755 ; repris dans le t. X de la *Collection complète des œuvres de M. de Voltaire*, Genève, Cramer, 1756.

8 Voir notamment Meng Hua, *Visions de l'autre : Chine, France*, Pékin, Presses de l'Université de Pékin, 2004, p. 116-140.

par les progrès de l'orientalisme savant et de l'enseignement des langues orientales qui caractérise ce siècle, comme le remarque Victor Hugo dans sa préface des *Orientales* (1829). Fréquemment utilisée par les poètes, en particulier les Parnassiens, dans le sillage de Leconte de Lisle ou de Théophile Gautier<sup>9</sup>, la même démarche se retrouve dans la création dramatique à partir du milieu du siècle. Les Romantiques ouvrent la scène à ces expériences, par exemple avec *Le Chariot d'enfant* de Joseph Méry et Gérard de Nerval, adapté en 1850 de la traduction de l'indianiste Alexandre Langlois<sup>10</sup>, et mis en scène au Théâtre de l'Odéon, établissement parisien ouvert aux représentations étrangères, qui accueillera plus tard *La Marchande de sourire*<sup>11</sup> (montée en avril 1888) de Judith Gautier, où se mêlent influences chinoises et japonaises. La dramaturge avait bien plus tôt pu découvrir le théâtre chinois à travers les traductions de certains précurseurs comme le sinologue Antoine Bazin, qui avait donné dès 1838 plusieurs pièces traduites et commentées de la dynastie Yuan dans son *Théâtre chinois*<sup>12</sup>. Vers la fin du siècle, cette découverte des théâtres asiatiques se poursuit au Théâtre de l'Œuvre fondé par Lugné-Poe en 1893, scène des symbolistes et laboratoire expérimental de la modernité qui prévoit un ambitieux cycle étranger pour sa troisième saison (1895-1896) dans le but de former « une sorte d'histoire de l'art dramatique<sup>13</sup> ». Le théâtre hindou y est représenté par une adaptation de *L'Anneau de Sakountala* de Kalidasa, « le grand drame bouddhique<sup>14</sup> », et le théâtre chinois par une pièce tirée du livre de Jules Arène, *La Chine familière et galante*, intitulée *La Fleur palan enlevée*<sup>15</sup>, qualifiée de « marivaudage d'Extrême-Orient<sup>16</sup> ». Le théâtre hindou<sup>17</sup> avait déjà figuré la saison précédente au programme de l'Œuvre avec

9 Voir Yvan Daniel, *Littérature française et Culture chinoise*, Paris, Les Indes savantes, 2011, p. 77 et suiv.

10 Voir Claudine Le Blanc, « Le théâtre classique indien sur la scène romantique française : quelques remarques sur *Le Chariot d'enfant* de Nerval et Méry d'après *Le Petit chariot de terre cuite* de Shûdraka », in *Synergies Indes*, n° 4, 2009, p. 13-22.

11 Judith Gautier, *La Marchande de sourire. Pièce japonaise*, Paris, G. Charpentier, 1888.

12 Antoine Bazin, *Théâtre chinois*, Paris, Imprimerie nationale, 1838.

13 *La Revue d'Art dramatique*, 30 juillet 1895.

14 *Ibid.*

15 Jules Arène, *La Chine familière et galante*, Paris, G. Charpentier, 1876, p. 127 et suiv.

16 Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957, p. 295.

17 L'ouvrage érudit *Le Théâtre indien* de Sylvain Lévi (Paris, E. Bouillon, Bibliothèque de l'École des hautes études, Sciences philologiques et historiques, 83<sup>e</sup> fascicule, 1890, 2 t.

*Le Chariot de terre cuite*, confirmant le projet international d'une scène ouvrant résolument la voie à l'exploration des dramaturgies extra-européennes. Bien des années plus tard, en 1965, fidèle à ces orientations, Pierre Franck mettra en scène dans le même théâtre *Le Repos du septième jour*<sup>18</sup> de Paul Claudel, «drame chinois» composé en 1896 pendant le séjour diplomatique du dramaturge en Chine, et très rarement représenté.

Le succès du *Théâtre et son double*, qui révolutionne la création théâtrale occidentale tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, et qui perdure jusqu'à nos jours, fait ainsi passer Antonin Artaud pour le découvreur des théâtres d'Asie au point d'occulter bien des rencontres, souvent très antérieures, entre voyageurs, diplomates, militaires, écrivains, artistes, savants ou scientifiques européens et asiatiques. Du fait des contacts liés à la diplomatie ou à la colonisation, des Français découvrent en effet bien avant lui les théâtres d'Extrême-Orient, et notamment ceux de la péninsule indochinoise.

Dans le contexte des prémices de la colonisation de l'Indochine, parmi les premiers témoignages d'Européens découvrant au xix<sup>e</sup> siècle les théâtres traditionnels d'Asie, on trouve ce texte de Charles David de Mayréna<sup>19</sup>, à mi-chemin entre récit de voyage et relation ethnologique, dans ses *Souvenirs de Cochinchine* parus en 1871 :

Les Cochinchinois sont très-enfants, tout ce qui peut les distraire, les amuser, est pour eux, une fête splendide, aussi aiment-ils par-dessus tout le théâtre, tous sont acteurs [...]. Vous les voyez pleurer avec une facilité excessive, les larmes coulent de leurs yeux, ils se tordent, se roulent, imitent des convulsions à tromper le meilleur médecin ; et lorsque, ému de pitié, vous leur faites l'aumône, vous la regrettez toujours, bien convaincu que si vous vous retournez vous les verrez danser ou rire. Ils tirent grand parti de ce talent sur le théâtre, distraction, favorite chez eux. Suivant les villes, les comédies sont jouées ou sur un théâtre ou simplement sur la place du village. Il faut avoir vu ces représentations pour s'en faire une juste idée. Les pièces qu'ils jouent sont très nombreuses et le plus souvent composées par les acteurs eux-mêmes; ils préfèrent les pièces où la justice est tournée en dérision, la bouffonnerie ayant chez eux le plus grand succès, à la moindre fête, aux mariages, aux funérailles mêmes il faut jouer la comédie ; les acteurs se groupent, forment une pièce,

---

en 1 vol. in-8°, 1890), qui a marqué l'indianisme français, a probablement joué son rôle dans la programmation internationale du Théâtre de l'Œuvre.

18 Paul Claudel, *Le Repos du septième jour*, in *Théâtre*, Paris, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », vol. I, 2011, p. 597 et suiv.

19 Voyage effectué en Cochinchine alors que Mayréna est militaire, capitaine d'État-Major.

s'habillent, se griment, se masquent avec des têtes impossibles d'hommes ou d'animaux et en avant la représentation et le tam-tam<sup>20</sup>.

L'omniprésence du théâtre dans les sociétés asiatiques attire alors fréquemment l'attention des voyageurs français. Déjà dans les années 1840, alors que la Chine s'ouvrait à peine à la présence occidentale à la suite de la Première guerre de l'Opium, le père Régis Évariste Huc livrait à propos de ce pays des observations très proches de celles que fit plus tard Charles David de Mayrena dans le sud du Vietnam : dans ses souvenirs de voyage réunis sous le titre *L'Empire chinois*, il écrit :

[...] il n'est pas de peuple au monde qui pousse aussi loin que les Chinois le goût et la passion pour les représentations théâtrales. [...] Il y a des théâtres partout : les grandes villes en sont remplies, et les comédiens jouent nuit et jour. Il n'est pas un petit village qui n'ait aussi le sien : il est obligatoirement placé en face de la pagode, parfois même il en fait partie. Les prétextes pour jouer la comédie ne manquent jamais. La promotion d'un mandarin, une bonne récolte, un commerce lucratif, un danger à conjurer, la cessation de la pluie ou de la sécheresse, enfin un événement quelconque, heureux ou malheureux, doit nécessairement entraîner des représentations théâtrales<sup>21</sup>.

Lorsque les écrivains et artistes ne voyagent pas en Asie, sur le sol européen le rôle des Expositions est essentiel. On sait quelle importance a eu pour Paul Claudel la découverte du théâtre annamite, l'année même où il écrivait *Tête d'Or*, enthousiasme suscité, en 1889, par le pavillon annamite de la Section coloniale de l'Exposition Universelle de Paris. Ainsi, Paul Claudel connaît parfaitement l'existence de ce théâtre, qu'il voit sur l'Esplanade des Invalides, où se produit alors « l'une des meilleures [troupes] de Cochinchine et du Tonkin<sup>22</sup> ». Pourtant, ce n'est pas

20 Charles David de Mayrena, *Souvenirs de Cochinchine*, « Chapitre x – Théâtre, feux d'artifices, mort et enterrement cochinchinois », Toulon, J. Laurent, Libraire-Éditeur, 1871, p. 47-48. Ces *Souvenirs de Cochinchine* revêtent une dimension d'enquête fondée sur l'observation, dans l'esprit de la méthode naturaliste zolienne : « En écrivant dans ce livre les coutumes, les mœurs et les chasses cochinchinoises, je ne fais que raconter ce que j'ai vu dans le pays. », Avant-propos, p. vii.

21 Régis Évariste Huc, *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet, suivi de L'Empire chinois*, Paris, s. n., 1845, repris in Paris, éd. Omnibus, 2001, p. 756-757.

22 Le Théâtre annamite y interprète la pièce *Ngu Hô*. V. Bernard Hue (dir.), *Indochine. Reflets littéraires*, Rennes, Presses de l'université de Rennes 2, 1992, p. 7 ; *ibid.*, Bernard Hue, « Claudel en Indochine », p. 118. V. aussi : Paul Claudel, *Mon voyage en Indochine*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, d'abord paru dans *La Revue du Pacifique*, mai 1922 ; ainsi que Michel Wasserman, *Paul Claudel et l'Indochine*, Paris, H. Champion, 2017.



un théâtre annamite dont le souvenir surgit au début de l'acte III de sa pièce *Partage de midi* écrite en 1905, mais celui d'un théâtre chinois dont on entend « *par bouffées la musique [...] au loin avec les cris sauvages des acteurs*<sup>23</sup> ». Entre temps, Paul Claudel a en effet longuement séjourné en Chine, où il a été un spectateur attentif du théâtre populaire et des spectacles de rue<sup>24</sup> qui devaient inspirer certaines de ses propres pièces – comme *Le Repos du septième jour* déjà cité ici –, aussi bien que son poème *Théâtre* dans *Connaissance de l'Est*<sup>25</sup>. Dans les années 1920, à l'occasion cette fois d'un séjour au Japon en tant qu'Ambassadeur de France, Paul Claudel réécrit le ballet *L'Homme et son désir*, jadis composé pour Vaslav Nijinski à Rio en collaboration avec le musicien Darius Milhaud, pour l'inscrire, sous un nouveau titre, *La Femme et son ombre*<sup>26</sup>, dans l'influence du Kabuki<sup>27</sup>. Dans la même période, il participe activement à la découverte des arts de la scène du Japon en France, notamment en publiant dans *Les Nouvelles littéraires* (24 septembre 1927) un long article intitulé « *Nô*<sup>28</sup> » qui annonce *Un Essai d'adaptation du Nô japonais* publié en 1938 à propos de *La Sagesse ou La parabole du festin*<sup>29</sup>.

Comparée à la Chine ou au Japon, la situation coloniale rapproche sans doute plus régulièrement l'Indochine de la métropole, en facilitant les échanges et en stimulant la curiosité autant que la recherche et les traductions. En 1906, les représentations du théâtre traditionnel khmer à l'Exposition coloniale de Marseille enchantent à ce point Auguste Rodin qu'elles lui inspirent la série de dessins de ses danseuses cambodgiennes – il en exécute en une semaine environ cent cinquante –, retranscrivant les poses du Ballet royal avec une fascination pour le corps des actrices

23 Paul Claudel, *Partage de midi*, in *Théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2011, p. 872 ; « [...] on n'entend plus que le théâtre chinois menant son train », *ibid.*, p. 874.

24 Yvan Daniel, « Paul Claudel et les arts de la scène en Chine : le spectateur-dramaturge », in Fabien Cavaillé, Myriam Juan et Claire Lechevalier (éd.), *Double Jeu, Écrits de spectateurs : théâtre et cinéma*, Caen, Presses Universitaires de Caen, n° 16, 2019, p. 167-182.

25 Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1967, p. 39.

26 Paul Claudel, *Théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 1969, p. 249.

27 Voir Michel Wasserman, *Claudel Danse Japon*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles », 2012.

28 Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1965, p. 1167.

29 Paul Claudel, *La Sagesse ou La Parabole du festin*, Paris, Gallimard, 1939.

danseuses, dessins qu'il aquarella par la suite dans des harmonies subtiles. C'est dans le contexte de cette Exposition coloniale de Marseille que se déroule la première représentation du Ballet royal du Cambodge, alors que Sisowath I<sup>er</sup>, qui vient d'être couronné roi, effectue le premier voyage d'un souverain cambodgien en France.

Du côté des études savantes, et dans le prolongement des travaux de Sylvain Lévi sur le théâtre indien<sup>30</sup>, en 1913 Georges Groslier publie ses *Danseuses cambodgiennes anciennes et modernes*<sup>31</sup> à la suite d'une mission au Cambodge que lui confie le Ministère de l'Instruction publique, qui avait alors en charge la culture et les Beaux-Arts, ainsi que la Société asiatique. Groslier devient, dès lors, le pionnier des études khmères et lance un plan de préservation des arts cambodgiens en voulant redonner au Ballet royal tout son éclat : il fonde en 1918 à Phnom Penh l'École des Arts cambodgiens, véritable lieu de transmission du savoir-faire des anciens maîtres. Chez les vietnamologues, en 1928, Georges Coulet fait paraître son livre *Le Théâtre annamite classique*<sup>32</sup> qui traite des musiciens et de leurs instruments, des personnages traditionnels, du symbolisme scénique, des gestes et des sons – il n'hésite pas à faire figurer une partition musicale –, afin de prouver tout l'intérêt de ce théâtre. À sa suite, Georges Cordier, membre de l'École Française d'Extrême Orient et de l'Académie des Sciences coloniales, publie son *Étude sur la littérature annamite, Deuxième partie. Théâtre*<sup>33</sup> en 1934, accompagnée de passages de traductions de pièces du théâtre vietnamien traditionnel. Il y détaille les caractéristiques de divers genres de pièces : le *tuông*, théâtre savant, de Cour, dont le sujet tiré de l'Histoire ou des légendes est issu du répertoire chinois ; le *chéo*, théâtre comique, populaire, puisant son

30 Voir la note 17 *supra*.

31 Georges Groslier, *Danseuses cambodgiennes anciennes et modernes. Texte et dessins de George Groslier*, Paris, A. Challamel, 1913.

32 Georges Coulet, *Le Théâtre annamite classique*, Toulon, Imprimerie Mouton, F. Cabasson, 1928, 121 p., illustré de 34 gravures, représentant des personnages en costumes. Ce livre est tiré de sa thèse de doctorat : Georges Coulet, *L'Organisation matérielle du théâtre populaire chez les Annamites*. Thèse complémentaire pour le doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris [20 avril 1926] Saïgon, [s.d.], 162 p. Le volume comporte des figures de crécelle, cymbales, flûte, gongs, guitare, hautbois, tambours, tambourin, violons à deux cordes.

33 Georges Cordier, *Étude sur la littérature annamite, Deuxième partie. Théâtre*, Hanoi, Imprimerie Tan-Dan, 1934. Cette étude consacrée au théâtre est précédée d'un premier volume : *Étude sur la littérature annamite. Première partie. Considérations générales*, Saïgon, Éditions d'Extrême Asie, 1933.

inspiration dans la vie quotidienne et la littérature traditionnelle. Pour la première fois, Cordier porte également à la connaissance du public européen des traductions du jeune théâtre parlé<sup>34</sup>, né de l'influence française.

Dans le courant des années 1930, les études savantes sur les théâtres d'Asie laissent la place à la polémique politique autour de la colonisation de l'Indochine<sup>35</sup> – que la pièce *Les Sauterelles* (1911) d'Émile Fabre avait amorcée à la veille de la Première guerre mondiale : la portée anticolonialiste de *Bougres de Nha-Qué* de Jules Guieysse<sup>36</sup> conduit à la censure de la pièce en 1932, après quelques représentations.

Aujourd'hui, dans le contexte des *post-colonial studies* et des échanges accélérés par la mondialisation, ce dossier thématique souhaite présenter des études nouvelles sur les représentations scéniques de l'Asie, sous ses différents aspects géographiques et culturels (Chine, Vietnam, Mongolie, Inde, Japon), dues à des auteurs et metteurs en scène européens et asiatiques, du tournant du xix<sup>e</sup> au xx<sup>e</sup> siècle jusqu'à la création contemporaine.

Oriane Chevalier analyse, à travers un choix de pièces « chinoises » et « japonaises » (*Le Ramier blanc* (1880), *La Tunique merveilleuse* (1889), *L'Avare chinois* (1908), *La Fille du ciel* (1912), *La Geisha et le chevalier* (1900), *Les Princesses d'amour* (1907)), comment le théâtre de Judith Gautier, première traductrice et adaptatrice du répertoire théâtral chinois pour la scène française, devient un lieu de rencontres interculturelles qui met l'Extrême-Orient à la portée de l'Occident, en renouvelant les représentations de la Chine et du Japon. Liu Ruiyao démontre que *L'Amour héroïque* (1891), vaudeville écrit par Tcheng Ki-tong (Chen Jitong), diplomate

34 Il traduit en 1927 *La Tasse de poison* de Vu Dinh Long, première pièce du théâtre parlé vietnamien, créée sur la scène du Théâtre Municipal de Hanoi en 1921 (Hanoi, Tan-Dan Thu-Quan Éditeur, 1927).

35 *Les Sauterelles*, pièce en 5 actes, d'Émile Fabre, créé à Paris, au Théâtre du Vaudeville, 13 décembre 1911.

36 Olivia Pelletier, « *Bougres de Nha-Qué* de Jules Guieysse : une pièce de théâtre anticolonialiste dans les années trente », in Corinne Flicker (dir.), *Le Théâtre français et l'Indochine, Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 264, 2014, p. 485-502. Pièce représentée à Paris, *Bougres de Nha-Qué* de Jules Guieysse, écrite en 1932, brosse un tableau très critique de l'administration coloniale en Indochine, en s'inspirant des événements politiques survenus quelques années plus tôt dans la colonie. L'étude, par Olivia Pelletier, du processus de censure qui a touché cette pièce s'appuie sur l'analyse du dossier de surveillance conservé aux Archives nationales d'outre-mer.

chinois en poste en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, défend avec vigueur la cause de la Chine et des valeurs chinoises fondées sur le devoir familial, à travers le choix de formes hybrides oscillant entre théâtres chinois et français, vaudeville et théâtre classique. Qi Yue examine les valeurs multiples des *Amours d'un vieux peintre aux îles Marquises* (1903) de Ky Dong (Nguyễn Vam Câm), comédie francophone partagée entre récit réaliste sur la présence de Paul Gauguin à Hiva Oa et création élaborée aussi classique que moderne. La formation bilingue et interculturelle de son auteur, son talent précoce et ses convictions anticoloniales constituent le contexte de cette comédie dont l'originalité réside dans la tension entre la parodie des classiques et le goût exotique et vaudevillesque. Corinne Flicker, quant à elle, propose l'étude de la dramaturgie du Vietnamiens francophone Pham Van Ky, qui est au Vietnam ce que Senghor et Césaire furent au Sénégal et aux Antilles : un pionnier et un modèle. Dans *Le Rideau de pluie*, créé en 1974, sa pièce maîtresse, l'opposition entre tradition et modernité lui dicte une écriture dramatique originale qui repose sur des figures duelles. Pham Van Ky trouve au théâtre – dont l'action repose par essence sur le conflit – une forme artistique plus à même que le roman ou la poésie d'exprimer l'écartèlement qui le déchire entre Orient et Occident. C'est ensuite à *Gengis Khan*, pièce de l'écrivain belge Henry Bauchau, mise en scène en 1961 à Paris par Ariane Mnouchkine, que s'intéresse Zhenhong Wang. Inspiré par ce guerrier légendaire d'origine mongole, Bauchau traverse le temps et l'espace pour explorer la mémoire d'une société lointaine devenue un immense empire mondial. L'alliance de la dramaturgie occidentale et de la matière orientale fait de cette pièce une épopée atypique. Martine Chemana étudie la réception de l'épopée indienne *Mahabharata*, que la France découvre dans la troisième partie du XX<sup>e</sup> siècle, en montrant comment ce grand texte fondateur a inspiré les créations théâtrales de Peter Brook dans les années 1980 et de Satoshi Miyagi au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Matéo Mavromatis retrace avec *Intérieur* de Maurice Maeterlinck l'aventure japonaise de Claude Régy qui répond à l'invitation, en 2013, du metteur en scène Satoshi Miyagi et de son dramaturge, Yoshiji Yokoyama. Cette mise en jeu d'une troupe de théâtre japonaise par un metteur en scène français offre une approche inédite de la scène japonaise contemporaine à travers une quête de théâtre qui abolit les frontières. Clôture ce panorama des riches échanges scéniques entre la France et l'Asie du XIX<sup>e</sup>

au xxi<sup>e</sup> siècle, Biliانا Vassileva propose une ouverture sur la danse, en étudiant les interférences culturelles qui transforment les chorégraphies contemporaines, entre les domaines euro-américains et asiatiques, à Taiwan, en Chine continentale et en Corée du Sud.

Yvan DANIEL  
Université Clermont Auvergne  
CELIS

Corinne FLICKER  
Aix Marseille Université  
CIELAM