

## Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques

édité par Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang

### De Goldoni à Pirandello

#### La réception du théâtre italien en Chine

Barbara Leonesi

(Università degli Studi di Torino, Italia)

**Abstract** This paper analyses the reception of Italian drama-literature in China since the first big wave of literary translations that followed the May Fourth Movement until now. In particular, this paper focuses on two case-studies, Carlo Goldoni and Luigi Pirandello, which can be considered typical of two different trends: domestication versus foreignization. Through the analysis of the translated texts and the performances, this paper will try to dig out the reasons why, although the plays of both these Italian play-writers have been translated in Chinese since the '20s and are included in all collections of world theatre classics published in China, they are seldom performed on Chinese stages nowadays.

**Keywords** Translation. Drama. China. Goldoni. Pirandello.

L'histoire de la réception de la littérature italienne en Chine n'est sûrement pas aussi riche que celle de la littérature française ou anglaise, marquée comme elle l'est d'une absence importante : jusqu'à la fin des années '50, on n'a pas eu de traductions directes de l'italien au chinois.

Comme bien le décrit Pascale Casanova dans son *La République mondiale des Lettres*, l'univers littéraire est en même temps dépendant et indépendant des rapports de force dominés par la politique et l'économie. La nouvelle nation italienne née à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle des guerres d'Indépendance jouait un rôle politique et économique bien secondaire par rapport à d'autres nations européennes, engagées dans la course au développement industriel et dans l'exploitation des colonies. Donc l'Italie ne fut pas dans le nombre des pays où la Chine envoya ses jeunes talents à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle pour apprendre la langue et les sciences occidentales, et les premiers italianistes chinois se formèrent dans les années '50 en URSS. Néanmoins, le riche patrimoine culturel italien, à partir de l'héritage latin et romain jusqu'à la Renaissance, lui dessinât quand même une position de relief :


La structure hiérarchique qui ordonne l'univers littéraire est le produit direct de l'histoire de la littérature [...] dans la République mondiale des Lettres, les espaces les plus dotés sont aussi les plus anciens, c'est

---

#### Translating Wor(l)ds 1

DOI 10.14277/6969-203-4/TW-1-8 | Submitted: 2017-10-30 | Accepted: 2017-10-31

ISBN [ebook] 978-88-6969-203-1 | ISBN [print] 978-88-6969-209-3

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

à dire ceux qui sont entré les premiers dans la concurrence littéraire et dont les 'classiques' nationaux sont aussi des 'classiques universels' (Casanova 2008, 128-9)

Bien que véhiculée par une troisième langue (tour à tour le japonais, le français, l'allemande, le russe), la littérature italienne arriva donc en Chine avec les autres littératures européennes au début du XX<sup>ème</sup> siècle (Masini 2008, 187-205), et en particulier avec le Mouvement de nouvelle culture et du 4 Mai, quand monta la grande vague des traductions. Le phénomène d'importation des courants littéraires et artistiques étrangers joua un rôle fondamentale pour définir les contours de la littérature moderne chinoise, comme le soulignent nombre d'essais (cf. McDougall 1971).

Cet étude se focalise sur la réception du théâtre italien en Chine : il est bien connu que le genre du théâtre parlé ou *huaaju* 话剧 était étranger à la tradition chinoise, d'où le rôle fondamental joué par les textes traduits pour son développement au début du XX<sup>ème</sup> siècle.<sup>1</sup> Plus précisément, on étudie la réception du théâtre italien à travers les similitudes et les différences du parcours suivi pour arriver en Chine par deux auteurs en particulier, Goldoni et Pirandello : ils sont les seuls dramaturges italiens cités dans la quasi totalité des histoires du théâtre mondial en chinois et généralement connus dans le monde théâtral. Certes Dario Fo, dès l'attribution du Nobel, a attiré l'attention des spécialistes, mais c'est un phénomène bien récent, qui donc n'a pas encore eu le temps de devenir un 'classique'.<sup>2</sup>

Pirandello et Goldoni arrivèrent les deux en Chine avec la grande vague des traductions de littérature étrangère qui suivit le 4 Mai. Comme l'écrit Chen Sihe 陈思和 (2005), l'esprit du Mouvement de nouvelle culture suivit deux directions différentes : d'un côté, il jeta un regard sur le passé et le patrimoine classique de l'Europe ; de l'autre côté, il paya beaucoup d'at-

---

1 Sur l'histoire du genre en Chine et les tensions qui l'ont caractérisée voir Mackerras 2008, 1-23.

2 Les premières traductions en chinois des pièces de Dario Fo datent de l'année 1998, tout de suite après l'attribution du Nobel en novembre 1997; elles apparaissent dans les collections dédiées aux auteurs Nobel. On signale en particulier la monographie éditée par Lü Tongliu 吕同六 en 1998 *Yi ge wuzhengfuzhuyizhe de yiwai siwang* 一个无政府主义者的意外死亡 (Mort accidentelle d'un anarchiste) pour les éditions Yilin. On remarque que Fo a attiré tout de suite l'attention des grands metteurs en scène de théâtre d'avant-garde contemporain comme Meng Jinghui 孟京辉 en Chine populaire et Stan Lai 赖声川 à Taiwan. La mise en scène de Meng Jinghui de *Mort accidentelle d'un anarchiste* arrive tout de suite en 1998, et s'inscrit désormais dans son répertoire : Meng est arrivé à relocaliser une pièce bien enracinée dans l'Italie des années '60 et la transporter dans la contemporanéité, pour parler au public d'une expérience universelle de corruption, violence et autoritarisme (Ferrari 2011, 228-50). Tout récemment (2016), Meng Jinghui a dirigé une nouvelle pièce de Dario Fo, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (Ta you liang ba shouqiang he heibai xiangjian de yanjing 他有两把手枪和黑白相间的眼睛), qui a participé au Festival de Spoleto en juillet 2017.

tion aux avant-gardes et aux plus importantes nouveautés qui bouleversaient la scène européenne à la fin du XIX<sup>ème</sup> et au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Goldoni et Pirandello sont l'exemple de ces deux directions différentes vers lesquelles se tournait le Mouvement du 4 Mai, visant néanmoins au même but : la réforme (ou la révolution ?) de la littérature chinoise traditionnelle. De plus, ces deux auteurs partageaient le destin d'avoir été, chacun dans son époque, des réformateurs du théâtre traditionnel. J'essaierai d'expliquer les raisons des trajectoires bien différentes mais exemplaires suivies par ces deux auteurs en Chine, et surtout de comprendre les causes qui leur empêchent aujourd'hui d'entrer dans le répertoire des grands théâtres chinois, en dépit de l'intérêt qu'ils ont suscité et qu'ils suscitent auprès des spécialistes.

Bien sur l'attention des jeunes intellectuels chinois après le 4 Mai est concentrée sur la contemporanéité : sur le théâtre comme moyen d'exposer les problèmes sociaux et de prêcher les nouvelles valeurs, et encore sur la révolution que les avant-gardes étaient en train d'apporter dans le monde culturel et littéraire européen : les traductions de quatre pièces futuristes parurent en 1921 (cf. Brezzi 2014, 89-110), la traduction de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello en 1929. Il est fort intéressant souligner le petit écart temporel qui sépare la parution des textes en Italie, leur circulation en Europe et leur arrivée en Chine : la traduction des *Six personnages* fut publiée à Shanghai juste huit ans après la désastreuse première du 1921 à Rome.

Dans la période républicaine nous devons la traduction en chinois du théâtre de Pirandello à l'œuvre d'un seul traducteur, Xu Xiacun (徐霞村, 1907-1986) :<sup>3</sup> cet intellectuel raffiné séjourna à Paris en 1927, et il est fort probable qu'il fut influencé là-bas par 'la fièvre de Pirandello' qui enflamma la capitale après le succès de l'édition de Pitoëff en 1923 des *Six personnages*. Autour de ses traductions de pièces bourgeonnèrent nombreuses traductions de nouvelles et articles critiques qui esquissaient la biographie et l'œuvre de cet auteur : le nom de Pirandello circula parmi les jeunes intellectuels chinois engagés dans la quête d'une 'littérature moderne'. Toutefois, cette fascination de Xu Xiacun et d'un groupe d'intellectuels raffinés comme lui (qui avaient étudié à l'étranger, parlaient les langues étrangères et connaissaient les littératures européennes) ne trouva pas d'écho en dehors de ce petit cercle. La nouvelle du prix Nobel en 1934 alluma leur enthousiasme, néanmoins Xu Xiacun se plaignait, en 1935 (Xu 1935, 53-7), que les pièces de Pirandello n'avaient jamais été mises en scène. Il faut bien admettre que le théâtre de Pirandello mal

3 Xu Xiacun (trad.) (1929). *Liu ge xunzhao zuojia de juzhong renwu* 六个寻找作家的据中人物 (*Six personnages en quête d'auteur*). Traduction de l'anglais et du français ; Xu Xiacun (trad.) (1935). *Hengli disi* 亨利第四 (Henri IV). Traduction de l'anglais. Pour les références bibliographiques détaillées, cf. Laurenti 1999, 128-36.

s'adaptait au rôle nouveau que le théâtre parlé était en train d'acquérir en Chine de porte-parole de nouvelles valeurs et instances sociales, au moins pour ce qui concerne les deux pièces traduites par Xu. Selon lui, les pièces du dramaturge sicilien étaient trop complexes pour le public chinois, encore très jeune, et surtout pour les troupes de sa ville, Shanghai, encore à un niveau d'amateur. À partir de ce moment, la difficulté de comprendre et mettre en scène Pirandello devient un *leit-motif* en Chine : spécialistes, critiques et traducteurs la soulignent à plusieurs reprises, et même ceux qui sont fascinés par cet auteur affirment que, sans doute, le public chinois n'est pas prêt pour lui. D'autre part, la difficulté des spectateurs chinois à comprendre et apprécier les longs monologues contenus dans les pièces sociales est soulignée par nombre de commentateurs à l'époque, et les flops des premières mises en scène portent chercheurs comme He Chengzhou à commenter :

The audience, which was used to the entertainment of the traditional theatre, often found modern plays uninteresting. The audience's taste could turn a faithful production of a western play into a disaster in the Chinese theatre. A faithful production of Bernard Shaw's *Mrs. Warren's Profession* (1921, Shanghai), for example, was a complete failure. In contrast, Hong Shen's very loose adaptation of Oscar Wilde's *Lady Windermere's Fan* (April 1924, Shanghai) won wide appraisal. The lesson was unambiguous : foreign plays need to be adapted for the Chinese audience. (He Chengzhou 2004, 93)

S'il est vrai que la distance culturelle qui séparait à l'époque le monde chinois et le monde européen nécessitait de nombreux supports pour être comblée, et que les adaptations arrivaient bien plus facilement au grand public, il me semble toutefois important rappeler ici que la question de l'acceptabilité est bien délicate : et le flop de la première des *Six personnages* en Italie ainsi que d'autres pièces considérées aujourd'hui des chefs d'œuvre du théâtre mondiale montre bien comme la création artistique réclame son indépendance des goûts (présupposés) du public en général. En brisant les frontières de l'art institutionnalisée, les avant-gardes du XX<sup>ème</sup> siècle ont réinventé leur rapport avec le public ainsi que la façon d'accéder à l'œuvre d'art. Toutefois, la question de l'acceptabilité marque de façon importante, en Chine comme ailleurs, tout le discours sur la traduction et la réception des textes étrangers. L'équilibre entre *domestication* (ou *adaptation* ?) et *foreignization* est encore aujourd'hui un des grands thèmes des Translation Studies.<sup>4</sup>

---

4 Pour une discussion sur les questions de *domestication* versus *foreignization*, voir Venuti 1998.

Il est donc fort intéressant de confronter le parcours suivi en Chine par les textes de Pirandello avec celui suivi par les textes de Goldoni : les traductions de Pirandello de Xu Xiacun, orientées sur le texte source et visant à capturer et restituer toutes les nuances de l'original, tant au niveau de la langue que du contenu, effectivement n'ont pas trouvé de public en dehors du petit cercle des jeunes intellectuels. Différemment, les textes de Goldoni, manipulés et adaptés à la situation locale par les 'gens de théâtre', ont trouvé la voie qui les a emmenés sur la scène. Dans la période républicaine, on compte cinq traductions de pièces de Goldoni : trois de *La belle aubergiste* (1927, 1933 et 1942), une de *Arlequin serviteur de deux maîtres* et une de *La veuve rusée*.<sup>5</sup> Par rapport au cas de Pirandello, on remarque bien des différences : en premier lieu, c'est le travail de plusieurs traducteurs différents, dont au moins deux - Jiao Juyin<sup>6</sup> et Dong Meikan<sup>7</sup> - ont joué un rôle de premier plan dans le monde théâtrale chinois de l'époque ; deuxièmement, dans un espace temporel assez brève on a plusieurs traductions d'un même texte, *La belle aubergiste*, à signifier l'intérêt pour cette pièce particulière. Cela n'est pas du tout surprenant si l'on considère que, à la suite de la fièvre chinoise pour le théâtre de Ibsen et le 'Noraisme' diffusé, les instances d'émancipation féminine étaient à l'ordre du jour dans le monde du théâtre en particulier (cf. Eide 1987). Le bel exemple de femme indépendante de *Mirandolina* s'encadrerait parfaitement dans l'agenda des instances progressistes de l'époque.

Le cas de *La belle aubergiste* est fort intéressant : parmi les trois textes publiés, seul celui de Hua Linyi (1933) est une traduction (on ne connaît pourtant la langue de départ). Jiao Juyin adapte une traduction anglaise, qui est elle-même bien particulière, une domestication simplifiée du texte original élaborée par Lady Gregory pour la mise en scène à l'Abbey

5 Jiao Juyin 焦菊隐 (adapt.) (1927). *Nü dianzhu* 女店主 (La belle aubergiste); Zifeng 紫风 (trad.) (1930). *Er zhu zhi bu* 二主之仆 (Serviteur de deux maîtres); Hua Linyi 华林一 (trad.) (1933). « Nilü zhufu » 逆旅主妇 (La belle aubergiste); Dong Meikan 董每戡 (adapt.) (1942). *Nü dianzhu*; Liao Yi 聊伊 (trad.) (1945). *Fengliu guafu* 风流寡妇 (La veuve rusée). Pour les références bibliographiques détaillées, voir Laurenti 1999, 107-109.

6 Jiao Juyin (1905-1975). Metteur en scène et théoricien du théâtre, traducteur et fondateur du Théâtre du peuple de Pékin (Beijing Renmin yishu juyuan 北京人民艺术剧院, abrégé en Renyi) qu'il dirigea jusqu'à la Révolution culturelle. Après ses études à Pékin et en France, il s'approcha au théâtre russe et étudia à fond la méthode Stanislavkij, en développant un style tout particulier qui marque le répertoire du Renyi encore aujourd'hui.

7 Dong Meikan (1907-1980), dramaturge et historien du théâtre, fut très actif pendant la période de Résistance contre le Japon. Il participa aux travaux pour la réforme du théâtre dans la nouvelle république populaire. Accusé de droitisme en 1957, il dut quitter son travail à l'université ; il fut réhabilité en 1979, un an avant sa mort.

Theatre.<sup>8</sup> Dans l'introduction, Jiao Juyin nous explique de l'avoir préparée en toute hâte pour la Yanda Zhoukan she 燕大周刊社 (Société de l'hebdomadaire de l'Université de Pékin) qui avait besoin d'une nouvelle pièce pour la scène. Dans l'introduction à la réédition de 1929, il note (Jiao Juyin 1929, 1-2) que la pièce a été mise en scène non seulement à Pékin, mais à Shanghai et Tianjin aussi, avec succès. Je n'ai pas trouvé de commentaires de ces mises en scènes en outre du témoignage de Jiao Juyin lui-même, toutefois son texte aussi va dans le sens de la simplification (3 personnages ont été éliminés) et de la 'domestication' : les dessins du simple scénario publiés dans l'édition de 1929 montrent bien que l'histoire est éradiquée de l'Italie et l'altérité de l'espace étranger est neutralisée.

L'adaptation de Dong Meikan, publiée en revue (1942) et en volume après (année non déclarée), est l'adaptation de la traduction-adaptation de Liu Jingyuan 刘静沅, qui transporte la belle aubergiste dans la Chine de l'époque.<sup>9</sup> *Mirandolina* habite Tianjin et devient une héroïne de la résistance contre le Japon. Cette adaptation de Dong Meikan aussi est née de l'urgence de repérer un texte pour la scène : il fallait en toute hâte une pièce pour la fête de l'aviation (14 août) que la Compagnie du Condor (Shenyang Jutuan 神鹰剧团) devait animer à Chengdu. Dans l'édition en volume, la préface de Dong Meikan est suivie par trois articles parus dans les journaux de l'époque qui commentent la mise en scène, en mettant l'accent sur le rôle positif de ce texte comme pièce de propagande dans la lutte de Résistance contre le Japon. Ce fut un succès de Goldoni ? Ou de Dong Meikan ? Ou de la guerre de Résistance ? Difficile à dire. Néanmoins, il est bien évident que la pièce de Goldoni est devenue le point de départ pour des réécritures locales.

Après la fondation de la République populaire, l'intérêt pour Goldoni explosa en Chine tandis que Pirandello, avec un grand nombre d'écrivains étrangers classés comme capitalistes, bourgeois et décadents disparut de la scène. Si une certaine partie de la littérature étrangère non alignée aux directives officielles pour l'art et la littérature a été capable de continuer à glisser entre les coulisses de la censure grâce au 'pedigree' rouge de l'écrivain, ce n'est pas du tout le cas du dramaturge sicilien, avec sa carte d'adhésion au Parti Fasciste datée 1925. Sûrement le Ventennio fasciste et l'ombre de soupçon qu'il jeta sur les intellectuels en activité dans cette période a causé des difficultés pour la réception de la littérature italienne moderne en Chine, au moins jusqu'aux années '70. À partir des années '80, les traducteurs et critiques chinois ont adopté la tactique que j'appelle du

---

8 Sur la traduction ou adaptation de *Lady Gregory* et le projet traductif, idéologique et politique qui l'a guidée, voir O'Connell 2005.

9 L'adaptation de Liu Jingyuan s'intitule *Dujiu guniang* 杜九姑娘 (Mademoiselle Du Jiu). L'adaptation de Dong Meikan retourne au titre original de Goldoni, *Nü dianzhu* dans la publication en revue. Dans l'édition en volume pour les éditions Kongjun de Chengdu, il le modifie en *Xin nü dianzhu* (La nouvelle aubergiste).

‘silence prudent’ : toutes les parties de la biographie des écrivains italiens qui manifestaient une compromission avec la droite ont été gommées.<sup>10</sup>

En revanche, le succès de Goldoni dans la Chine maoïste s’enracine dans son influence en URSS, où il gagna son pedigree d’écrivain progressiste :<sup>11</sup> il avait su lire et décrire la décadence de la classe aristocratique de son temps, avait donné la voix aux gens du peuple, comme Arlequin et Mirandolina, et enfin avait enlevé les masques du théâtre traditionnel pour créer des personnages vrais, tirés de la vie réelle.

On connaît bien comme le choix des textes étrangers pour la traduction à l’époque dépendait des listes rédigées par le World Peace Council, dépendant de facto du Congrès du Pacte de Varsovie et contrôlé par l’URSS. La plupart des auteurs présentés dans *Yiwen* 译文 (Littérature traduite), la nouvelle revue fondée en 1953 pour donner voix à la littérature étrangère, sont inclus dans cette liste. Comme pour le cas de Goldoni, ils sont souvent traduits du russe, et accompagnés d’articles critiques de spécialistes soviétiques.<sup>12</sup>

En 1957, grâce au 250<sup>ème</sup> anniversaire de la naissance de Goldoni, le nombre d’articles, traductions<sup>13</sup> et mises en scène se multiplia. Sun Weishi 孙维世 (1921-1968), une des traductrices (du russe) de Goldoni en cette période, participa très jeune au forum de Yan’an, étudia théâtre à Moscou et travailla activement dans le monde théâtral comme metteur en scène et directrice du China National Youth Theatre (Zhongguo qingnian yishu juyuan 中国青年艺术剧院). Le Zhongyang shiyan huajuyuan 中央实验话剧院 (Central Experimental Theatre), fondé en 1956 à l’intérieur de la Zhongyang xiju xueyuan 中央戏剧学院 (Central Academy of Drama), dans cette même année et la suivante, proposa les mises en scène du *Servant* et de *La belle aubergiste* : les deux ont été les preuves finales de maîtrise

10 Dans les biographies de Pirandello en chinois, on ne cite pas son adhésion au Parti fasciste. Seul Lü Tongliu, dans son long article qui en 1982 ouvra de nouveau les portes de la Chine au dramaturge sicilien affronta ce sujet. En 1996 la traductrice de ses pièces, Wu Zhengyi 吴正义, a publié un article entièrement consacré à ce sujet.

11 Pizzamiglio, dans son « Goldoni en Russie » (1983), reprend la relation de Stefano Mokulski au cours de la conférence à Venise en 1957, et à suivre celle de Ruf Chlodowskij au colloque de Rome en 1976 (cf. *Atti dei Convegni dei Lincei. Colloquio italo-sovietico. Goldoni nel teatro russo, Cechov nel teatro italiano*)

12 Dans cette période on traduisit du russe plusieurs essais critiques sur Goldoni, dont celui de Givelegov [1949] (1953). « Goldoni e le sue commedie ».

13 Au cours de la période maoïste, en outre des nouvelles traductions du *Servant* (Sun Weishi 1956) et de *La belle aubergiste* (Sun Weishi 1957 et Jiao Juyin 1957), s’ajoutent : Nie Wenqi 聂文杞 (trad.) (1957). *Shanliang de jixingren* 善良的急性 (L’aventurier honoré) ; Jiao Juyin (trad.) (1957). *Shuohuangren* 说谎人 (Le menteur) ; Nie Wenqi (trad.) (1960). *Yi jian miaoshi* 一件妙事 (Un curieux accident) ; Liu Liaoyi 刘辽 (trad.) (1957). *La veuve rusée* ; Ye Junjian 叶君健 (trad.) (1957). *Shanzi* 扇子 (L’éventail). Pour les références bibliographiques complètes, voir Laurenti 1999, 107-109.

de la classe de régie de l'Académie centrale, dirigées par des spécialistes soviétiques.<sup>14</sup> Ces derniers proposaient en Chine la réplique des mises en scènes qui avait gagné succès en URSS, dont Goldoni. Le nombre d'articles dans les journaux de l'époque (*Renmin ribao* 人民日报, *Guangming ribao* 光明日报) et dans les revues spécialisées accompagnant ces mises en scène est significatif de l'attention des spécialistes, ainsi que des journalistes et de l'*establishment*.<sup>15</sup> Les chroniques ne portent pas d'informations sur le nombre de représentations et de spectateurs, mais décrivent un public enthousiaste. En particulier, l'usage du corps, les *lazzi* des acteurs ont été bien appréciés, et extraordinaire a été Li Ting 李丁 dans le rôle d'Arlequin. Les photos de l'époque nous montrent un décor fortement exotique, bien loin du stage dépouillé et localisé de la période précédent : on récupère le texte et le décor originaux, et c'est sur l'attraction d'un 'exotique Occident' que l'on joue pour rencontrer l'horizon d'attente du public chinois : une profusion de colonnes et chapiteaux, de perruques, maquillage et riches costumes.

La traduction de Sun Weishi, utilisée pour les mises en scène, suit le texte original, tout en opérant entre les lignes une simplification des rapports entre les personnages, visant à souligner la contraposition entre servants et maîtres, entre riches (nobles ou bourgeois) et peuple qui travaille. Goldoni avait porté sur scène la jeune bourgeoisie mercantile riche et inculte, les servants ignorants mais bien astucieux, etc. Ce fresque vivant d'une société complexe est simplifié et soumis à l'interprétation d'une opposition duale de classe (aristocratie féodal versus peuple qui travaille). Les articles critiques de l'époque aussi sont tous profondément biaisés par la critique littéraire marxiste, et en particulier par une lecture fortement alignée à gauche que de Goldoni, 'écrivain progressiste ante litteram', a fait en premier le traducteur et critique littéraire soviétique A.K. Givelegov (Binni 1963). Le nouveau théâtre socialiste chinois cherchait des protagonistes qui n'étaient pas aristocrates ou princes, mais des simples travailleurs, des gens du peuple comme Arlequin et Mirandolina.

Une autre raison du succès de Goldoni dans la Chine des années '50 se relie à la fortune de la *Commedia dell'Arte* et de sa méthode d'interpréta-

---

14 La mise en scène du *Servant* de 1956 est le travail de maîtrise de la classe de régie dirigée par le professeur P.N. Liesili 普·鸟列斯里. La mise en scène de *La belle aubergiste* de 1957 fut proposée pour les 250 ans de Goldoni, soutenue par nombreuses commissions et associations gouvernementales comme il est bien indiqué sur le programme de sale en première page, dont l'Association des écrivains et l'Association des dramaturges. C'est un travail d'étudiants, dirigé par le professeur de régie : G.N. Guliyefu 各尼 古里也夫 (expert soviétique dont je n'ai pas repéré le nom original).

15 Les articles commentent la parution des traductions de Goldoni et les mises en scène ; on cite le long essai de Li Jianwu 1957, et surtout celui du grand dramaturge chinois Tian Han 1957.



tion : si son influence sur Stanislavskij et sur sa méthode est bien connue,<sup>16</sup> il est vrai toutefois que la Commedia dell'Arte, et son usage du corps en particulier, ont constitué un point de référence en Chine pour proposer une alternative à la méthode de Stanislavskij elle-même, qui depuis les années 50 s'était imposée dans les académies de théâtre. Nombre d'artistes ressentaient ses limites et étaient en quête de nouvelles formes capables de fondre ensemble la leçon du théâtre occidentale avec la tradition locale. La rupture des rapports avec l'URSS et le départ des spécialistes soviétiques leur offrirent l'occasion concrète. Le théoricien du théâtre et metteur en scène Huang Zuolin 黄佐临 (1906-1994) dès années '60 posa la question de dépasser le réalisme dominant : il vola à la peinture les concepts esthétiques de *xieyi* 写意 (écrire les idées, donc représentation idéographique) et *xieshi* 写实 (écrire la réalité, donc représentation réaliste)<sup>17</sup> et, en s'appuyant sur *xieyi*, visa à revitaliser la tradition symbolique du théâtre chinois traditionnel. Pour faire cela, il plongea d'une part à Brecht et à son effet de distanciation, que Brecht lui même avait volé au théâtre chinois, et de l'autre à la Commedia dell'arte,<sup>18</sup> qui assumait ainsi le rôle de contrediscourse. Dans les académies théâtrales chinoises, l'étude de l'interprétation de la Commedia dell'arte entra dans le programme d'étude officiel et *Le servant* fut souvent utilisé comme pièce de maîtrise pour les jeunes acteurs.

Après la Révolution culturelle, il est évident pourquoi, parmi les premières pièces produites par l'Académie centrale juste après la mise en marche de la politique de Réforme et ouverture, on trouve *Le servant* (1980) et *La belle aubergiste* (1981). Dans le cadre d'un intérêt renouvelé pour la littérature étrangère, c'était un choix bien facile : l'auteur étranger, bien que classique, avait déjà gagné un pedigree rouge progressiste ; ils avaient les scènes, les costumes et les pièces étaient dans le répertoire. Ces versions du début des années '80 ne nous apportent rien de nouveau, sinon le fait non secondaire de passer au delà des opéras modèles de la Révolution culturelle et reporter à la lumière un bagage culturel qui était là. Finalement, dans les années '80, on traduit de l'italien directement ; mais on retraduit les deux pièces bien-aimées, et peu

16 Stanislavskij étudia à fond la Commedia dell'Arte, et porta au succès *La belle aubergiste* sur scène en 1898, en 1913 et en 1923, en jouant toujours le rôle du Chevalier de Ripafraffa.

17 Huang Zuolin presenta son discours « Mantan xijuguan » 漫谈戏剧观 (Sur la vision théâtrale), au Forum national de théâtre de Canton. Il fut publié dans le *Renmin ribao* (1962-04-25) et ensuite dans plusieurs anthologies.

18 Huang Zuolin (1961). *Yidali jixing xiju* 意大利即兴喜剧 (La commedia dell'arte italienne), discours prononcé en occasion d'une conférence à Shanghai en 1961. Il est publié dans Huang Zuolin 1990, 284-301.

d'autre.<sup>19</sup> Aujourd'hui le nombre de comédies de Goldoni qu'on peut lire en chinois est bien limité et les tournées assez fréquentes des compagnies italiennes (*l'Arlequin* de Strehler et de Solieri en particulier a gagné un grand succès en Chine) ne sont pas balancées par une floraison de mises en scène locale. Dans les académies de théâtre on continue à étudier la Commedia dell'arte et à utiliser *Le servant* et *La belle aubergiste* comme pièces de maîtrise, toutefois il est bien difficile de tracer toutes ces mises en scènes : l'Académie centrale par exemple ne conserve pas d'archives détaillées des spectacles de maîtrise que dans les années plus récentes.<sup>20</sup> En 1993 l'Académie centrale, en collaboration avec l'Institut italien de culture, pour les 200 ans de la mort de Goldoni a proposé une nouvelle pièce, *Les rustres*. Celle-ci conserve le goût pour les costumes de l'exotique Europe du XVIII, mais utilise une mise en scène essentielle et symbolique, avec les grand statues aux traits grotesques des quatre rustres qui dominent la scène. Il faut admettre que la fortune de Goldoni est en train de faner par rapport aux années '80: on continue à réimprimer les mêmes traductions sans en faire des nouvelles, et on ne produit de mises en scènes que dans le cadre des Académies.<sup>21</sup>

Pirandello plonge aujourd'hui dans une situation assez semblable : pas de nouvelles traductions à partir des années 2000 et rares mises en scène. Bien plus vif l'intérêt qu'il suscite au niveau théorique. Le revival de l'intérêt pour le dramaturge sicilien aussi arrive tout de suite au début des années '80, avec la nouvelle grande vague de traductions, mais à la différence de Goldoni, n'a pas été facile. En 1982, la nouvelle revue

19 Dès années '80 à aujourd'hui, on compte trois monographies sur Goldoni : Liu Liting 刘黎亭 ; Wan Zimei 万子美 trad. (1989). *Xiju san zhong* 喜剧三种 (Trois comédies). Shanghai : Yiwen, qui inclut *Servant de deux maîtres*, *Les rustres*, *La belle aubergiste* ; Sun Weishi ; Liu Liaoyi ; Jiao Juyin (trad.) (1999). *Geerduoni xijuji* (哥尔多尼戏剧集 Goldoni. Pièces choisies). Beijing : Renmin wenzue, qui inclut *Le menteur*, *La belle aubergiste*, *La veuve rusée* ; Cai Rong 蔡荣 ; Lü Tongliu (2005). *Lao wangu. Geerduoni xijuji* 老顽固. 哥尔多尼喜剧集 (Les rustres. Comédies de Goldoni). Guangzhou : Huacheng, qui inclut *Les rustres*, *La veuve rusée*, *La belle aubergiste*, *Servant de deux maîtres*. Ces mêmes traductions ont été réimprimées à plusieurs reprises dans un grand nombre de collections du théâtre du monde.

20 Xia Junyi (1981, 67) écrit qu'après le succès de 1956, le *Servant* entra dans le répertoire de l'Académie central et compta plusieurs éditions jusqu'à la nouvelle mise en scène de 1980; de plus, l'Académie elle-même aurait aidé les théâtres de province de toute la Chine à préparer des mises en scène de cette pièce. J'ai trouvé documentation à l'Académie centrale (programme de sale, photos de scène et critiques dans les journaux) de trois mises en scène du *Servant* (1956, 1980 et 2006), de deux de *La belle aubergiste* (1957 et 1981) et d'une seule de *Les Rustres* (1993). On trouve trace dans les revues (*Shanghai xiju* 上海戏剧 Shanghai Theatre, 2, 1984, 53-4) d'une mise en scène en 1993 de *La veuve rusée* par l'Académie de Shanghai : encore une fois un travail de maîtrise du département de récitation.

21 Il faut signaler la production taiwanese du *Servant* de Stan Lai (1995), qui tout récemment a été remise sur scène et portée en tournée en Chine (2016-2017) ; à Shanghai, la pièce a compté plus d'un mois de répliques (mars et septembre 2017), avec une bonne réponse du public.

dédiée au théâtre mondiale, *Waiguo xiju* 外国戏剧 (Théâtre étranger) lui consacre courageusement un long article critique (Lü Tongliu 1982); en 1984, la principale maison d'édition de l'époque, la *Renmin wenxue* 人民文学, commissionne des nouvelles traductions à une jeune italianiste, Wu Zhengyi. Pour Pirandello aussi, les traductions désormais sont effectuées de l'italien ; on traduit des pièces nouvelles, mais le choix demeure encore aujourd'hui plutôt restreint, et après les deux monographies publiées en 2000, on continue à réimprimer les mêmes traductions sans en produire de nouvelles.<sup>22</sup>

Toutefois, à partir de ce moment, on trouve une assez riche floraison d'articles critiques sur cet auteur. Nous pouvons les partager en deux typologies : les essais des italianistes chinois, qui se concentre sur la biographie, les œuvres, et les thèmes de cet auteur ; plus significatifs de la réception de Pirandello dans le monde du théâtre sont toutefois les articles des spécialistes de théâtre, assez nombreux, qui apparaissent dans les principales revues spécialisées. Ce deuxième groupe d'articles a deux caractéristiques principales : ils sont basés sur les matériaux en langues anglaises et le sujet principal est l'innovation du théâtre de Pirandello. Un certain nombre utilise une perspective comparée et associe Pirandello à d'autres auteurs plus connus en Chine comme Beckett, Brecht et Shakespeare. Tout récemment, un volume sur la conception du théâtre du dramaturge sicilien est sorti (Chen Xiaoling 陈小玲 2013).

On peut donc affirmer que le nom de Pirandello circule beaucoup. Mais il reste confiné aux discussions théoriques et ses pièces demeurent enfermées dans les pages des livres. Les mises en scènes sont rares. Dans les années '80 et '90 on en compte quatre,<sup>23</sup> toutes dépendant des efforts d'une seule personne, l'italianiste Lü Tongliu. Homme cultivé et profond connaisseur de la culture italienne, il a travaillé toute sa vie pour diffuser notre culture en Chine. L'adaptation télévisée transmise par CCTV en

22 Des années '80 à aujourd'hui, on compte quatre monographies sur Pirandello : Wu Zhengyi (trad.) (1984). *Xiju er zhong* 戏剧二种 (Deux pièces). Beijing : Renmin wenxue, qui inclut *Six personnages* et *Henry IV* ; Lu Tongliu et al. (trad.) (1989). *Xunzhao ziwo* 寻找自我 (Se trouver). Guilin : Lijiang, qui inclut *Citrons de Sicilie*, *Six personnages*, *Henri IV* et *Se trouver* ; Lü Tongliu et al. (trad.) (2000). *Pilandelou jingxuanji* 皮兰德娄精选集 (Pirandello. Pièces choisies). Jinan : Shandong wenyi, qui inclut *Six personnages*, *Henri IV* et *Se trouver* ; Lü Tongliu et al. (trad.) (2000). *Gaoshan juren* 高山巨人 (Les géants de la montagne). Guangzhou : Huacheng, qui inclut *Citrons de Sicilie*, *Six personnages*, *Henri IV*, *Se trouver*, *Les géants de la montagne* et *Vêtir ceux qui sont nus*. Ces mêmes traductions ont été réimprimées à plusieurs reprises dans un grand nombre de collections du théâtre du monde. On ne prends pas en compte ici les traductions de la productions narrative de Pirandello, qui sont bien plus nombreuses : ses nouvelles en particulier ont gagné un public de lecteurs.

23 En 1987 *Se trouver* (fragment ; metteur en scène : Chen Yong 陈颢); en 1991 *Vêtir ceux qui sont nus* (CCTV); en 1992 *Six personnages* (Académie central de théâtre, preuve de maîtrise de la classe de régie sous la direction du professeur Bao Qianming 鲍黔明); en 1995 *Les géants de la montagne* (Meikuang wengong tuan 煤矿文工团 Compagnie des mineurs)

1991 de *Vêtir ceux qui sont nus* a été une victoire culturelle importante, car on a réussi enfin à affranchir Pirandello des préjugés et de la censure qui pesait sur lui depuis les années '50. Le but de ce grand projet culturel était une ouverture à la culture étrangère qui devait supporter la politique d'ouverture économique. Les limites de cette production sont donc plus compréhensibles si on réfléchit bien sur son objectif : faire apprécier Pirandello par le grand public. Le choix du setting et des costumes va dans ce sens avec son emphase sur tout détail exotique. La durée contenue en une heure oblige à nombreuses coupures du texte original, dont toute la partie d'introspection psychologique en particulier. Ainsi dépouillée, la pièce vire au mélodrame romantique.

Les mises en scène des *Six personnages* (enfin !) en 1992 et des *Géants de la montagne* en 1995 sont les deux insérées dans des opérations de coopération culturelle, donc elles ne suivent pas de canaux commerciaux. Les deux comptent un tout petit nombre de représentations : il est donc difficile de parler de réception de la part du grand public.

La mise en scène des *Géants* a été un projet bien spécifique : participer au concours international d'Agrigento. Il est fort intéressant qu'une troupe d'état comme celle de la Compagnie des mineurs, avec un répertoire consacré au divertissement des mineurs ait décidé, à un moment donné, de se lancer dans cette aventure, et surtout qu'ils aient choisi la pièce la plus compliquée, inachevée, de Pirandello. Et ils ont gagné le premier prix ! (cf. Leonesi 2014, 494-5).

Je voudrais m'arrêter sur les *Six personnages*. La première a été mise en scène par l'Académie Centrale : celle-ci a joué un rôle d'avant-garde pendant longtemps en portant sur scène un grand nombre de pièces 'difficiles'. Encore une fois, elle a été soutenue par l'Institut italien de culture à Pékin. Cette édition de 1992 des *Six personnages* a ouvert les portes, on peut dire, aux suivantes. Deux mises en scène en 2008 et en 2013 avec acteurs et troupe chinoises (l'Académie de théâtre Shanghai et le Renyi respectivement) ont été dirigées par des metteurs en scène étrangers : Emiliano Bronzino dans le premier cas, dans le cadre de coopération Milan-Shanghai (académie de théâtre de Shanghai et Piccolo teatro de Milan) pour Expo 2008; et le russe Vladimir Petrov dans le deuxième, qui a dirigé au Renyi une série de pièces consacrée aux Prix Nobel. La seule vraie production commerciale chinoise date de 2005, sur la scène du petit théâtre expérimental du Renyi (*Renyi shiyan juchang* 人艺实验剧场), sponsorisée par un jeune producteur bien connu pour ses *laji xi* (垃圾戏 pièces poubelle), c'est à dire pour son théâtre commercial. Les répliques sont continuées pour un mois entier, avec un bon succès de public et de critique, comme a commenté le jeune metteur en scène Rao Xiaozhi 饶晓

志.<sup>24</sup> En réalité, c'est une adaptation et même le titre a été modifié en *Wo gui xing* 我贵姓? (Qui suis-je ?).<sup>25</sup>

On voit donc que, si Goldoni et Pirandello trouvent toujours leur place dans les anthologies des chefs d'œuvre du théâtre du monde, ils restent on peut dire 'enfermés' dans le cercle des spécialistes : Goldoni dans les classes de récitation des Académies, Pirandello dans le débat des spécialistes sur le théâtre dans le théâtre. On revient donc à la question posée au tout début : pourquoi le théâtre italien trouve (désormais) rarement la voie qui porte à la scène chinoise ?

La première raison je crois réside dans le fait qu'on ne le connaît pas assez. Par exemple, toutes les pièces grotesques de Pirandello ne sont pas traduites : c'est dans ces pièces que, en déployant la dualité masque-visage, il fait une satire violente de la société et de la petite bourgeoisie de son époque, avec sa façade bien pensante en particulier. Si l'on regarde à la société contemporaine chinoise du petit bien-être, et à la satire de nombreuses pièces chinoises contemporaines ridiculisant son attachement à l'argent et à la face, on pourrait trouver des points communs.

En dépit et au delà de cela, je crois utile encadrer la réception de ces auteurs dans la question de la réception des 'classiques'. En occident et en Italie en particulier, il suffit le nom des grands auteurs du passé sur l'affiche pour attirer le public. Les spectateurs aiment les classiques, ils sont garantis de *sold out*. Mais la situation est différente en Chine, et j'ai assisté à une discussion bien animée des opérateurs chinois sur ce sujet au Festival théâtral de Wuzhen en octobre 2015. Ces 'classiques mondiaux' trouvent leur place dans nombre de collections et d'éditions, mais cela se relie ou moins à une vraie conscience de cette étiquette de la part du lecteur-spectateur chinois ?

Dans un petit livre intéressant, le classiciste Salvatore Settis explique l'importance d'étudier aujourd'hui la classicité comme moyen pour comprendre l'Autre : si l'on comprend un Autre distant dans le temps, il sera plus facile de construire une dialectique avec l'Autre éloigné dans l'espace. Il me semble que les metteurs en scène chinois fatiguent à trouver dans les classiques du théâtre italien des éléments parlants au public chinois d'aujourd'hui. D'où la double distance, dans l'espace et dans le temps, qui les bloque.

24 Interview enregistrée en août 2008.

25 Pour une analyse des mises en scène et des éléments qu'elles partagent (les long monologues introspectifs coupés ou éliminés, le cadre du groupe des acteurs qui assistent à la tragédie des six personnages localisés), cf. Leonesi 2014.

## Bibliographie

- Binni, Walter (1963). « L'interpretazione goldoniana del Givegelov ». Binni, Walter (éd.), *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del settecento*. Firenze : La nuova Italia.
- Brezzi, Alessandra (2014). « Quattro folli pièces. Le prime traduzioni dell'avanguardia futurista italiana ». Paderni, Paola (a cura di), *Associazione Italiana Studi Cinesi = Atti del XIV Convegno* (Procida 19-21 settembre 2013). Napoli : Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale', 89-110.
- Casanova, Pascale [1999] (2008). *La République mondiale des Lettres*. Paris : Seuil.
- Chen Sihe 陈思和 (2005). « Shilun wusi xin wenxue yundong de xianfengxing » 试论五四新文学运动的先锋性 (Sur le caractère d'avant-garde du Mouvement de nouvelle culture du 4 Mai). *Fudan xuebao* 复旦学报 (Fudan Journal), 6, 1-17.
- Chen Xiaoling 陈小玲 (2013). *Wo zai qiao shang kan fengjing. Kan fengjing de ren zai chuang li kan wo* 我在桥上看风景。看风景的人在窗里看我 (Je regard le paysage du pont. L'homme qui regarde le paysage regarde moi même par la fenêtre). Beijing : Zhongguo kexue.
- Eide, Elisabeth (1987). *China's Ibsen. From Ibsen to Ibsenism*. London : Curzon Press.
- Ferrari, Rossella, (2011). *Pop Goes the Avant-Garde. Experimental Theatre in Contemporary China*. London : Seagull.
- Givelegov, A.K. [1949] (1953). « Goldoni e la sua commedia ». *Rassegna sovietica*, 4(9), 9-32.
- He Chengzhou (2004). *Ibsen and Modern Chinese Drama*. Oslo : Unipub Forlang
- Huang Zuolin (1990). *Wo yu xieyi xiju guan : Zuolin cong yi liushi nian wenxuan* 我与写意戏剧观：佐临从艺六十年文选 (Le concept théâtral de xieyi et moi même : soixante ans d'activité artistique de Zuolin. Œuvres choisies). Beijing : Zhongguo xiju.
- Jiao Juyin (1929). « Zai ban xu » 再版序 (Préface à la nouvelle édition). *Nü dianzhu*. Beijing : Beixin shuju, 1-2.
- Laurenti, Carlo (1999). *Bibliografia delle opera italiane tradotte in cinese 1911-1999*. Pechino : Ufficio culturale dell'Ambasciata d'Italia a Pechino.
- Leonesi, Barbara (2014). « Pirandello è di scena ? Traduzione, ricezione e messinscena del teatro di Pirandello in Cina ». Abbiati, Magda ; Grese-lin, Federico (a cura di), *Il liuto e i libri. Studi in onore di Mario Sabatini*. Venezia : Cafoscarina, 483-96.
- Li Jianwu 李健吾 (1957). « Yidali xiju zhi fu Geerduoni » 意大利喜剧之父哥尔多尼 (Goldoni, le père de la comédie italienne). *Renmin ribao* 人民日报 (Quotidien du peuple), 24 février 1957.

- Lü Tongliu, 吕同六 (1982). « Pilandelou he ta de huangdan xiju » 皮兰德娄和他的荒诞剧 (Pirandello et son théâtre de l'absurde). *Waiguo xiju* 外国戏剧 (Théâtre du monde), 4, 88-98.
- Masini, Federico (2008). « L'Italia in Cina ». Brezzi, Alessandra (a cura di), *La letteratura italiana in Cina*. Roma : Tiellemedia, 187-205.
- McDougall, Bonnie S. (1971). *The Introduction of Western Literary Theories Into Modern China : 1919-1925*. University of Virginia : Centre for East Asian Cultural Studies.
- Mackerras, Colin (2008). « Tradition, Change, and Continuity in Chinese Theatre in the Last Hundred Years. In Commemoration of the Spoken Drama Centenary ». *Asian Theatre Journal*, 25(1), 1-23.
- O'Connell, Eimear (2005). « Carlo Goldoni in Dublin. Lady Gregory's Translation of *La Locandiera* ». *Irish University Review*, 35(2), 259-72.
- Pizzamiglio, Gilberto (1983). « Goldoni in Russia ». *Lettere Italiane*, 35(4), 526-9.
- Settis, Salvatore (2004). *Futuro del classico*. Torino : Einaudi.
- Tian Han 田汉 (1957). « Women yao jiankang de, zhandou de xiao ! Women yao Geerduoni ! » 我们要健康的、战斗的笑！我们要哥尔多尼！(Nous voulons rire de façon salutaire et combattive ! Nous voulons Goldoni !). *Wenyi bao* 文艺报 (Quotidien culturel), 27, 4-5.
- Venuti Lawrence (1998). *The scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London : Routledge.
- Wu Zhengyi 吴正义 (1996). « Pilandelou yu faxisizhuyi » 皮兰德娄与法西斯主义 (Pirandello et le fascisme). *Waiguo wenxue* 外国文学 (Littérature étrangère), 3, 66-9.
- Xia Junyin 夏钧寅 (1981). « Yi pu er zhu zai Zhongguo wutai shang » 一仆二主在中国舞台上 (Le servent de deux maîtres sur la scène chinoise). *Waiguo xiju*, 4, 66-68.
- Xu Xiacun 徐霞村 (1935). « Pilandelou » 皮兰德娄. *Wenxue qikan* 文学季刊 (Literary Quarterly), 2(1), 53-7.

