



**Nouveaux cahiers
de Marge 10 - 2025**
Paradoxes, jeux
et enjeux

ISSN : 2607-4427

Éditeur : université Jean
Moulin Lyon 3

La première tournée de l'opéra de Pékin à Moscou en 1935

Un transfert culturel imposé, mais impossible

*The First Tour of The Peking Opera in Moscow
in 1935. A Forced but Impossible Cultural transfer*

Marie-Christine Autant-Mathieu

DOI : [10.35562/marge.1305](https://doi.org/10.35562/marge.1305)



Creative Commons - Attribution - Pas
d'Utilisation Commerciale - Partage dans les
Mêmes Conditions - CC BY-NC-SA

La première tournée de l'opéra de Pékin à Moscou en 1935

Un transfert culturel imposé, mais impossible

The First Tour of The Peking Opera in Moscow in 1935. A Forced but Impossible Cultural transfer

Marie-Christine Autant-Mathieu

Directrice de recherches émérite CNRS, unité mixte de recherche EUR'ORBEM (UMR 8224) Cultures et sociétés d'Europe orientale, balkanique et médiane

Résumé : À Moscou et Léninegrad, en mars et avril 1935, la tournée de Mei Lanfang avec l'opéra de Pékin fait un triomphe. Dans le contexte des relations sino-soviétiques du milieu des années 1930, on peut s'étonner de cette invitation en grande pompe d'un théâtre hérité du passé impérial. L'article déconstruit un certain nombre des légendes qui continuent de circuler, en Russie et ailleurs, autour de cet événement culturel en reconstituant le calendrier de la tournée, en consultant les déclarations faites sur le moment et en les comparant avec les instrumentalisations qui seront opérées à partir des années 1950, par les Russes comme par les Chinois. Utilisée par les avant-gardes en 1935 pour essayer de repousser les limites du réalisme socialiste, la venue de Mei Lanfang sert au contraire de prétexte aux autorités culturelles soviétiques pour exporter un modèle de pédagogie de jeu réaliste dans un pays qui manque encore de bases théoriques et pratiques pour développer un théâtre parlé, dit « moderne ». Mais le transfert culturel forcé n'eut pas lieu, en partie à cause des aléas idéopolitiques et l'opéra de Pékin resta fermé au réalisme psychologique. On pouvait, en falsifiant les faits, tenter des rapprochements entre réalisme et théâtralité. On pouvait essayer d'implanter des outils pédagogiques occidentaux pour développer le théâtre parlé chinois. Mais il fut vain de vouloir moderniser des formes théâtrales anciennes, ancrées dans des philosophies, une histoire, des réalités multinationales spécifiques.

Mots clés : Lanfang (Mei), opéra de Pékin, Meyerhold (Vsevolod), Tretiakov (Serge), Eisenstein (Serge), théâtralité, Stanislavski (Constantin), transfert culturel

Abstract: In Moscow and Leningrad in March and April 1935, Mei Lanfang's tour with the Peking opera was a triumph. In the context of Sino-Soviet relations in the mid-1930s, it is surprising that a theatre inherited from the imperial and feudal past was invited to perform with such pomp and ceremony. The article deconstructs a number of the legends that continue to circulate, in Russia and elsewhere, around this cultural event by reconstructing the tour schedule, consulting the statements made at the time and comparing them with the instrumentalizations that were made from the 1950s onwards, by both the Russians and the Chinese. Used by the avant-gardes in 1935 to try and push back the limits of socialist realism, Mei Lanfang's visit served as a pretext for the Soviet cultural authorities to export a model of realist acting pedagogy to a country that lacked the theoretical and practical foundations to develop a spoken theatre, called "modern". But the forced cultural transfer did not take place, partly because of ideo-political ups and downs, and Peking opera remained closed to psychological realism. It was possible, by falsifying the facts, to try to bring realism and theatricality closer together. One could try to introduce Western educational tools to develop Chinese spoken theatre. But there was no point in trying to modernize ancient theatrical forms, rooted in specific philosophies, histories and multinational realities.

Keywords: Lanfang (Mei), Peking opera, Meyerhold (Vsevolod), Tretyakov (Sergei), Eisenstein (Sergei), theatricality, Stanislavski (Konstantin), cultural transfer

Moscou, mars 1935. L'acteur-chanteur-danseur de l'opéra de Pékin, Mei Lanfang, enthousiasme, par son art raffiné du geste stylisé, Serge Tretyakov, Serge Eisenstein, Vsevolod Meyerhold, Alexandre Taïrov, ainsi que Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Gordon Craig alors en visite dans la capitale russe. Ces artistes de l'avant-garde qui luttent pour un art non aristotélicien, pour une théâtralité affichée, poétique, déclarent que l'« Enchanteur du Jardin aux poires¹ », comme le qualifie Eisenstein, aura une grande influence sur le théâtre soviétique². Quelques mois plus tard, le 25 septembre 1935, la deuxième version scénique du *Malheur d'avoir de l'esprit*

1. Serge Eisenstein, « L'enchanteur du Jardin aux poires », *Cinématisme, peinture et cinéma*, F. Albera (éd.), A. Zouboff (trad.), Bruxelles, Complexe, 1980, p. 138. Le texte original « Чародею грушевого сада » parut dans la brochure *Мэй Лань-Фанг и китайский театр* [Mei Lan-Fang et le théâtre chinois], Moscou-Leningrad, VOKS, 1935, p. 17-26, puis il fut repris dans S. M. Eisenstein, *Избранные произведения в 6 томах* [Textes choisis en 6 tomes], t. 5, Moscou, Iskuststvo, 1968, p. 311-324.

2. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 4, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, p. 379.

d'après Alexandre Griboïedov, montée par Meyerhold, est dédiée à Mei Lanfang et porte la trace « scénométrique » de son passage³. Après avoir vu la performance de l'acteur chinois, bon nombre d'artistes russes s'aperçoivent qu'ils négligent le travail des mains, des yeux, maîtrisent mal le rythme scénique, n'accordent pas assez d'attention à la gestion de l'espace qu'ils encombrant inutilement de décors et d'accessoires. Un acteur occidental qui meurt en scène convulse et tombe, alors que son collègue chinois, comme touché au cœur, projette son corps en l'air comme un équilibriste avant de s'écrouler sur la scène.

Figure 1. Serge Eisenstein pendant le tournage du *Passage radieux*, spectacle présenté par Mei Lanfang (ici, à gauche)



Spectacle présenté par Mei Lanfang (ici, à gauche).

Domiane public.

3. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 3, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 202. Meyerhold s'intéresse à l'art oriental depuis des années : la tournée de l'actrice japonaise Hanako dans un kabuki européenisé en 1909 lui inspire le principe des kuroko (machinistes vêtus de noir) pour *Dom Juan*, réalisé quelques temps après. Il monte en 1915 une pièce chinoise dans son studio rue Borodine où il expérimente la pantomime, les improvisations en musique.

Dans le contexte des relations sino-soviétiques du milieu des années 1930, on peut s'étonner de cette invitation en grande pompe dont la préparation par les autorités en charge des relations culturelles a duré tout une année. Pourquoi présenter en Russie soviétique, alliée avec des hauts et des bas aux communistes chinois, le *xiqu*, une forme artistique traditionnelle née à la fin du XVIII^e siècle⁴, et donc héritée d'un passé « impérial et féodal » honni ? Pourquoi ne pas proposer plutôt au public soviétique les créations du « théâtre parlé » (*huaju*) né en 1907 : révolutionnaire, engagé dans la dénonciation de l'exploitation des peuples, cette façon nouvelle de jouer et d'interpeler le public avait besoin de modèles, de formateurs professionnels et donc de contacts en vue d'échanges⁵. L'ouverture du théâtre chinois aux formes occidentales s'était accélérée en 1919, au moment où la Russie soviétique développait un art d'agit-prop. Plus de deux cents ouvrages de plus de vingt pays avaient été traduits et le succès remporté par la dramaturgie d'Ibsen avait impulsé une esthétique réaliste. La diffusion de pièces écrites par des auteurs chinois⁶, la fondation d'institutions comme la Société du théâtre populaire à Shanghai, l'école des arts du théâtre du peuple à Pékin⁷, le développement de compagnies professionnelles, la systématisation des répétitions : tout cela atteste de la maturité du *huaju* dans les années 1930⁸. Ses représentants n'auraient-ils pas eu à cœur de venir approfondir leur connaissance du théâtre russe et soviétique, souvent limitée à deux noms :

4. En 1790, quatre troupes d'opéra apportèrent dans la capitale chinoise le style de la province de l'Anhui, à l'occasion de l'anniversaire de l'empereur. À l'origine, l'opéra est joué uniquement pour la cour. En 1828, d'autres troupes les rejoignent, enrichissant ainsi le répertoire. L'année 1845 est considérée par les historiens comme la date de création effective de ce que l'on appelle aujourd'hui « l'opéra de Pékin ».

5. Les réformes proposées par l'universitaire, journaliste, philosophe Liang Qichao (1873-1929) tournèrent court. En 1898, il dut s'enfuir au Japon où il demeura quatorze ans.

6. Tian Han, Hong Shen, et Ouyang Yuqian sont les principaux représentants du théâtre parlé chinois.

7. Fondée à l'automne 1922, c'est la première école professionnelle d'art dramatique (Renyi xiju zhuanmen xuexiao). Au lieu de jouer un répertoire transmis de génération en génération par des troupes familiales, l'école s'attachait à former les élèves à partir de pièces choisies en fonction de la qualité de leur écriture et de leur valeur éducative.

8. Jing Wang, « Le théâtre parlé en Chine. 106 ans d'histoire mouvementée », *Théâtre/Public*, vol. 4, n° 230, 2013, p. 7-12, DOI : [10.3917/thepu.210.0007](https://doi.org/10.3917/thepu.210.0007).

Tchékhov, auteur de *La Mouette* à l'origine du renouveau dramaturgique, et Stanislavski qui l'avait mis en scène⁹ ?

Quelques éléments d'explications sur les motivations de cette tournée seront ici prudemment avancés. Tchang Kaï-Chek, élu président de la République de Chine en 1928 et chef du gouvernement pendant la tournée de Mei Lanfang, avait été un allié de Staline qui l'avait invité à Moscou en 1923 lorsqu'il sollicitait l'aide de la Russie soviétique révolutionnaire dans son combat contre les seigneurs de la guerre. Les membres du parti nationaliste, le Kuomintang, avaient été admis à égalité avec les communistes au sein du Komintern jusqu'à la crise en 1927 qui entraîna leur expulsion¹⁰. À Moscou, Trotski reprocha à Staline d'avoir permis une alliance avec un parti nationaliste bourgeois. Mais le PC chinois se reconstitua et créa en 1931 la République soviétique chinoise qui combattit le Kuomintang. Après la guerre civile des années 1932-1936, une alliance se renoua entre les communistes et les nationalistes contre l'impérialisme japonais¹¹. À cette époque, Tchang Kaï-Chek se montrait soucieux de revivifier les traditions chinoises : il déclara par exemple fête nationale l'anniversaire de Confucius, ce philosophe du VI^e siècle av. J.-C., qui appelait à étudier le passé pour définir le futur. Le regain d'intérêt pour l'opéra de Pékin s'inscrit dans cette valorisation du patrimoine culturel.

6

Un événement politico-culturel

En exprimant, à l'occasion de plusieurs rencontres officielles, leur admiration pour l'art de Mei Lanfang, les artistes de

9. Fu Veifan, « Влияние учения Станиславского на воспитание актеров в Китае в 20-40 гг. XX в. » [« L'influence de l'enseignement de Stanislavski sur la formation des acteurs en Chine dans les années 1920-1940 »], *Известия Российского Государственного Педагогического Университет им. А.И. Герцена* [Annales de l'Université pédagogique d'État russe A. I. Herzen], 2007, n° 40, p. 296. Cette étude se limite aux relations Chine/URSS. Il va de soi que les modèles sont multiples pour les artistes chinois modernes.

10. De 1927 à 1949 (proclamation de la République populaire de Chine), un conflit armé opposa le Kuomintang (parti nationaliste) et le Parti communiste chinois. Les combats furent interrompus par l'établissement d'un front uni lors de la guerre sino-japonaise (1937-1945) et reprirent ensuite.

11. Le Japon s'est emparé de la Mandchourie en 1932 et ne cesse de multiplier les incidents. Tchang Kaï Tchek pour se lancer dans la bagarre va s'allier avec les communistes chinois, qui ont échappé à la traque menée par les armées du Kuomintang en se réfugiant dans les montagnes à l'issue de la « longue marche » en 1935. André Pierre, « L'URSS et le parti communiste de Chine », *Politique étrangère*, n° 2-3, 1937, p. 251-262, DOI : [10.3406/polit.1937.5598](https://doi.org/10.3406/polit.1937.5598).

l'avant-garde soviétique, menacés d'une mise au pas un an après l'instauration du réalisme socialiste, en profitent pour réaffirmer leur attachement à la liberté des formes et leur détestation d'un art du reflet, confondu avec le naturalisme. Mais les dures répressions qui les frappent au lendemain de cette tournée (la campagne contre le formalisme s'accompagne d'autocritiques, de procès, d'arrestations), empêcheront l'avènement des réformes que le jeu de Mei Lanfang avait laissé entrevoir et le succès fulgurant de son passage à Moscou et à Léninegrad ne pourra pas laisser de traces. Les relations sino-soviétiques s'interrompront pour reprendre dans les années 1950 jusqu'à la révolution culturelle chinoise (1966-1976).

Beaucoup de légendes ont circulé autour de cette tournée qui, si elle ne faisait pas découvrir les particularités de l'art scénique oriental (la venue d'artistes japonais l'avait introduit depuis le tout début du ^{xx}e siècle : Sada Yacco en 1902, Hanako en 1909, la troupe de Kabuki de Ichikawa Sadanji II en 1928¹²), allait présenter pour la première fois en Russie soviétique le raffinement et les subtilités du *xiqu*. Une reconstitution du calendrier est nécessaire pour, après avoir replacé les faits et les déclarations dans leur contexte, saisir les enjeux de ce voyage dans un seul sens (il ne sera suivi d'aucune tournée de troupe soviétique en Chine) et dépister les manipulations et les malentendus.

Pendant douze mois, un comité spécial piloté par le directeur de la VOKS¹³, Alexandre Arossiev, et par l'ambassadeur de Chine à Moscou, prépare la tournée pour laquelle un budget conséquent est prévu. Voyage et séjour sont pris en charge, pendant un mois, à Moscou et Léninegrad. Mei Lanfang est logé dans le luxueux hôtel moscovite Metropol. Une vaste campagne publicitaire assure la diffusion d'affiches, la rédaction d'une brochure sur Mei Lanfang et le théâtre chinois. Puis, dès l'arrivée des artistes invités, le 12 mars 1935, la presse prend le relais pour souligner l'extrême importance de l'événement. Tous les billets sont vendus bien avant le début des représentations.

12. Sur les ambiguïtés de la tournée du Kabuki en URSS en 1928, voir Yukiko Kitamura, Dany Savelli, « L'exotisme justifié ou la venue du kabuki en Union soviétique en 1928 », *Slavica occitania*, n° 33, 2011, p. 215-253 (p. 218), URL : <https://interfas.univ-tlse2.fr/slavicaoccitania/1446?file=1> [consulté le 26 juin 2025].

13. VOKS : Всесоюзное общество культурной связи с заграницей [Société panunioniste des relations culturelles avec l'étranger], fondée en 1925 et rebaptisée en 1958 Union des sociétés soviétiques de l'amitié et des relations culturelles. Alexandre Arossiev, bolchevik, militaire, puis diplomate, dirigea la VOKS de 1934 à 1937. Il fut délégué au premier Congrès des écrivains et, en 1935, traducteur lors de la rencontre de R. Rolland avec Staline.

Un comité de réception officiel est composé entre autres de Serge Tretiakov, bon connaisseur de la Chine où il a enseigné la littérature russe¹⁴, militant de l'avant-garde avec Eisenstein et Meyerhold. Y sont intégrés Alexandre Taïrov, partisan d'un théâtre synthétique, ainsi que deux représentants du réalisme scénique, Konstantin Stanislavski et Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, codirecteurs du prestigieux Théâtre d'art. Tous ces artistes sont encadrés par deux représentants officiels de la culture, Jakub Hanecki et Yakov Boïarski¹⁵.

Tandis qu'en posant le pied sur le sol moscovite, Mei Lanfang déclare poliment que son vœu le plus cher vient d'être exaucé, Arossiev, dans ses déclarations, laisse entrevoir les attentes officielles : l'Union soviétique, où cohabitent et coopèrent plusieurs cultures nationales, va découvrir et étudier l'art de Mei Lanfang, prouvant ainsi la supériorité de son système culturel multinational, capable d'intégrer les diversités. Ce point de vue est repris par Serge Tretiakov qui assure qu'à la différence de sa réception dans les pays capitalistes bourgeois, l'opéra de Pékin ne sera pas perçu comme exotique ou barbare, car le public soviétique est habitué à voir les créations étrangères et à les apprécier. Mais il va plus loin en assurant que l'utilisation de tout ce savoir-faire et de toutes ces recherches formelles permettra de développer un nouveau théâtre d'agitation politique¹⁶. Meyerhold lui emboîte le pas, prédisant que la découverte du théâtre chinois favorisera l'alliance des techniques théâtrales européennes et chinoises et que l'art expressif qui en résultera trouvera son expression dans le réalisme socialiste¹⁷. À première vue, donc, les intentions officielles et les projets (ou projections) des avant-gardes semblent

14. Serge Tretiakov entre 1924 et 1925 donne des cours de littérature russe à l'université de Pékin. Il est l'un des fondateurs du Front gauche de l'art (LEF), collabore avec Eisenstein au Théâtre du Proletkult, propose deux pièces à Meyerhold, *Hurle Chine !* (1926) et *Je veux un enfant !* interdite en 1936. Entre 1930 et 1931 il voyage en Allemagne, au Danemark, en Autriche, noue des contacts avec E. Piscator et B. Brecht dont il est le premier traducteur. Il est arrêté et fusillé en 1937.

15. Jakub Hanecki, de 1932 à 1935, dirige l'Association d'État pour la musique, les variétés et le cirque. En 1935-1936, il préside la Direction des cirques et des parcs de la culture et de repos du Moskoncert. Yakov Boïarski est, de 1929 à 1936, président du Comité central du syndicat des travailleurs de l'art (RABIS) et de 1937 à 1939, directeur du Théâtre d'Art.

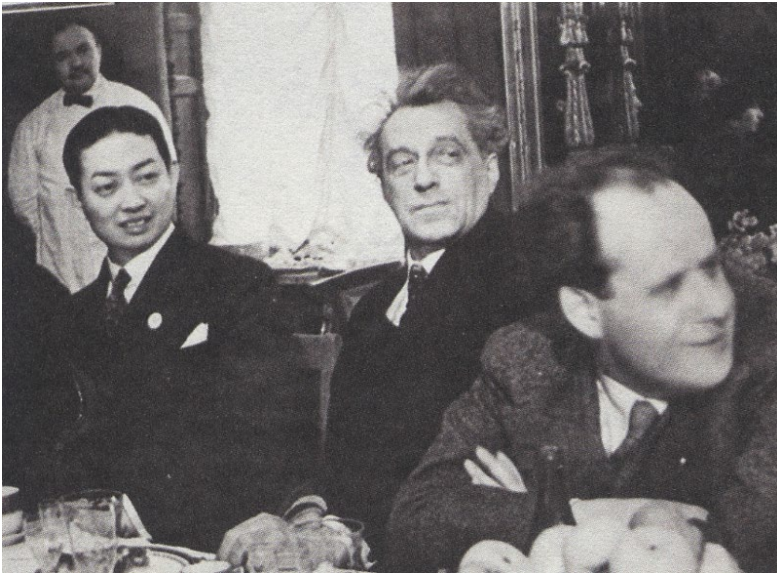
16. Serge Tretiakov, « Мэй Лань-Фан – наш гость » [« Mei Lanfang – notre invité »], *Правда [Pravda]*, 12 mars 1935, p. 4.

17. « Discours du 15 février 1936 », dans L. Vendrovskaja, A. Fevral'ski (dir.), *L'Héritage des œuvres de V. E. Meyerhold*, Moscou, VTO, 1978, p. 121 [« Речь 15 февр. 1936 », *Творческое наследие В.Э. Мейерхольда*, ред. Л. Вендровская, А. Февральский, Москва, ВТО, 1978, стр. 121.]

coïncider. La tournée de Mei Lanfang servira les ambitions esthétiques des uns (desserrer les limites du réalisme en réhabilitant la théâtralité) et les intentions idéopolitiques des autres (prouver la supériorité d'un art socialiste multinational).

Figure 2.

De gauche à droite : Mei Lanfang, V. Meyerhold et S. Eisenstein, Moscou, 1935.



Domaine public

Après une semaine de visites et de rencontres, Mei Lanfang présente, le 19 mars, deux courtes pièces lors d'une réception à l'ambassade de Chine et le lendemain, il fait une démonstration des techniques de base de l'opéra de Pékin à l'occasion d'une réunion-débat au Club des maîtres des arts, présidée par Meyerhold et Tretiakov, en présence d'Eisenstein, Taïrov et d'Ivan Moskvine, célèbre comédien du Théâtre d'art. La salle est pleine d'acteurs, de metteurs en scène qui posent des questions, comparent ce qu'ils voient avec leur pratique¹⁸.

Les représentations publiques ont lieu, du 23 au 28 mars. La troupe chinoise y présente quatre spectacles : *La Vengeance des opprimés* [Метсть угнетённых], *Le Passage radieux* [Радужный

18. Boris Filippov, *Actors without Make-up*, Moscou, Progress Publishers, 1977, p. 42. Boris Filippov est le directeur du Club central des travailleurs de l'art.

*перевал*¹⁹], *Fei-Tchen-O et le général « Tigre »* [Фей-Чен-О и генерал « Тигр »], *La Belle enivrée* [Опьяневшая красавица] et une série de numéros dansés. Dans trois spectacles, Mei Lanfang interprète un rôle de femme (*dan*), ce qui, pour Meyerhold, représente la plus haute expression de la convention scénique (*условность*)²⁰. Du 2 au 12 avril, la troupe part à Léninegrad où elle se produit huit fois, puis revient à Moscou pour donner encore deux représentations les 13 et 14 avril. Après ce dernier spectacle, une rencontre est organisée dans les locaux de la VOKS, en présence de Nemirovitch-Dantchenko, Taïrov, Eisenstein, Tretiakov et Meyerhold.

Intense, cette tournée remporte un succès au-delà des attentes : le 13 avril, une représentation est rajoutée au calendrier et programmée au Bolchoï, sans doute en présence de Staline et d'autres membres du Politburo²¹. Elle dure jusqu'à 3 heures du matin et est saluée par 18 rappels²².

La découverte par le public soviétique de l'opéra de Pékin crée une ouverture sur l'art étranger (et dans ce cas précis, un art très éloigné des traditions et des réalisations postrévolutionnaires) : depuis Octobre, l'URSS suscite la méfiance, voire le rejet, et exporte ses créations en Europe et même au-delà, à défaut d'accueillir des compagnies venues d'ailleurs²³.

Dans le comité d'accueil et lors des rencontres avec Mei Lanfang, ce ne sont pas les tenants du réalisme, mais les artistes de l'avant-garde qui s'expriment majoritairement. L'absence de Stanislavski soigneusement dissimulée, la présence discrète de son collègue Nemirovitch-Dantchenko, étonnent, car à cette époque les autorités culturelles font du Théâtre d'art un modèle en matière de réalisme scénique et de formation de l'acteur. À la fin de la tournée, et immédiatement après son retour en Chine, Mei Lanfang louera l'art de Meyerhold qu'il rencontre deux

19. Serge Eisenstein a filmé un extrait du Passage radieux. Voir fig. 1.

20. L. Vendrovskaïa, A. Fevral'ski (dir.), *L'Héritage des œuvres de V. E. Meyerhold*, op. cit., p. 96.

21. Ralph W. Barnes, « Mei Lan Fang Ends His Tour among Soviets », *New York Herald Tribune*, 28 avril 1935, p. 6. Selon Wikipédia, Staline aurait vu la prestation de Mei Lanfang à Leningrad.

22. L'attribution du peu prestigieux théâtre du Music-hall (célèbre pour ses numéros de cirque, de variétés et de french cancan et souvent critiqué pour sa promotion d'un art « bourgeois ») trahit l'embarras des autorités culturelles qui ne se hasardent pas à attribuer une scène dramatique ou lyrique à une forme de spectacle hybride.

23. Marie-Christine Autant-Mathieu, « Les tournées du théâtre soviétique en France dans l'entre-deux-guerres », *Slavica occitania*, n° 55, 2022, p. 65-89. Bertolt Brecht, Erwin Piscator sont venus à Moscou sans leur théâtre.

fois, évoquera ses échanges avec Eisenstein et le film que celui-ci a réalisé, mais ne dira rien de sa rencontre avec Stanislavski²⁴.

Réunir dialectiquement les contraintes dans le « réalisme parfait »

À travers l'Orient, les Russes questionnent l'esthétique officielle. La tournée de Mei Lanfang a fait émerger, autant pour les partisans d'un théâtre réaliste que pour les défenseurs de la théâtralité, de possibles points de convergence, réels ou fabriqués. Tretiakov apprécie la signification universelle de l'art traditionnel chinois et assure que Mei Lanfang recourt à la psychologisation du geste²⁵. Meyerhold parle de théâtre réaliste stylisé. Eisenstein assure qu'il n'y a pas d'incompatibilité entre le langage conventionnel et le réalisme, car les signes du théâtre chinois portent les traces du réel. Selon lui, les drames montrés dans un style traditionnel ancien peuvent décrire des problèmes modernes et il prône une synthèse des deux approches :

Единство конкретно-изобразительного и образно обобщенного в китайском искусстве нарушено в сторону многозначности обобщения в ущерб конкретно-предметному. И это нарушение как бы полярно противостоит тому нарушению этого единства в сторону гипертрофии изобразительной, на котором во многом еще стоит наше искусство, как всякое великое искусство будущего в начальные периоды своего самостоятельного становления. Этот тип развития — такой же первый шаг в реализм, как то, что мы видим в китайском искусстве, есть как бы шаг или несколько шагов за пределы реализма. Является ли эта полярность двух подходов чем-либо несовместимо не сводимым? Вовсе нет. Они лишь являются как бы крайностями в развитии тех черт, которые в гармоническом единстве

11

24. Min Tian, *Mei Lanfang and the Twentieth Century International Stage: Chinese Theatre placed and displaced*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave studies in theatre and performance history series », 2012.

25. Serge Tretiakov, « Un demi-million de spectateurs », *Mei Lanfang et le théâtre chinois, Moscou, Léningrad, VOKS, 1935*, p. 35 [С. Третьяков, « Полмиллиона зрителей », *Мэй Лань-Фан и китайский театр*, Москва-Ленинград, ВОКС, 1935, стр. 35.].

взаимного проникновения являют собой высшие образцы
совершенного реализма²⁶.

Du côté chinois, le mythe d'une rencontre cruciale va se forger aussi, mais près de vingt ans plus tard, après la fondation de la République populaire de Chine, lorsqu'une réforme du théâtre traditionnel a lieu et que, de 1954 à 1961, une forte soviétisation du théâtre place les artistes sous l'autorité de Stanislavski et de son système de jeu réaliste pour développer le théâtre parlé et fonder des écoles de théâtre.

Figure 3.



Kliment Vorochilov
à Pékin en 1957, en
présence de Mao
Tsé-Toung, félicite Mei
Lanfang après une
représentation.

Crédits : Hou Bo
Source : Wikimedia
Commons

Représentant par excellence de la tradition, Mei Lanfang est utilisé pour opérer et promouvoir ce changement de cap (il revient à Moscou en 1952, 1957 et 1960). Alors qu'il avait proposé dans un premier temps une modernisation de l'art du théâtre qui protégerait les formes anciennes : « avancer n'exige pas de changer la forme », il révisé sa position après avoir été accusé de formalisme et assure désormais qu'« avancer nécessite de changer

26. « Dans l'art chinois, l'unité de ce qui est concrètement figuratif avec ce qui est figuré de manière symbolique est détruite au bénéfice du symbolique et au détriment du factuel concret. Et cette destruction semble aux antipodes de l'hypertrophie du figuratif qui fonde en grande partie notre art comme tout grand art du futur qui en est à ses prémisses. Ce type de développement est le premier pas vers le réalisme et ce que nous voyons dans l'art chinois est, ou paraît être, un ou plusieurs pas au-delà du réalisme. Est-ce que cette polarité des approches est irréconciliable en raison de quelque incompatibilité ? Absolument pas. Ce sont juste les extrémités des caractéristiques qui, en s'interpénétrant de façon harmonieuse, sont les exemples supérieurs d'un réalisme parfait ». Serge M. Eisenstein, *Œuvres choisies en 6 tomes*, t. 5, Moscou, Iskusstvo, 1968, p. 322 [С. М. Эйзенштейн, *Избранные произведения в 6 томах*, т. 5, Москва, Искусство, 1968, стр. 322]. Je traduis.

la forme²⁷ ». À partir de 1953, année du quatre-vingt-dixième anniversaire de la naissance de Stanislavski, Mei Lanfang évoque à plusieurs reprises sa tournée de 1935 en Union soviétique et forge une légende qui sera reprise à l'envi jusqu'à la révolution culturelle : il assure d'une part que Stanislavski a vu tous ses spectacles²⁸, qu'il l'a rencontré à plusieurs reprises et a eu de longues conversations avec lui ; et d'autre part, que le maître russe aurait considéré la convention comme faisant obstacle au jeu, mais aurait loué l'art traditionnel chinois²⁹. En 1955, dans un article à la mémoire des deux fondateurs du Théâtre d'art, Mei Lanfang fait état de l'admiration de Stanislavski et de Nemirovitch-Dantchenko pour l'opéra de Pékin dont Stanislavski aurait résumé l'essence par cette formule : « un art du mouvement libre, mais régulé par des lois³⁰ ». Mei Lanfang va jusqu'à assurer que Stanislavski l'a aidé à comprendre les caractéristiques de l'art traditionnel chinois et cette prétendue louange passe pour une vérité historique, reprise comme un mantra après sa mort en 1961³¹. Le témoignage en 1936 de Yu Shangyuan, présent lors

27. Min Tian, « Mei Lanfang and Stanislavsky: The (De)construction of an Intercultural Myth on the International Stage », *Theatre Research International*, vol. 45, n° 3, 2020, p. 271.

28. L'erreur est reprise dans toutes les publications, en Russie et en Chine. Voir Min Tian, *op. cit.*, p. 266-267.

29. Toutes les sources parues dans les périodiques chinois en 1953 sont traduites en anglais dans l'étude de Min Tian, *op. cit.*, p. 271-272. Dans « À la mémoire de Stanislavski », *Renmin Ribao*, 17 janvier 1953, p. 3 (traduit dans *Teatr*, n° 9, 1953, p. 164-165) Mei Lanfang raconte : « Nous nous sommes rencontrés plusieurs fois, avons parlé des joies et des peines du métier. Stanislavski se bat pour le réalisme, contre le formalisme, il a un rapport sérieux à son bel héritage national et sait sélectionner le meilleur dans l'art des autres peuples. » Dans un second article, « Mes impressions sur Stanislavski », *Wenyi yuebao* n° 8, 1953, p. 32, il assure que Stanislavski a vu les quatre spectacles présentés à Moscou. « Après, je suis allé le voir, nous avons parlé des caractéristiques de l'art chinois, des mouvements physiques, des expressions faciales. » Il admire « la profondeur de compréhension du vieil homme » (*ibid.*, p. 33). Enfin, dans « Rencontre avec Stanislavski » (*Xinnin wanbao*, 8 août 1953, p. 1), Mei Lanfang évoque surtout les conversations techniques sur l'utilisation des mains.

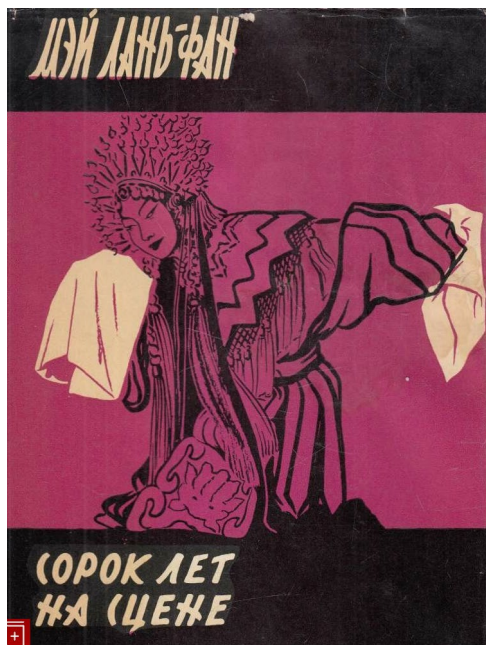
30. Mei Lanfang, article sur son dévouement au peuple et au bel avenir de la nation dans *Renmin ribao*, 14 avril 1955, p. 3, cité par Min Tian, *op. cit.*, p. 266.

31. Min Tian, *ibid.*, p. 266. En 1981 Mei Shaowu, le fils de Mei Lanfang, confirme en évoquant une anecdote que son père aimait raconter : à une dame qui s'étonnait d'avoir repéré une différence dans la gestuelle d'une représentation à l'autre, l'acteur aurait répondu que jouer est « un art du mouvement libre, guidé par des lois ». Mei Shaowu, « Mei Lanfang as seen by His Foreign Audiences and Critics », *Peking opera and Mei Lanfang*, Pékin, New World Press, 1981, p. 62.

de cette rencontre, contredit les assertions de Mei Lanfang (il fait état du mauvais état de santé de Stanislavski au moment de la tournée, ce qui l'a empêché de voir les spectacles et justifiera la rencontre à domicile), mais il sera oublié ou occulté³².

En Russie, dès la période du « dégel » qui marque une ouverture, même timide, à l'étranger, Mei Lanfang devient l'émissaire des bonnes relations culturelles sino-soviétiques. La lettre que le Chinois a adressée à Stanislavski en 1937 pour le remercier de l'envoi du premier volet de son *Système* (j'y reviendrai) paraît en russe en 1956³³. Les souvenirs de Mei Lanfang, *Сорок лет на сцене* [Quarante ans sur scène], sont traduits en 1963, l'année du centenaire de la naissance du maître russe. Dans un livre d'hommage à Stanislavski, publié à cette occasion, le témoignage de Mei Lanfang figure en bonne place parmi les nombreuses autres louanges formulées par des artistes du monde entier.

Figure 4. Couverture de la biographie de Mei-Lanfang *Quarante ans sur scène*, 1963



32. « Je voudrais vraiment m'échapper et aller voir votre théâtre chinois, mais cela m'est interdit par les docteurs. » Stanislavski dit avoir pris connaissance du théâtre chinois de manière livresque, ce qui ne sert à rien, car il faut voir les prestations. Il s'est résigné à se faire une idée à partir des descriptions que lui ont faites ses amis, et se dit sûr que cette découverte du théâtre chinois sera profitable. Yu Shangyuan, « Stanislavsky », 1936, cité par Min Tian, *op. cit.*, 2020, p. 268.

33. *Иностранная литература*, n° 10, 1956, p. 222.

Désormais, la théâtralité de l'art chinois traditionnel est niée de manière plus appuyée encore que dans les années 1930, tandis qu'est souligné le précieux apport pédagogique que les Russes vont fournir aux artistes chinois grâce au Système de Stanislavski. En 1963, dans la préface à la biographie de Mei Lanfang, Viktor Komissarjevski, alors directeur du Théâtre Maly, invente des conversations entre Stanislavski et Mei Lanfang sur la justification intérieure de la mise en scène, la logique de la conduite de l'acteur. Mei Lanfang aurait dessiné des personnages riches en nuances psychologiques. Komissarjevski assure que le réalisme du Système peut s'élargir, devenir poétique et conventionnel au point de pouvoir inclure les principes fondateurs d'un jeu extrêmement codifié. Ayant assisté à l'une des dernières répétitions de Stanislavski, il rapporte ce conseil donné par le maître russe à ses élèves : « Учитесь точности мастерства у Мэй Лан Фанга³⁴ », afin de souligner l'importance de la technique verbale et corporelle, notamment la maîtrise du travail des mains. Cette recommandation ainsi que la définition de l'art chinois que Mei Lanfang a attribuée à Stanislavski (un art du mouvement libre, mais régulé par des lois), constitueront les arguments officiels permettant d'intégrer l'esthétique et la pratique de l'opéra de Pékin au sein des formes compatibles avec l'art réaliste socialiste.

Ces tentatives de rapprochement resteront lettre morte, car, dès la fin des années 1960, Stanislavski, l'artiste et le pédagogue, sera considéré par Mao comme un représentant de la bourgeoisie et son œuvre tombera dans un oubli forcé³⁵. En conséquence et en contrepartie, la Chine sera absente de l'ouvrage de Nikolaï Sibiriaïkov *L'Importance mondiale de Stanislavski*, paru en 1974 et réédité en 1988³⁶.

15

La visite de Mei Lanfang à Stanislavski

Revenons sur le déroulement de la tournée de l'opéra de Pékin au printemps 1935. Stanislavski n'a vu aucun spectacle,

34. « Apprenez la précision dans la maîtrise auprès de Mei Lanfang ». Viktor Komissarjevski, « Мэй Лан-Фан и его книга » [« Mei Lanfang et son livre »], *Мэй Лан-Фан. Сорок лет на сцене [Mei Lanfang. Quarante ans sur scène]*, Moscou, Iskusstvo, 1963, p. 11-12. Pour un plus ample développement de ces informations douteuses, Min Tian, *op. cit.*, p. 271-272.

35. Gao Xingjian, « De Mao au modernisme », *Bouffonneries*, n° 20-21, 1989, p. 109-110. Sur la situation du théâtre chinois sous Mao, voir Xiaomei Chen, Tarryn Li Min Chun, Siyuan Liu (dir.), *Rethinking Chinese Socialist Theaters of Reform. Performance, Practice, and Debate in the Mao Era*, Ann Arbor (MI), University of Michigan Press, 2021.

36. Nikolaï Sibiriaïkov, *Мировое значение Станиславского [L'Importance mondiale de Stanislavski]*, Moscou, Iskusstvo, 1974.

n'a participé à aucun débat ou rencontre³⁷. Lorsque, le 18 mars, Mei Lanfang assiste à *La Cerisaie* en matinée au Théâtre d'art, il ne s'entretient qu'avec la veuve de Tchekhov, Olga Knipper, qui interprète le rôle de Ranevskaja. Cette représentation avait été prévue au calendrier de la tournée de même que la visite au domicile de Stanislavski le 30 mars. Mei Lanfang s'y rend en compagnie de Zhang Pengchun et de Yu Shangyuan, respectivement directeur et vice-directeur de la troupe.

Au moment même où se déroule la tournée, un décret du commissariat à l'Instruction publique autorise Stanislavski à ouvrir un nouveau studio lyrico-dramatique. C'est là que le vieux maître va se retirer pour mener ses recherches consacrées à la formation d'un acteur-chanteur. Une belle coïncidence, au moment où l'opéra de Pékin déploie sous les yeux du public soviétique ébahi un art consommé de la danse, du chant, du travail corporel. Dans ce studio qui réunit des formations habituellement séparées dans le théâtre occidental, Stanislavski va tester son Système, et surtout le modifier en insistant sur la gestuelle, l'expressivité corporelle. Il estime que cette approche du rôle par la « ligne des actions physiques » va stimuler le jeu des comédiens trop enclins à se figer dans des recherches intérieures, psychologiques qui les rendent inexpressifs dans l'espace.

Figure 5.



Stanislavski
et Mei Lanfang,
Moscou, 1935.

Crédits : Musée
du Théâtre d'art,
Moscou.

37. Il était absent aussi de la représentation d'hommage au Bolchoï qui fut rajoutée au programme le 13 avril et de la dernière rencontre organisée par la VOKS le 14 avril. Il prétexta la maladie aussi pour ne pas rencontrer Gordon Craig avec lequel il avait collaboré entre 1908 et 1911, mais qui le menaçait alors d'un procès.

Le studio bénéficie d'un bâtiment en centre-ville et d'un budget alloué par l'État, mais Stanislavski, souffrant, continue de diriger les répétitions des spectacles dramatiques et lyriques à son domicile. D'après les rapports de la VOKS et les souvenirs de Mei Lanfang³⁸, la rencontre a duré un après-midi entier. Stanislavski aurait comparé sans originalité l'art traditionnel chinois à l'art grec et avoué son ignorance des véritables mécanismes du jeu, en raison de ses connaissances uniquement livresques et par ouï-dire. La conversation porte sur la fondation du Théâtre d'art, ses objectifs et surtout sur la pédagogie du jeu. Stanislavski convie son hôte à une répétition du *Barbier de Séville* de Rossini³⁹. Il lui expliqua à cette occasion la ligne directrice qu'il donnait à ses comédiens chanteurs :

Есть два подхода к работе : либо вы сразу почувствовали роль внутренне, и она сама выявляется в действии, либо по кусочкам создаете жизнь тела и тогда, постепенно, внутренняя линия сама собой образуется⁴⁰.

Alors que l'autre directeur du Théâtre d'art, Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, qualifie Lanfang de « phénomène génial⁴¹ », loue sa technique et son sens du rythme, mais avoue

17

38. Mei Lanfang, « My Life on the Stage », *Eastern Horizon*, vol. 1, n° 15, 1961, p. 11-29.

39. Durant son séjour à Moscou, Mei Lanfang verra aussi *Boris Godounov* de Modeste Moussorgski au Théâtre d'opéra Stanislavski. Pour le théâtre dramatique, il assiste à *La Dame aux camélias* d'après Alexandre Dumas et à *33 évanouissements* d'après Anton Tchekhov au Théâtre de Meyerhold, à *La Princesse Turandot* d'après Gozzi, mise en scène par Eugène Vakhtangov dans le théâtre portant son nom, aux *Nuits égyptiennes* d'après Bernard Shaw, Alexandre Pouchkine et William Shakespeare au Théâtre de chambre de Alexandre Taïrov et aux *Aristocrates* de Nikolaï Pogodine dans la mise en scène de Nikolaï Okhlopkov au Théâtre réaliste. Il verra également des ballets, des spectacles de marionnettes. À Leningrad il assistera à *Richard III* au Grand Théâtre dramatique (BDT).

40. « Il y a deux façons d'aborder le travail : ou bien vous ressentez immédiatement le personnage de l'intérieur et il se manifeste de lui-même en action, ou bien vous créez la vie du corps, morceau par morceau, et alors, progressivement, la ligne intérieure se forme d'elle-même. » *Станиславский – реформатор оперного дела* [Stanislavski – réformateur du théâtre de l'opéra], Moscou, Muzyka, 1988, p. 212. Je traduis.

41. Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, « Письмо Л.Д. Леонидову » [« Lettre à L. D. Léonidov »], 4 septembre 1935, Berlin, *Творческое наследие* [L'héritage des œuvres de Vladimir Nemirovitch-Dantchenko], t. 3, *Письма 1923-1937* [Lettres 1923-1937], Moscou, MXT, 2003, p. 463.

ne pas éprouver de réel plaisir aux spectacles stylisés de l'opéra de Pékin faute de savoir en déchiffrer les symboles⁴², Stanislavski ne fera aucune déclaration, publique ou privée, à propos de l'art traditionnel chinois. S'il avait pu assister au moins à une représentation, il se serait sans doute intéressé moins au résultat de ce type de jeu (l'extrême codification des gestes, de la position dans l'espace) qu'aux processus sur lesquels il s'appuie, et à la discipline qu'il impose pour obtenir une telle perfection dans les détails. La rencontre des deux artistes, souhaitée par les autorités culturelles au point d'autoriser une visite privée et de faire courir le bruit de plusieurs entretiens, n'avait sans doute pas pour objectif un rapprochement esthétique : les ténors de l'avant-garde soviétique allaient essayer de s'en charger. Le prestigieux représentant de l'art traditionnel chinois semble avoir été chargé de s'informer sur la manière de former les acteurs du théâtre parlé, ainsi qu'il le déclara : « С одной стороны – я хочу представить традиционную китайскую оперу за границей, а с другой стороны – использую эту возможность, чтобы изучить зарубежное театральное искусство и обогатить наши традиции⁴³ ». L'envoi à Mei Lanfang, le 11 janvier 1937 – quelques mois à peine après sa parution à Boston – de *An Actor Prepares*, premier tome du système de formation de l'acteur testé et proposé par Stanislavski, le confirme. Ce dernier écrivit spécialement à sa traductrice américaine Elizabeth Hapgood pour la prier d'envoyer le livre à l'artiste chinois, qu'il connaît à peine, mais qui en sera l'un des deux premiers destinataires⁴⁴.

Mei Lanfang sera sensible à cette marque d'attention : le 17 mai 1937, il remerciera son collègue moscovite en lui assurant que ce livre, qui est le fruit de toute une vie d'expérimentations et d'observations, sera un guide pour lui et pour tous ceux de sa profession⁴⁵.

42. *Ibid.*

43. « D'un côté je veux présenter l'opéra chinois traditionnel à l'étranger, et de l'autre j'utilise cette possibilité pour étudier l'art théâtral étranger et enrichir nos traditions. » Cité dans la présentation de l'exposition consacrée à Mei Lanfang au Musée Bakhrouchine en 2016 : <https://www.gctm.ru/event/dar-mey-lanfanya/> [consulté le 26 juin 2025].

44. Stanislavski demande à sa traductrice qu'un autre exemplaire soit adressé aussi à Max Reinhardt, un collègue de longue date. Constantin Stanislavski, *Собрание сочинений [Essais choisis]*, t. 9, Moscou, Iskustvo, 1999, p. 664.

45. Irina Vinogradskaja, *Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись [Chroniques de la vie et des œuvres de C. S. Stanislavski]*, t. 4, Moscou, MXT, 2003, p. 396. Voir aussi Constantin Stanislavski, 1863-1963. *L'homme, le metteur en scène, l'acteur*, Moscou, éditions du Progrès, 1963, p. 196-197.

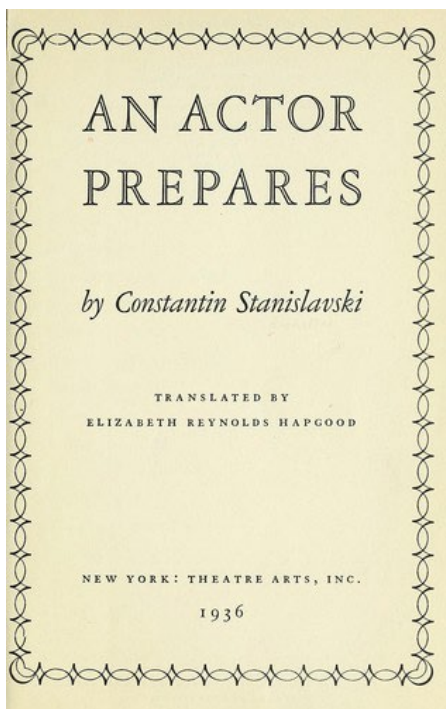


Figure 6.

Premier volume du Système de Stanislavski, New York, 1936.

Crédits : Theatre Arts, Inc.

Source : Open Library

En Chine, il existait peu d'outils théoriques et pratiques écrits avant la venue de l'opéra de Pékin à Moscou, et souvent les matériaux dont disposaient les apprentis acteurs étaient des listes d'exercices énumérant des postures, sans donner d'explications sur le processus à suivre pour les obtenir. Afin d'aborder la pratique du jeu occidental et d'interpréter au mieux un répertoire moderne, les artistes chinois vont s'appuyer sur *Le Travail de l'acteur sur lui-même*, d'abord à partir de *An Actor Prepares* (une version en anglais raccourcie), puis à partir de la variante plus longue et détaillée en russe, traduite en 1956⁴⁶. La théorie de la distanciation de Brecht, qui était présent à Moscou lors de la tournée de l'opéra de Pékin, et dont on connaît la fascination pour l'Orient, pénétra plus difficilement et tardivement en Chine : elle ne concurrença pas l'influence du réalisme psychologique russe avant la fin des années 1970, malgré les efforts de Huang Zuolin⁴⁷.

46. En russe le titre *Работа актера над собой в процессе переживания* [*Le travail de l'acteur sur lui-même pendant le processus du ressenti*] est paru en 1938, deux ans après la version américaine.

47. Huang Zuolin, « Mei Lanfang, Stanislavsky and Brecht. A Study of Contrasts », dans Wu Zuguang, Huang Zuolin, Mei Shaowu, *Peking Opera and Mei Lanfang: A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master*, Pékin, New World Press, 1981, p. 14-29.

La mythification de la tournée de Mei Lanfang, réalisée dès le milieu des années 1950, va de pair avec un intense développement des échanges culturels sino-soviétiques : de nombreux spécialistes de l'art scénique, professeurs, metteurs en scène, viennent en Chine enseigner, entraîner les élèves à la pratique et à la théorie de Stanislavski. L'implantation du Système doit permettre de développer un théâtre réaliste sur des bases idéologiquement fiables. En 1956, Tian Han, dramaturge militant, cofondateur du théâtre parlé, affirme que les experts soviétiques critiquent le formalisme chinois et guident les artistes sur la voie juste du Système de Stanislavski « dont le contenu est basé sur le réalisme socialiste⁴⁸ ». Pour sa part, Mei Lanfang affirme alors avoir étudié la théorie de son collègue russe avec intérêt et souscrit au réalisme de son système dont un bon nombre de principes sont compatibles avec l'art chinois traditionnel⁴⁹. Mais on peut se demander comment des notions étrangères aux traditions de jeu chinoises (ressenti, mémoire affective, super et subconscient) ont été traduites, expliquées et mises en place. Jusque dans les années 1980, l'absence de cadres pédagogiques maîtrisant la terminologie très particulière de Stanislavski et formés à son approche du jeu amène à trop réduire les périodes d'apprentissage, à vouloir atteindre le résultat en négligeant les étapes du processus psychotechnique. L'école du « ressenti » [переживание] est difficile à greffer dans un pays où la tradition relève du théâtre « de la représentation » [представление], pour reprendre la terminologie stanislavskienne⁵⁰.

Une instrumentalisation vouée à l'échec

La volonté politique d'assimiler, fusionner, par le truchement de Stanislavski et Mei Lanfang, les traditions artistiques occidentale et orientale tourna plutôt à l'avantage des Russes.

La première tournée en Union soviétique de l'opéra de Pékin fournit l'occasion aux responsables de la politique culturelle, moyennant des pressions sur les artistes et des tours de passe-passe

48. Cité par Min Tian, *op. cit.*, p. 275.

49. Min Tian, *op. cit.*, p. 275. Voir aussi les études citées ici de Fu Veifen et de Fu Qiumin.

50. Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le Système de Stanislavski. Genèse, histoire, interprétations d'une pratique du jeu de l'acteur*, Paris, Eur'ORBEM éditions, 2022. Sur l'interprétation de la méthode de Stanislavski en Chine, voir Xingliang Hu, 中国现代戏剧思潮 — 戏剧现代化与社会现代化 [Courants de pensée dans le théâtre moderne chinois. Modernisation du théâtre et modernisation de la société], Pékin, Beijing shifan daxue chubanshe, 2022, cité par Nan Lu, *L'Utopie du théâtre populaire en Chine (1915-1977)*, Paris, L'Harmattan, 2024.

terminologiques, d'englober et de noyer la théâtralité dans le réalisme, puis, dans les années 1950, elle facilita l'implantation en Chine d'outils pédagogiques empruntés à l'école stanislavskienne pour développer le théâtre parlé et qui restent utilisés aujourd'hui⁵¹.

Pour les Chinois, les enjeux de ces échanges vont fluctuer et rester flous. En 1935, Mei Lanfang, après avoir fait un triomphe aux États-Unis, apportait à Moscou et à Léninegrad le prestige de l'art traditionnel chinois tout en endossant le rôle d'un émissaire chargé de rencontrer les grands artistes russes afin de jeter des ponts esthétiques et pédagogiques entre les deux pays. Après une coupure de vingt années, lorsque les relations reprennent entre la Chine et l'URSS, la plupart des collègues russes que l'artiste chinois a rencontrés sont morts⁵². Mei Lanfang semble alors contraint de moderniser l'art traditionnel : « avancer nécessite de changer la forme » déclare-t-il. Mais il réussit à conserver son répertoire, ses rôles de *dan*, sa façon de jouer, chanter et danser.

N'a-t-il pas fait semblant de croire qu'il était possible de transplanter des représentations de la réalité – liées à des esthétiques et des pratiques illusionnistes, appuyées sur la psychologie individuelle et idéologiquement orientées –, dans des formes théâtrales anciennes, ancrées dans des philosophies et une histoire, des réalités spécifiques⁵³ ? Certes, la modernité chinoise repose sur des emprunts, des adaptations et des greffes inter et transculturelles. Mais les tentatives d'actualiser l'opéra de Pékin, comme cela a été tenté dans les années 1980 (sous-titrages de la langue archaïque afin d'en favoriser la diffusion, accélération du rythme de jeu, perçu comme trop lent par les jeunes générations, introduction de metteurs en scène et de scénaristes contraignant les interprètes à s'adapter à leurs exigences, introduction

51. Dun Xiao, « Популярность Станиславского в Китае » [« La popularité de Stanislavski en Chine »], *Проблемы литературы Дальнего Востока* [Problèmes littéraires de l'Extrême-Orient], Université d'État de Saint-Petersbourg, 2023, URL : <https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/45057/1/356-365.pdf> [consulté le 26 juin 2025].

52. Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko, Eisenstein, Taïrov ont disparu entre 1938 et 1950. Tretiakov et Meyerhold ont été fusillés respectivement en 1937 et 1940.

53. Georges Banu, « Procès et utopie de la scène occidentale », *Jeu*, n° 49, 1988, p. 92-111, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/251ac> [consulté le 17 juin 2025]. Sur les différents modes de transferts culturels, voir Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 400. Voir aussi Richard Schechner, *Performance Studies, An Introduction*, Londres/New York, Routledge, 2002 ; Erika Fischer-Lichte, Josephine Riley, Michael Gissenwehrer (dir.), *The Dramatic Touch of Difference Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990.

d'éléments modernes dans les costumes ou les textes) ont tourné court. Menacé de perdre sa spécificité face à la mondialisation croissante des arts vivants, le *xiqu* fait l'objet depuis 2010 d'une protection par l'Unesco à titre de patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Il est désormais considéré comme un art vivant ancien, transmis de génération en génération, recréé en permanence par la communauté de ses praticiens et de ses spectateurs, ce qui leur procure un sentiment d'identité et de continuité.

Lors des célébrations de l'opéra de Pékin à Saint-Petersbourg et à Moscou en 2014 et 2016, les organisateurs ont évoqué non pas son intégration dans le réalisme, ou même dans l'art occidental, mais une évolution parallèle des formes, qui est un facteur d'enrichissement de l'art théâtral universel⁵⁴.

La première tournée de Mei Lanfang en Russie soviétique est un exemple de transfert imposé par les autorités culturelles, mais impossible : d'une part, l'opéra de Pékin est le fruit d'un héritage ancien, une œuvre d'art achevée, un trésor national et ancestral : pour s'accomplir pleinement, il doit conserver son intégrité. D'autre part, le « réalisme parfait » évoqué par Eisenstein, capable de réunir les contraires dans une ambition inter et multiculturelle, sera un leurre, car la méthode unique de création imposée à travers le réalisme socialiste reçut des définitions, variables selon les orientations politiques, mais toujours vides de contenu artistique, comme le prouvera l'indigence de la plupart des œuvres où il fut appliqué. Les protagonistes de cette rencontre se sont pris pour des apprentis sorciers, capables d'orienter le cours de l'art, mais « chacun parlait pour soi » tandis que « les chats aux yeux jaunes », à Pékin et à Moscou, veillaient dans l'ombre, guettant leurs proies⁵⁵.

54. https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2014/10/15/1_1930/ [consulté le 26 juin 2025] ; <https://www.gctm.ru/event/dar-mey-lanfanya/> [consulté le 26 juin 2025].

55. À partir de cette tournée, un écrivain et chercheur suédois, Lars Kleberg, composa un débat imaginaire qui fut monté au Festival d'Avignon en 1988 par Antoine Vitez sous le titre *Les Apprentis sorciers*. Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre IV. La Scène 1983-1990*, Paris, P.O.L., 1997, p. 308.

Bibliographie

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, « Les tournées du théâtre soviétique en France dans l'entre-deux-guerres », *Slavica Occitania*, n° 55, 2022, p. 65-90, URL : <https://interfas.univ-tlse2.fr/slavicaoccitania/3546?file=1> [consulté le 17 juin 2025].

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, *Le Système de Stanislavski. Genèse, histoire et interprétations d'une pratique du jeu de l'acteur*, Paris, Eur'ORBEM éditions, 2022.

BANU Georges, « Mei Lanfang. Procès et utopie de la scène occidentale », *Jeu*, n° 49, 1988, p. 92-111, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/251ac> [consulté le 17 juin 2025].

BARNES Ralph W., « Mei Lan Fang Ends His Tour among Soviets », *New York Herald Tribune*, 28 avril 1935, p. 6.

CHEN Xiaomei, CHUN Tarryn Li-Min, LIU Siyuan, *Rethinking Chinese Socialist Theaters of Reform. Performance, Practice, and Debate in the Mao Era*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2021.

EISENSTEIN Serge, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, François Albera (éd.), Anne Zouboff (trad.), Bruxelles, Complexe, 1980.

FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

FILIPPOV Boris, *Actors without Make-up*, Katherine Cook (trad.), Moscou, Progress publishers, 1977, URL : <https://archive.org/details/boris-filippov-actors-without-make-up-progress-1977/page/n7/mode/2up> [consulté le 17 juin 2025].

FISCHER-LICHTE Erika, RILEY Josephine, GISSENWEHRER Michael (dir.), *The Dramatic Touch of Difference, Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990.

HU Xingliang, 中国现代戏剧思潮 — 戏剧现代化与社会现代化 [Courants de pensée dans le théâtre moderne chinois. Modernisation du théâtre et modernisation de la société], Pékin, Beijing shifan daxue chubanshe, 2022.

KITAMURA Yukiko, SAVELLI Dany, « L'exotisme justifié ou la venue du kabuki en Union soviétique en 1928 », *Slavica Occitania*, n° 33, 2011, p. 215-253, URL : <https://interfas.univ-tlse2.fr/slavicaoccitania/1446?file=1> [consulté le 17 juin 2025].

LANFANG Mei, « My Life on the Stage », *Eastern Horizon*, vol. 1, n° 15, 1961, p. 11-29.

LU Nan, *L'utopie du théâtre populaire en Chine (1915-1977). Une histoire interrogée à l'aune des modèles français*, Paris, L'Harmattan, 2024.

MEYERHOLD Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, B. Picon-Vallin (trad.), t. 1, Lausanne, Cité-l'Âge d'homme, 1973 ; t. 3, 1980 ; t. 4, 1992.

PIERRE André, « L'URSS et le parti communiste de Chine », *Politique étrangère*, n° 3 – 2^e année, 1937, p. 251-262, DOI : [10.3406/polit.1937.5598](https://doi.org/10.3406/polit.1937.5598).

QIUMIN Fu, *L'art théâtral de Mei Lan Fang*, Paris, You-Feng, 1998.

SCHECHNER Richard, *Performance Studies, An Introduction*, Londres/New York, Routledge, 2002.

SHAOWU Mei, « Mei Lanfang as seen by his foreign audiences and critics », dans ZUGUANG Wu, ZUOLIN Huang, SHAOWU Mei (dir.), *Peking Opera and Mei Lanfang: A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master*, Pékin, New World Press, 1981, p. 46-65.

STANISLAVSKI Constantin, *Stanislavski C., 1863-1963. L'homme, le metteur en scène, l'acteur*, A. Orane, C. Falk (trad.), Moscou, Éditions du Progrès, 1963, p. 196-197.

TIAN Min, « Mei Lanfang and Stanislavsky: The (De)construction of an Intercultural Myth on the International Stage », *Theatre Research International*, vol. 45, n° 3, 2020, p. 264-280, DOI : [10.1017/S0307883320000267](https://doi.org/10.1017/S0307883320000267).

TIAN Min, *Mei Lanfang and the Twentieth Century International Stage: Chinese Theatre placed and displaced*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave Studies in Theatre and Performance History Series », 2012.

VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre. IV. La Scène 1983-1990*, Paris, P.O.L., 1997.

WANG Jing, « Le théâtre parlé en Chine. 106 ans d'histoire mouvementée », *Théâtre/Public*, vol. 4, n° 230, 2013, p. 7-12, DOI : [10.3917/thepu.210.0007](https://doi.org/10.3917/thepu.210.0007).

XINGJIAN Gao, « De Mao au modernisme », *Bouffonneries*, n° 20-21, 1989, p. 109-110.

ZUGUANG Wu, ZUOLIN Huang, SHAOUWU Mei, *Peking Opera and Mei Lanfang: A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master*, Pékin, New World Press, 1981.

En russe

ВИНОГРАДСКАЯ Ирина, *Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись*, т.4, Москва, МХТ, 2003.

ВЕНДРОВСКАЯ Л., ФЕВРАЛЬСКИЙ А. (ред.), *Творческое наследие В. Э. Мейерхольда*, Москва, ВТО, 1978.

Вэйфэн Фу, « Влияние учения Станиславского на воспитание актеров в Китае в 20-40 гг. в. », *Известия Российского Государственного Педагогического Университет им. А.И. Герцена*, 2007, вып. 40, стр. 295-300.

Иностранная литература, 1956, вып. 10, стр. 222.

КОМИССАРЖЕВСКИЙ Виктор, «Мэй Лен Фан и его книга», *Мэй Лан Фан. Сорок лет на сцене*, Москва, Искусство, 1963, стр. 3-14.

Мэй Лань-Фан и китайский театр, Москва-Ленинград, ВОКС, 1935.

Мэй Лань-Фан. Сорок лет на сцене, Москва, Искусство, 1963.

НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО Владимир, *Творческое наследие*, т. 3, *Письма 1923-1937*, Москва, МХТ, 2003.

СИБИРЯКОВ Николай, *Мировое значение Станиславского*, Москва, Искусство, 1974, переизд. Москва, Искусство, 1988.

Станиславский – реформатор оперного дела, Москва, Музыка, 1988.

СТАНИСЛАВСКИЙ Константин, *Собрание сочинений*, т. 2, Москва, Искусство, 1989 ; т.4, Москва, Искусство, 1991 ; т. 9, Москва, Искусство, 1999.

СЯО Дун, « Популярность Станиславского в Китае », *Проблемы литератур Дальнего Востока*, Санкт-Петербургский государственный университет, 2023, вып. 5, стр. 356-365. <https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/45057/1/356-365.pdf> [consulté le 26 juin 2025]

ТРЕТЬЯКОВ Сергей, « Мэй Лань Фан – наш гость », *Правда*, вып. 70, 12 марта 1935, стр. 4.

ТРЕТЬЯКОВ Сергей, « Полмиллиона зрителей », в *Мэй Лань Фан и китайский театр*, Москва-Ленинград, ВОКС, 1935, стр. 29-35; *Литературная газета*, 15 март 1935, стр. 2.

ТРЕТЬЯКОВ Сергей, « Мэй Лан Фан в Москве », *Правда*, вып. 71, 13 марта 1935, стр. 6.

ТРЕТЬЯКОВ Сергей, « Великое мастерство », *Правда*, вып. 81, 23 марта 1935, стр. 4.

26

ТРЕТЬЯКОВ Сергей, « Новый театр старых форм », *Правда*, вып. 84, 26 марта 1935, стр. 4.

ЭЙЗЕНШТЕЙН Сергей, *Избранные произведения в 6 томах*, т. 5, Москва, Искусство, 1968.

Webographie

<https://peargardenwillowsociety.wordpress.com/tag/min-tian/> [consulté le 26 juin 2025].

https://aoimevelho.blogspot.com/2018/07/blog-post_6.html [consulté le 26 juin 2025].

https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2014/10/15/1_1930/ [consulté le 26 juin 2025].

<https://www.gctm.ru/event/dar-mey-lanfanya/> [consulté le 26 juin 2025].