

Introduction

Dans un ancien récit de la Chine du 1^{er} siècle av. J.-C., il est écrit qu'un seigneur du royaume de Chu dénommé She (ou Ye) était célèbre pour son adoration des dragons. Des tenues officielles aux ustensiles quotidiens, en passant par les décorations architecturales, la figure du dragon se retrouvait jusqu'aux moindres détails dans la vie du seigneur. Un dragon céleste, touché par sa ferveur, descendit dans son jardin pour l'honorer. Le dragon posa sa tête sur la fenêtre de la chambre et balançait sa queue dans la salle de séjour. Effrayé par cette vision, le seigneur She s'enfuit, tomba malade et son amour pour les dragons s'évapora. L'auteur du récit Liu Xiang 劉向 (77-6 av. J.-C.) ajoute ce commentaire : « Le seigneur She n'aime pas le dragon réel ; ce qu'il aime n'est autre qu'une image ressemblant au dragon qui évoque la belle présence de celui-ci¹. »

La Chine n'est-elle pas un peu comme le dragon du seigneur She aux yeux des Occidentaux, d'autant plus séduisante qu'elle s'accorde à leur imaginaire ? La Chine, pays lointain qui a toujours été pour les Occidentaux à la fois fascinant et mystérieux, est un sujet récurrent dans la création littéraire et artistique européenne : de Marco Polo avec son récit de voyage à Puccini avec son opéra *Turandot*, de nombreux écrivains et artistes tentent de s'inspirer de cette culture et civilisation.

Si la Chine de l'imaginaire littéraire et artistique est parfois très éloignée de la véritable Chine, les amateurs enthousiastes cherchent à s'approcher de la véritable Chine en s'appuyant sur les observations des savants. Pourtant, tous les sinologues ne se contentent pas des purs faits chinois mais s'intéressent à l'image de la Chine ainsi qu'à son évolution tout au long de l'histoire des échanges sino-occidentaux.

• 1 – Voir LIU Xiang, chapitre 5 de la partie « Zashi » 雜事 (Variétés), in *Xin xu* 新序 (*Nouvelles préfaces*), 24 av. J.-C. C'est la source d'où provient le proverbe chinois *Shegong hao long* 葉公好龍 (ou *Yegong hao long*, Seigneur She/Ye adore le dragon).

Dès le début du XX^e siècle, le sinologue français Henri Cordier (1849-1925) publie *La Chine en France au XVIII^e siècle* (Paris, éd. H. Laurens, 1910), ouvrage dans lequel il traite de la réception et de la transmission de la civilisation chinoise en France – pensées, arts, objets, nourritures, etc. –, ainsi que ses métamorphoses en fonction de l'évolution du goût des Français. Parfois rangé dans le domaine de l'imagologie chez les comparatistes, ce sujet attire encore de nos jours l'attention des sinologues. En effet, à une époque où ce pays occupe à nouveau une place importante sur la scène géopolitique mondiale, les (pseudo-)connaissances voire préjugés jadis partagés par le grand public continuent inévitablement de heurter les Chinois et obligent à réexaminer la production des images chinoises dans tel ou tel contexte historique. Le sinologue américain Jonathan Spence, par exemple, a bien réfléchi à ce sujet dans *The Chan's Great Continent* (New York, éd. Norton, 1998), ouvrage traduit en français par Bernard Olivier sous le titre *La Chine imaginaire : les Chinois vus par les Occidentaux de Marco Polo à nos jours* (Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2000).

Le point de départ de notre travail est la production de l'image et de l'imaginaire de la Chine sur la scène théâtrale française. Rappelons d'abord le sens étymologique du mot théâtre, qui vient du grec « *Theatron* » (θέατρον), désignant le lieu où l'on regarde. Une étude sur l'image (au sens littéral et figuré) de la Chine ne peut être complète que si l'on y intègre les images produites sur scène. Il est connu que de grands penseurs comme Montesquieu ou Leibniz ont abondamment eu recours à la Chine pour défendre leurs opinions politiques et philosophiques, mais il ne faut pas oublier qu'à côté de la Chine des philosophes et des intellectuels il existe une autre Chine destinée au grand public. Ainsi s'est formé un imaginaire collectif sur cet empire extrême-oriental. Notons par ailleurs que la Chine montrée sur scène diffère de la Chine présentée dans d'autres genres littéraires comme les romans ou les contes, dans le sens où le théâtre ne permet pas de se livrer à une imagination sans limites. En effet, il impose de se plier à certaines règles techniques telles décor, machinerie, costume, etc., et à des ressources intangibles telles jeu d'acteur, talent de techniciens, financement, etc. La Chine montrée sur scène n'est donc jamais simplement issue de l'imagination personnelle d'un auteur mais traduit une idée qui est soumise aux conditions de la réalité. Le théâtre à sujet chinois s'efforce de suivre la circulation des informations et de s'adapter au goût des spectateurs. La Chine de théâtre s'inscrit ainsi à la fois dans la nouveauté et le cliché. La nouveauté, parce que la concurrence oblige à créer une Chine extraordinaire susceptible de rester longtemps à l'affiche. Le cliché, parce qu'une Chine sans objet identifiable (pagode, lanterne, bouddha, etc.) ne saurait guère convaincre des spectateurs qui connaissent très peu ce pays. Comme l'a signalé Louis Becq de Fouquières (1831-1887) dans *L'Art de la mise en scène* (1884), « la

couleur locale n'a de prix que lorsque c'est celle-là même que peut imaginer le spectateur ». Les objets du « plus pur caractère chinois », poursuit cet auteur, sont donc indispensables dans la mise en scène d'une pièce à sujet chinois².

Notre attention se porte en particulier sur la Chine telle qu'elle est présentée sur scène au XIX^e siècle. À cette époque, la Chine est en déclin. Dans son journal du 2 janvier au 7 janvier 1794, Lord Macartney (1737-1806), dirigeant de la délégation diplomatique britannique en Chine (1792-1794), compare ce pays à un vaisseau dérivant sur la mer, susceptible d'un moment à l'autre de s'effondrer en mille morceaux. Cinquante ans plus tard, les navires de la Grande-Bretagne ouvrent les portes de la Chine avec la première guerre de l'Opium (1838-1842). Cette période marque le début d'une série de confrontations politico-militaires à la suite desquelles la Chine subit des changements radicaux. Les Européens créent des quartiers appelés « concessions » dans les grandes villes chinoises. En 1861, l'alliance anglo-française brûle le Palais d'Été de l'empereur chinois, jadis aménagé à la manière européenne par les missionnaires jésuites. De 1881 à 1885, l'armée française envoyée par le gouvernement de la Troisième République affronte les soldats chinois au Tonkin. L'ancien protectorat chinois devient l'Indochine française. Enfin, suite à l'affaire des « Boxers » (société secrète antioccidentale, soutenue par le gouvernement chinois), une alliance de huit nations dont la France entre dans la Cité interdite en 1900. Le Fils du Ciel du Céleste Empire est alors contraint de s'enfuir en province.

Contrairement à l'adoration dont elle faisait l'objet au XVIII^e siècle (ceci est le sujet de l'ouvrage d'Henri Cordier), la Chine du XIX^e siècle s'avère dégradée et dévastée. La splendeur de l'antique Empire du Milieu a disparu au profit d'une période de traumatisme, où le pays subit le tir des canons. Pourtant, c'est aussi à cette époque que s'établit en France la sinologie en tant que discipline scientifique : en 1814 est créée au Collège de France la première chaire de chinois en Europe, sous la direction de Jean-Pierre Abel-Rémusat (1788-1832). Tout au long du XIX^e siècle, l'intérêt des Français pour la Chine ne cesse de grandir. On croit parfois, à tort, que le rayonnement de la Chine en France a été éclipsé par les études japonaises et par le japonisme à partir des années 1870. Cependant, le musée Cernuschi, dont la collection est principalement chinoise, est inauguré en 1898. Des cours de chinois sont également créés à l'université de Lyon en 1900. Entre sinophilie et sinophobie, à aucun moment l'image de la Chine ne se fige. Alors que les sinologues français redécouvrent la Chine en s'appuyant sur des recherches scientifiques, les explorateurs (coloniaux) inventent un discours chinois

² – BECQ DE FOUQUIÈRES L., *L'Art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier, 1884, p. 99-100.

lié à leurs propres intérêts politico-militaires. S'ajoutent à cela les impressions tirées des écrits des anciens voyageurs et missionnaires, aux dimensions à la fois exotiques et philosophiques. L'image de la Chine au XIX^e siècle se présente ainsi comme un mélange d'adoration, de fantaisie, de sentiments nostalgiques, d'esprit d'exploration et de sous-entendus colonialistes.

Avant de traiter du sujet de la Chine sur la scène de théâtre du XIX^e siècle, revenons aux racines de ce répertoire. C'est à la fin du XVII^e siècle que le public français peut assister pour la première fois à un spectacle qualifié de « chinois », avec une pièce nommée *Les Chinois*, présentée par les Comédiens-Italiens en 1692. À la même époque, l'Académie royale de musique introduit dans ses ballets des personnages dits « chinois ». En 1700, une mascarade chinoise organisée à la cour de Louis XIV inaugure en France un courant de sinophilie durable, dont l'apogée est la tragédie de Voltaire intitulée *L'Orphelin de la Chine*, jouée à la Comédie-Française en 1755. Des salles officielles aux foires temporaires, la Chine est présente sur scène aussi bien dans le genre sérieux que dans le genre léger. Parfois elle s'impose dans les dialogues et constitue un sujet de débat. Parfois, le mot « Chine » n'est qu'un nom de pays choisi pour sa consonance exotique, sans lien avec l'intrigue, et qui pourrait être aisément remplacé par un autre. En tout cas, la Chine et les chinoïseries sont véritablement à la mode sur la scène française tout au long du XVIII^e siècle.

Du fait de cette sinophilie prégnante au XVIII^e siècle, les études relatives à la Chine sur scène se concentrent souvent sur les créations de cette époque. *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire a fait l'objet de nombreuses recherches sur la Chine et sur l'Orient³. On accorde également attention, à l'instar d'Henri Cordier, aux petits spectacles « chinois » donnés sur les tréteaux des foires et aux pièces comiques des Comédiens-Italiens sur le sujet. Signalons que ces ouvrages ne sont pas toujours entièrement consacrés au théâtre mais considèrent la plupart du temps le théâtre comme l'un des éléments représentatifs de l'influence chinoise au XVIII^e siècle. Deux ouvrages publiés dans la seconde moitié du XX^e siècle ont particulièrement marqué la recherche dans ce domaine : *The French Image of China Before and After Voltaire* de Basil Guy (Genève, éd. Institut et musée Voltaire, 1963), et *L'Europe chinoise* de René Étiemble (1909-2002) (Paris, éd. Gallimard, 1988-1989). Le premier réexamine les documents historiques et élargit le champ potentiel de recherches sur l'image de la Chine en France. Le second présente soigneusement les sources, l'évolution, la diffusion et les adaptations de *L'Orphelin de la Chine* de

• 3 – Citons, parmi d'autres : 1) MARTINO P., *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1906 ; 2) LEE-YOU Y.-O., *Le Théâtre classique en Chine et en France d'après l'Orphelin de la Chine et l'Orphelin de la Famille T'chao*, Paris, les Presses modernes, 1937 ; 3) PARK Y.-H., *L'Orphelin de la Chine de Voltaire : étude d'ensemble*, thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 1971.

Voltaire, et nous fournit une liste des petits spectacles français de l'époque portant sur la Chine. Il faut cependant attendre la thèse de doctorat de Luo Tian 羅恬 (*La Chine théâtrale en France au XVIII^e siècle*, université Paris-Sorbonne, 2004) pour avoir, grâce au répertoire exhaustif établi par l'auteure, une idée globale des pièces de thème chinois représentées au long du XVIII^e siècle.

En ce qui concerne l'image de la Chine dans la littérature du XIX^e siècle, si ce sujet retient souvent l'attention des chercheurs, jusqu'à présent peu de travaux se focalisent spécifiquement sur la question de la Chine au théâtre à cette époque. Dans *The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature 1800-1925* (Paris, éd. Champion, 1927), William Leonard Schwartz (1888-1955) réfléchit à l'interdépendance de la chinoiserie et du japonisme dans la littérature française. Mais, bien qu'il mette en valeur la création dramatique de Paul Claudel (1868-1955), Judith Gautier (1845-1917) et Pierre Loti (1850-1923) au début du XX^e siècle, il n'examine que peu de pièces de théâtre écrites avant 1900. De même, dans *The Chan's Great Continent*, Jonathan Spence n'aborde qu'un seul dramaturge, à savoir Paul Claudel, dans le chapitre consacré à la littérature française du XIX^e siècle. Si les chercheurs anglophones ont tendance à analyser la Chine imaginaire d'un point de vue postcolonial – signalons qu'Angela Pao souligne cet aspect jusque dans le titre de son ouvrage *The Orient of the Boulevards : Exoticism, Empire, and Nineteenth-Century French Theater* (éd. University of Pennsylvania Press, 1998) – les travaux des chercheurs francophones nous permettent de mieux appréhender les détails nuancés résidant dans les œuvres ainsi que le contexte des échanges franco-chinois auquel la création des écrivains se réfère nécessairement. Nous tenons à citer ici les recherches riches et inspirantes de Muriel Détrie dans lesquelles elle analyse soigneusement la façon dont est traité le sujet de la Chine dans différents genres littéraires à l'époque⁴. Plus récemment, les recherches d'Yvan Daniel présentées dans l'ouvrage *Littérature française et culture chinoise* (Paris, éd. Les Indes savantes, 2010) nous permettent de réfléchir sur les mille visages de la Chine imaginaire et sa résonance avec la véritable Chine d'Extrême-Orient. En nous appuyant sur les recherches précédentes, nous entreprenons d'approfondir cette question dans le domaine du théâtre, où la Chine se présente à la fois dans le texte des dramaturges et sur scène, devant les spectateurs.

• 4 – Citons, parmi d'autres : 1) DÉTRIE M., « L'Image du Chinois dans la littérature occidentale au XIX^e siècle », in M. CARTIER, *La Chine entre amour et haine*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998, p. 403-429 ; 2) DÉTRIE M. (dir.), *Littérature et Extrême-Orient : le paysage extrême-oriental, le taoïsme dans la littérature européenne*, Paris, Honoré Champion, 1999 ; 3) DÉTRIE M. et MOURA J.-M. (dir.), « Penser et représenter l'Extrême-Orient », *Revue de littérature comparée*, n° 297, janvier-mars 2001 ; 4) DÉTRIE M., *France-Chine : Quand deux mondes se rencontrent*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2004.

La Chine sur scène et les spectacles des Chinois : une enquête sur le répertoire

Nous essayons dans ce travail de montrer les différents niveaux de la présence de la Chine sur la scène française durant le XIX^e siècle. Pour ce faire, outre les pièces portant directement sur la Chine et les Chinois, nous traitons également des titres où figurent simplement les termes « Chine », « Chinois », « mandarin », etc. même si leurs intrigues sont quelque peu éloignées de la Chine. Nous incorporons aussi à notre travail les pièces de thème oriental, indien ou japonais, dans lesquelles nous trouvons des rôles secondaires dits « chinois ». Le corpus de notre travail peut être divisé en trois catégories : 1) les œuvres à sujet chinois créées par les dramaturges français ; 2) les pièces traduites et adaptées du répertoire du théâtre chinois ; 3) les spectacles donnés par des Chinois dans des théâtres français.

Dans la première catégorie, de nombreuses pièces évoquent l'actualité géopolitique franco-chinoise. Il existe également des pièces qui s'inspirent des contes féeriques d'Orient et des fables françaises en les « chinoisant ». La Chine envahit les créations des écrivains de l'époque, parfois régulièrement, parfois de façon plus ponctuelle. On la retrouve par exemple souvent dans les écrits des frères Cogniard ou d'Adolphe Dennery (1811-1899). En outre, d'Eugène Labiche (1815-1888) à Jacques Offenbach (1819-1880), en passant par Paul Verlaine (1844-1896) et Pierre Loti, la Chine laisse son empreinte dans les œuvres d'écrivains encore célèbres aujourd'hui. Si ce thème a autant de succès chez les dramaturges, c'est qu'il répond aux besoins variés des différents courants de la création théâtrale : l'image de la Chine permet d'expérimenter les nouvelles techniques de « mise en scène » qui naissent aux alentours de 1830 et s'incorpore à la « revue de l'année » sous le Second Empire. La Chine est donc un sujet très dynamique sur scène.

Les travaux des sinologues contribuent à forger le paysage théâtral chinois. C'est le père Jean-Baptiste Du Halde (1674-1743) qui le premier a présenté aux Français une tragédie chinoise intitulée *Tchao chi cou ell* 趙氏孤兒, ou *Le Petit Orphelin de la maison de Tchao*, mais cette traduction du père Joseph-Henri Marie de Prémare (1666-1736) fait abstraction de toute la partie de la pièce composée de chants. En 1832, Stanislas Julien (1797-1873) publie la première traduction complète d'une œuvre théâtrale chinoise. Ce drame intitulé *Hoeï-lan-ki* 灰闌記, ou *L'Histoire du cercle de craie* permet aux contemporains de mieux connaître les mœurs des Chinois. Il inspirera même au XX^e siècle la création du *Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht (1898-1956). Un autre sinologue, Antoine-Pierre-Louis Bazin, dit Bazin aîné (1799-1862), publie en 1838 un recueil intitulé *Le Théâtre chinois*, dans lequel la comédie *Tchao-Mei-hiang* 嚮梅香, ou *Les Intrigues d'une soubrette* évoque chez les lecteurs l'esprit de Marivaux. À la fin du XIX^e siècle,

Judith Gautier écrit des comédies chinoises, pour la plupart d'après les œuvres traduites et présentées par Bazin aîné. Fascinée à la fois par la culture chinoise et par la culture japonaise, elle remanie le drame chinois et le « japonise » sur scène en y ajoutant des mœurs et des effets visuels évoquant le pays du Soleil levant. Le sujet chinois sur la scène française est ainsi enrichi (ou, au contraire, contaminé) par des éléments étrangers.

Quant aux artistes chinois, qui travaillent individuellement ou au sein de troupes itinérantes, ils introduisent à cette époque leurs numéros véritablement chinois dans le théâtre français. Les anciens missionnaires des XVII^e et XVIII^e siècles avaient déjà ramené en France des élèves chinois pour servir d'interprètes⁵. Mais la présence de vrais Chinois sur les scènes de théâtre parisiennes n'est avérée qu'à partir du milieu du XIX^e siècle, lors de l'ouverture de la Chine et surtout des Expositions universelles en Europe. Si les acrobates français comme les Franconi ont souvent imité les jeux des Chinois, les acrobates, jongleurs et comédiens provenant de Chine permettent aux spectateurs de découvrir un autre aspect de l'art théâtral chinois. En raison du succès de ces véritables Chinois, les artistes Européens finissent même par se déguiser en Chinois afin d'exhiber leurs jongleries chinoises/à la chinoise.

Ces trois catégories de spectacles participent toutes à constituer l'image de la Chine dans le théâtre français. Mais elles ne sont pas toujours nettement séparées. Dans certaines représentations des années 1850, par exemple, des comédiens français se déguisent en Chinois dans des vaudevilles « à la chinoise » où sont introduits des spectacles de jongleurs venant véritablement de Chine : le spectacle des véritables Chinois est ainsi mêlé à un spectacle de « faux » Chinois. Autre exemple : le Nouveau Théâtre, fondé vers la fin du XIX^e siècle, invite des Chinois non-franco-phones à jouer dans une scène de tribunal chinois aux côtés de comédiens français. Cette Chine théâtrale comprend ainsi plusieurs degrés d'éléments chinois qui parfois se mélangent entre eux.

Pour étudier l'image et l'imaginaire de la Chine sur la scène du théâtre français du XIX^e siècle, il est nécessaire d'établir au préalable un répertoire des spectacles de l'époque. On peut attendre de l'extension du corpus à des pièces oubliées qu'elle évite de répéter les idées bâties sur l'étude d'un nombre d'œuvres restreint. Pour établir un répertoire raisonné, nous avons d'abord eu recours à *The Parisian Stage, 1800-1900* (éd. University of Alabama Press, 1950-1979), catalogue réputé établi par Charles Beaumont Wicks, afin de discerner les pièces susceptibles d'être relatives à la Chine et aux Chinois. Nous avons ensuite vérifié les titres provisoires

• 5 – Voir MENG H. 孟華, *Voltaire et la Chine*, université Paris-Sorbonne, 1988, p. 52-65; XU M. 許明龍, *Huang Jialue yu zaoqi Faguo hanxue* 黃嘉略與早期法國漢學 (*Arcade Huang et le début de la sinologie française*), Pékin, Zhonghua shuju 中華書局, 2003.

dans les collections de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris et de la Bibliothèque nationale de France. Nous avons également consulté les manuscrits conservés aux Archives nationales et à la Bibliothèque nationale pour découvrir des pièces non publiées. À ces recherches s'ajoute la consultation des bulletins des spectacles publiés dans les principaux journaux du XIX^e siècle. Nous proposons ainsi, sous la forme d'un tableau figurant à la fin de cet ouvrage, une chronologie mettant les événements franco-chinois en parallèle avec le répertoire des spectacles établi au cours de cette recherche.

Cet ouvrage est divisé en trois chapitres, correspondant aux grands événements historiques ayant opposé au XIX^e siècle l'empire chinois à l'État français. Dans chaque chapitre nous classons les pièces concernées en fonction de leurs différentes thématiques ou de leur genre. Le chapitre I examine la période située entre les deux guerres de l'Opium, période que la Chine s'ouvre aux pays occidentaux après sa fermeture durant plus d'un siècle. Le chapitre II analyse les spectacles présentés entre la seconde guerre de l'Opium et la guerre franco-chinoise au Tonkin. Et enfin le dernier chapitre part de cette guerre et se termine à l'année 1900, où la capitale chinoise est prise par l'Alliance des huit nations dont fait partie la France. L'empereur chinois, qui s'enfuit alors avec l'impératrice douairière jusqu'à l'ouest de l'empire, laisse envahir sa Cité interdite par la force occidentale. Pierre Loti, alors réintégré dans la Marine, se désole de la perte d'« un des derniers refuges de l'inconnu et du merveilleux sur terre ». Dans le récit des *Derniers jours de Pékin* (publié en 1902), Loti, qui se trouve dans une salle vide de la Cité interdite, se dit ainsi : « Quoiqu'il advienne, l'étonnante cour asiatique reparaitrait-elle même ici, ce qui est bien improbable, Pékin est fini, son prestige tombé, son mystère percé à jour⁶. »

Faisant contraste avec la chute de cet empire jadis splendide, le Paris de l'année 1900 se prépare à accueillir l'Exposition universelle du nouveau siècle. Pour les écrivains et les dramaturges du début du XX^e siècle, la Chine qui les attend n'est plus la même. Si les éléments proprement imaginaires et appartenant au XIX^e siècle semblaient inépuisables à la représentation, les écrivains du XX^e siècle basculent vers une autre orientation. L'exotisme conserve son attrait dans certaines œuvres, la Chine devient un sujet de réflexion pour elle-même. Georges Clemenceau s'inspire du texte taoïste de Laozi pour créer sa comédie simple et divertissante intitulée *La Voile du bonheur* (1901), par laquelle il expose la façon dont le dévoilement de la vérité peut détruire un bonheur fondé sur l'ignorance. Paul Claudel, en situant ses personnages dans une demeure isolée cernée par les cris des Boxers et les bruits des canons des Occidentaux, explore la relation entre l'homme et Dieu au travers

• 6 – LOTI P., *Les Derniers jours de Pékin* [1902], Paris, Magellan, 2008, p. 264.

de *Partage de Midi* (1905). Ce même sujet de la misère chinoise attire aussi l'attention de Victor Segalen qui, pour dépoussiérer des tirades de Claudel qu'il juge dogmatiques, se consacre, entre 1913 et 1918, à la création du *Combat pour le sol* (publié en 1974). Le sinologue Louis Laloy fouille le répertoire du théâtre classique chinois, traduit et fait représenter *Le Chagrin dans le palais de Han* (1911). Pierre Loti, quant à lui, réfléchit à la décadence de la Chine et crée en collaboration avec Judith Gautier *La Fille du ciel* (1911). Grâce aux essais des dramaturges au début du xx^e siècle, la Chine est réexaminée par un nouveau prisme sur la scène théâtrale.