Zaji ou les arts acrobatiques chinois : un voyage entre Chine et France

Wei Liang

▶ **To cite this version:**

Wei Liang. Zaji ou les arts acrobatiques chinois : un voyage entre Chine et France. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018. Français. NNT : 2018MON30020 . tel-02932862

HAL Id: tel-02932862
https://theses.hal.science/tel-02932862

Submitted on 8 Sep 2020

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

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

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur

Délivré par

L'UNIVERSITE PAUL-VALERY MONTPELLIER 3

Préparée au sein de l'école doctorale 58

et de l'unité de recherche RIRRA21 (EA 4209)

Spécialité :

Arts du spectacle / Théâtre et spectacle vivant

présentée par Wei LIANG

ZAJI (杂技) OU LES ARTS ACROBATIQUES CHINOIS : UN VOYAGE ENTRE CHINE ET FRANCE

Dirigée par M. Philippe GOUDARD

Soutenue le 28 septembre 2018 devant le jury composé de

Mme Béatrice PICON-VALLIN, Professeure émérite en études théâtrales, CNRS, Paris	Rapporteuse
Mme Magali SIZORN, MCF en STAPS, Université de Rouen	
M. Gérard LIEBER, Professeur émérite en études théâtrales, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Président du jury
M. Jean-Pierre MARCOS, Président d'ARTCENA, Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, Paris	Expert
M. Philippe GOUDARD Professeur en études théâtrales, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Directeur de thèse

Zaji (杂技) ou les arts acrobatiques chinois :

un voyage entre Chine et France

Remerciements 9

Avant-propos 11

INTRODUCTION 16

Objectif 18

Une enquête 20

En Chine 20

En France 23

Terminologie et traduction 33

De Jiaodi à Zaji: le voyage des noms des arts acrobatiques chinois 33

Questions de traduction : problèmes et solutions 35

Un voyage en trois parties 36

PREMIERE PARTIE 38

Développement des arts acrobatiques chinois jusqu'au XIX^e^ siècle : origines, formes, évolutions 38

I. Origines 43

1. Des pratiques ancestrales 43

1.1 La danse (舞, Wu), et la musique (乐, Yue) 46

1.2 Les arts martiaux (武术, Wushu) 50

1.3 La chasse (飞去来器, Feiqulaiqi ou Boomerang) 50

2. L'époque des Légendes 54

2.1 La danse des animaux 55

2.2 Jiaodi (角抵, Le combat des cornes)....56

3. La période des Printemps et des Automnes et des Royaumes combattants....61

3.1 La force....63

3.2 Le jonglage....65

4. La première dynastie féodale : la Dynastie Qin....68

4.1 Jeu de lancer....69

4.2 Tir à l'arc....71

4.3 Danse de Nuo (傩舞, Nuowu)....73

4.4 Le mimétisme vocal des animaux....76

II. Les Cent jeux (百戏, Baixi)....79

1. Les Cent jeux de la dynastie des Han....79

2. Les spectacles de la Cour de l'empereur....82

3. De Jiaodi à Donghaihuanggong : le développement du « Combat des cornes »....85

4. Le spectacle des animaux....86

5. La magie....88

6. La Route de la soie et la première invitation des acrobates étrangers en Chine....91

III. Les divertissements variés (散乐，Sanle) et les foires des temples....94

1. La civilisation médiévale chinoise : le développement de l'acrobatie au milieu du chaos....94

2. Les spectacles dans les foires des temples....96

3. Développement et perfectionnements dans les disciplines....99

3.1 La souplesse....100

3.2 Le spectacle des animaux : la "voltige du singe"....103

3.3 Les nouveaux développements dans l'art de la magie....106

IV. L'acrobatie de Cour....107

1. Deuxième sommet des arts acrobatiques dans les dynasties Sui et Tang 107

1.1 La transition de la dynastie Sui……107

1.2 Le développement sans précédent de l'acrobatie dans la dynastie Tang……..108

2. Diversification et innovation dans les arts acrobatiques 110

2.1 Les numéros aériens……110

2.2 Le spectacle des animaux / La danse du Cheval (舞马, Wuma)……..113

2.3 La danse du Lion et la musique de Taiping……..115

3. Les marionettes sur l'eau 118

4. Les échanges acrobatiques entre la Chine et les autres pays : deuxième invitation des acrobates étrangers en Chine 119

V. Variétés militaires, Washe (瓦舍) et Petits jeux (把戏, Baxi) 120

1. La civilisation de la « Renaissance » chinoise : le retour des roturiers 120

2. Les variétés militaires 124

3. Washe et Goulan : nouveaux espaces pour le spectacle 125

4. Quelques composantes des spectacles acrobatiques de variétés sous les Song 129

4.1 Le risque en hauteur : saut depuis un mât et corde souple 129

4.2 Un jonglage risqué 130

4.3 Les spectacles avec animaux 131

4.4 La magie 132

5 Premiers regards occidentaux sur les spectacles chinois sous les Yuan 132

VI. Les arts acrobatiques de la cour à la rue 136

1. La désaffection des puissants pour la scène acrobatique 136

2. L'acrobatie de cour sous les Ming et les Qing : « L'amusement de l'empereur » 138

3. Qing ming ta qing (清明踏青) « fête des morts d'avril » et Liaodi (撂地) « en plein air »……143

DEUXIEME PARTIE.....154

Intégration de l'acrobatie chinoise en France du XVII^e siècle au XX^e siècle.....154

I. La Chine en France au XVII^e siècle : de L'Amphitrite au « à la chinoise ».....158

1. **Le voyage de L'Amphitrite : à l'origine des relations de la France avec la Chine** .158
2. **Contributions des voyageurs, marchands, diplomates et missionnaires en Chine**.160
3. **« A la chinoise » : une mode de Cour sous Louis XIV**.....164
4. **Quelques pièces de théâtre sur la Chine représentées en France au XVII^e siècle** ..169

II. Première étape d'intégration : la Chinoiserie et la Chine imaginaire sur le théâtre français au XVIII^e siècle.....175

1. **Chinoiserie : le goût pour la Chine**.....176
2. **De l'objet au théâtre : la Chine fictionnelle des français** 184

2.1 Voltaire et *l'Orphelin de la Chine*……..184

2.2 *Arlequin barbet, pagode et médecin* et autres pièces inspirées par la Chine……...187

III. Deuxième étape d'intégration : la Chine réelle sur la scène en France au XIX^e siècle...192

1. **Napoléon III et la deuxième vague de la Chinoiserie en France**.....193
2. **La Chine sur la scène parisienne à la fin du XIX^e siècle** 196

2.1 Vrais et faux chinois……196

2.2 Les vrais Chinois à Paris……..200

IV. Troisième étape d'intégration : occidentalisation des arts acrobatiques chinois en République de Chine à la première moitié du XX^e siècle (1912-1949).....206

1. **Nouvelle étape du développement de la Chine**…….207
2. **Rencontres et réciprocités : conséquences sur les arts acrobatiques chinois**.....208
3. **Présence de l'acrobatie chinoise en France pendant la République de Chine**.....226

V. Quatrième étape d'intégration : le développement des arts acrobatiques après la fondation de la République populaire de Chine en 1949.....230

1. Le retour en grâce de l'acrobatie chinoise sous la République populaire de Chine 232

1.1 La naissance de 杂技（Zaji，compétences variées）……233

1.2 Le développement du nouvel art acrobatique chinois.....234

1.3 Wuqiao : capitale de l'acrobatie……...236

2. Rebondissement de l'acrobatie chinoise et son développement en France (1960-2000) 238

2.1 Importance croissante des arts acrobatiques chinois en France et à Monaco après 1974…… ……239

2.2 Deux programmations significatives : Palais de Chaillot et Cirque Amar……..243

2.3 Un haut niveau de performances : Festival International du Cirque de Monte-Carlo et Festival Mondial du Cirque de Demain……...247

2.4 Une politique d'exportation et de valorisation : l'Association des artistes. acrobatiques de Chine……252

TROISIEME PARTIE.....254

Arts acrobatiques entre Chine et France au XXI^e^ siècle : perspectives 254

I. L'acrobatie chinoise contemporaine entre tradition et modernité.....260

II. Acrobatie chinoise et cirque français de création 264

1. Aurelien Bory et *les Sept planches de la ruse* 264

2. Yoann Bourgeois et *Wu wei* 268

3. *Les secrets de Xing* au cirque Jules Verne d'Amiens.....270

III. Quel devenir pour l'acrobatie chinoise ? 273

1. Pensée, philosophie et spiritualité dans les arts acrobatiques chinois ……...273

1.1 La beauté de la force et de l'habileté……...273

1.2 L'harmonie entre l'homme et la nature……274

1.3 L'esprit du jeu, de vie joyeuse, d'optimisme et d'humour……..274

1.4 De l'art général aux talents variés : le renouvellement de la notion indivituelle dans l'acrobatie contemporaine chinoise 275

2. Etat des formations professionnelles des acrobates chinois après 1949 ……276

2.1 La formation acrobatique en Chine depuis la fondation de la République populaire. de Chine en 1949 276

2.2 Formations des artistes…….277

2.3 Professionnalisation des enseignants……...280

3. Perspectives : Festival Shiyan yishu zaji (Zaji d'art et essai) : un festival de cirque contemporain en Chine.....281

3.1 Le projet……...281

3.2 Un projet en lien avec l'histoire de la ville de Hangzhou 282

3.3 Le Centre Culturel de Liangzhu.....283

3.4 La programmation……285

3.5 Le calendrier prévisionnel de production…….286

Pour tenter de conclure…Jongler entre les cultures, les arts acrobatiques, l'être-humain et l'espace public 287

Table des illustrations.....292

BIBLIOGRAPHIE ORDONNEE.....301

ANNEXES 324

Résumé.....367

Remerciements

La vie est une aventure inattendue．De la littérature française en passant par le théâtre de l'absurde jusqu'aux arts acrobatiques, je ne peux imaginer comment j'aurais pu suivre ces aventures sans les aides précieuses et encouragements que j'ai reçus depuis toujours.

D'abord, je voudrais adresser mes sincères remerciements au professeur Philippe Goudard, mon directeur de mémoire puis de thèse. Il m'a encouragée et guidée depuis le début de notre rencontre, où je ne connaissais pas du tout le cirque, puisque j'étais enseignante en littérature française à l'Université des médias et de communication du Zhejiang à Hangzhou. Grâce au travail entrepris pendant mon mémoire, M. Philippe Goudard m'a ouvert une porte sur des trésors de ma propre culture. Il m'a aussi permis de commencer une nouvelle aventure : l'écriture de cette thèse, qui fut ponctuée de rencontres riches et précieuses.

De nombreuses personnes ou institutions m'ont tous et toutes accueillie avec bienveillance et aidée dans ma réflexion pour la rédaction de cette thèse, tant en Chine qu'en France, que je présenterai plus en détails dans mon texte, mais que je veux citer ici pour leur adresser mes plus sincères remerciements :

M. Lu Mi, Mme Qifeng Fu, M. Li, M. Jean-Pierre Marcos, M. Gérard Lieber, le docteur Alain Frère, M. Dominique Mauclair, M. Pascal Jacob, M. Oliver Py, M. Marc Fouilland, M. Cyril Thomas, Mme Jeanne Vasseur, M. Aurélien Bory, M. Joan Bourgeois, M. Shilong Luo, ainsi que beaucoup d'autres personnes, amis, collègues, qu'il faudrait des pages pour citer tous et toutes et qui m'ont énormément aidée.

Mes remerciements vont également à Elsa Guyot et Jo Vitali qui ont eu la gentillesse de relire cette thèse.

Je veux aussi remercier mon mari et ma famille, qui m'ont soutenue financièrement et affectueusement et permis de passer ces longues années en France pour terminer ce travail.

Cette thèse ce n'est pas la fin de mon intérêt pour l'acrobatie chinoise et le cirque ni de notre amitié. J'espère que le Festival d'acrobatie contemporaine que je vais fonder en Chine créera un espace interculturel entre la Chine et la France. Ce projet sera une façon singulière d'exprimer mes remerciements à vous toutes et tous et il permettra à mon enthousiasme pour les arts acrobatiques contemporains de rester vivant pour toujours.

Avant-propos

Pourquoi choisir ce sujet ? La question se pose certainement à la découverte de mon travail et je me la suis posée également. Quelques réponses sont présentes dans mon parcours et c'est pourquoi je le présente ici brièvement.

Enseignante, traductrice, chercheuse, j'ai toujours été sensible à l'espace de communication culturelle surtout théâtrale entre la France et la Chine. En tant que chinoise évoluant dans les deux cultures, j'ai toujours eu la passion de passer d'une langue à l'autre.

Je me suis formée d'abord par une licence en langue et littérature chinoise, qui m'a donné des notions de chinois ancien et une base pour mieux comprendre les ouvrages des sinologues qui sont cités dans cette thèse.

Avant de venir en France, j'ai suivi un master en littérature française et comparée à l'Université Normale Supérieure de Shanghai sous la direction du professeur Zheng Kelu qui est l'un des plus célèbres traducteurs contemporains de la littérature française en Chine. Il m'a fait découvrir la diversité de la littérature française et finalement, j'ai choisi Marguerite Duras comme l'écrivaine à étudier, et j'ai fait un mémoire sur « La variation de l'image de l'Amant dans les trois œuvres de Marguerite Duras ». Peut-être est-ce à ce moment là que ma vie fut marquée par la combinaision entre les deux cultures différentes, si bien décrite dans l'univers de Duras. Cela m'a permis d'avoir une vision plus large et interculturelle.

Ma vie professionnelle a alors commencé, par un poste d'enseignante de français pendant huit ans à l'Université des médias et de communication de la province du Zhejiang, dans la ville de Hangzhou. Pendant ces années d'enseignement, j'ai traduit et publié, avec les encouragements du professeur Zheng Kelu, un résumé *Des trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas[1] une expérience qui m'a montré que j'étais capable de faire la traduction du français au chinois. Puis j'ai publié plusieurs

[1] Alexandre Dumas, *Les trois mousquetaires*, traduit et résumé en 161 pages par Wei Liang, Edition du Livre de Chine, Beijing, 2006.

articles dans les journaux académiques et scientifiques en Chine [2], qui m'ont donné le goût de la recherche scientifique. J'ai ensuite travaillé à la Radio Chine Internationale en tant que journaliste, où j'ai pu effectuer des interviewes professionnels en France et en Chine.

Hangzhou, où j'étais enseignante, est une ville à côté de Shanghai. Contrairement à l'internationalité et la modernité de Shanghai, le paysage y est plutôt naturel et pittoresque. C'est elle que Marco Polo a nommé « ville du ciel[3] » quand il a fait son voyage dans l'empire chinois au XIII^{e} siècle. Je me suis souvent demandée pourquoi, en tant qu'Européen, il avait eu un sentiment si merveilleux pour une ville étrangère… Et l'Europe, c'est comment par rapport à la culture chinoise me demandai-je ?

Je suis donc venue en France pour étudier le théâtre, non seulement par intérêt personnel, mais aussi pour élargir ma vision sur la culture d'un autre bout du monde. De l'autre côté, la littérature française m'amenait ainsi encore plus loin, sur le plateau du théâtre, qui est plus vivant.

En 2014, j'ai entrepris un second master en Etudes théâtrales et spectacle vivant à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, que j'ai conclu par un mémoire sur le sujet « Théâtre de l'absurde français et théâtre contemporain chinois après 1980 : au croisement des cultures » sous la direction du professeur Philippe Goudard. Cela m'a permis d'aiguiser mes connaissances et de développer une réflexion critique et comparative sur le théâtre contemporain. Ces deux formations chinoise puis française, m'ont permis de comprendre certaines nuances entre nos deux cultures et de tenter de les exprimer correctement. J'ai aussi découvert des liens très forts en elles. Si on remonte au XVIII^{e} siècle, par exemple, on voit bien qu'en Europe surtout en France, la mode de la Chinoiserie dominait l'Europe pendant presque un siècle. Quand on est loin de son pays, on voit mieux la valeur de sa propre culture. C'était mon cas aussi.

2 Par exemple, Wei Liang, « La réception de Molière en Chine de 1912 à 1949 et ses raisons », Journal de l'Université de communication du Zhejiang, 2015, pp. 103-108; Wei Liang, « L'importance de jeux théâtraux dans l'enseignement du français », Journal de l'Université du Shanxi, 2011, p.184.

3 Marco Polo, *Le Devisement du monde,* Livre 2, Paris, E.Muller, 1888, p. 262.

Quand j'étais en Chine, je ne me suis pas rendue compte que la culture chinoise avait une telle importance même si j'avais fait une licence en littérature chinoise. Ce sont mes séjours en France qui m'ont permis de réfléchir à ma propre culture à l'histoire millenaire. Et de découvrir que ce qui est nommé « spectacles de variétés » a plus de trois mille ans d'histoire en tant qu'art vivant.

Le professeur Philippe Goudard est un spécialiste du cirque, et il me questionnait souvent sur les spectacles acrobatiques en Chine ; c'est ainsi qu'il m'a vivement encouragée à travailler dans ce domaine pour mettre en valeur la culture scénique traditionnelle chinoise. Le fait que peu d'ouvrages ou articles existaient en France sur ce sujet, me permettait aussi d'envisager de faire découvrir cet art millénaire chinois en France par une recherche académique. Finalement, j'ai choisi ce sujet pour la thèse de doctorat que je voulais entreprendre.

De nombreuses rencontres ont alors eu lieu. Mon directeur de thèse, m'a conduite dans le milieu du cirque en me donnant beaucoup de conseils précieux et m'a fait connaître les spécialistes dans ce domaine. Sans ce guide, je n'aurai pas eu l'occasion de faire cette thèse. Le cirque occidental, comme les arts acrobatiques de mon pays sont des arts pluridisciplinaires que j'ai eu ainsi la chance de découvrir. Leur processus d'écriture sont aussi au croisement de différentes disciplines. Pendant la découverte parfois difficile pour moi de ce processus intéressant, j'ai voulu rencontrer des chercheurs, des artistes, auteurs, organisateurs et collectionneurs du cirque, et ces rencontres et ces personnes m'ont beaucoup aidée aussi. Elles figurent dans mes remerciements, mais j'indique ici les institutions au sein desquelles elles travaillent :

M. Lu Mi, directeur du centre acrobatique de la République populaire de Chine, Mme Qifeng Fu, historienne et spécialiste de l'histoire des arts acrobatique chinois, M. Li, responsable de la bibliothèque de Nanjing, M. Jean-Pierre Marcos, président d'ARTCENA, Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre. M. Gérard Lieber, professeur en études théâtrale à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, le docteur Alain Frère, conseiller artistique du Festival International de Cirque de

Monte-Carlo, M. Dominique Mauclair, ancien directeur du Festival Mondial du Cirque de Demain, M. Pascal Jacob, conseiller artistique du Festival Mondial du Cirque de Demain, M. Oliver Py, directeur artistique du Festival d'Avignon, M. Marc Fouilland, directeur artistique de CIRCa, M. Cyril Thomas et Mme Jeanne Vasseur, responsables des centre de recherche et de ressources au Centre National des Arts du Cirque, M. Aurélien Bory, chorégraphe et metteur en scène, M. Joan Bourgeois, acrobate et danseur, M. Luo Shilong, sinologue.

Toutes ces rencontres et personnes m'ont permis de mieux comprendre et effectuer ce travail. C'est grâce à elles que j'ai compris que je voudrais raconter dans ma thèse une « histoire de rencontres », qu'il s'agirait d'une histoire des échanges anciens des arts acrobatiques entre Chine et France. Comme lorque j'ai rencontré M. Dominique Mauclair en juillet 2016, l'auteur de *Planète cirque*[4] où il a résumé brièvement l'histoire de l'acrobatie chinoise après sa rencontre avec Mme Qifeng Fu grâce à la traduction de M. Lu Mi. Pour moi, ces trois personnes font un pont pour la communication entre le cirque français et l'acrobatie chinoise. M. Mauclair était le fondateur et directeur du Festival Mondial du Cirque de Demain à Paris, et il a invité les troupes chinoises à présenter leur travail formidable. M. Lu Mi accompagne ces troupes chinoises pour participer au Festival Mondial du Cirque de Demain à Paris et au Festival international de Cirque de Monte-Carlo pendant presque trente ans. Il témoigne de cette intégration de l'acrobatie chinoise en France voire en Europe. Avec Dominique Mauclair et Lu Mi, nous avions un rendez-vous début 2017 à Paris lors de 38e édition du Festival Mondial du Cirque de Demain. Mais malheureusement M. Mauclair est décédé quelques jours avant ce grand festival. Je me souviens que lorsqu'il m'avait reçue chez lui, il m'avait demandé de chercher une image de Huangdi (l'Empereur Jaune), comme source pour son nouveau livre sur l'histoire de l'acrobatie chinoise et je lui ai envoyée, mais hélas nous n'avons pas pu discuter à ce sujet. M. Lu Mi m'avait raconté cette histoire de travail en coopération entre Mme

[4] Dominique Mauclair, *Planète Cirque, une histoire planétaire de cirque et de l'acrobatie,* Baixas, Balzac éditeur, 2002.

Qifeng Fu, Dominique Mauclair et lui, et je voudrais continuer à finir ce travail en hommage à toutes ces personnes qui ont apporté leur grande contribution aux échanges entre les arts acrobatiques chinois et les arts du cirque français.

Techniquement parlant, l'acrobatie est une langue sans parole et sans frontière. Elle est une combinaison de performances physiques et montre la beauté et la limite du corps. On voit bien aussi qu'il y a dans ce domaine de plus en plus d'échanges culturels entre la France et la Chine : ces dernières années, les troupes acrobatiques chinoises viennent en Europe pour participer au Festival Mondial du Cirque de Demain ou Festival International du Cirque de Monte-Carlo. Par ailleurs, les metteurs en scène ou les artisites français (tels Aurélien Bory ou Yoann Bourgeois) coopèrent parfois avec les acrobates chinois ces dernières années, sans doute à cause du haut niveau technique de ces artistes. Mais on peut également observer qu'en Chine, on donne toujours plus d'importance à la technique qu'à la mise en scène dans les productions de spectacles acrobatiques. C'est sans doute pourquoi l'esthétique de l'acrobatie chinoise reste toujours traditionnelle tandis qu'en Europe coexistent les esthétiques traditionnelles et celle du cirque contemporain. Les artistes et spectateurs européens, ont toujours plusieurs choix, alors qu'en Chine, on perd les jeunes spectateurs par manque d'actualisation des arts traditionnels, qui n'intéressent pas la jeunesse. C'est pourquoi j'espère qu'à travers ces recherches, j'apporterai non seulement des sources documentaires aux Occidentaux, mais aussi des inspirations pour l'acrobatie chinoise actuelle.

Les recherches que j'ai conduites pour cette thèse m'ont amenée à imaginer la création d'un festival franco-chinois de cirque et d'acrobatie contemporains qui n'existe pas pour l'instant en Chine. Ce projet vivant serait un plate-forme d'échanges pour nos deux cultures, et faciliterait les communications entre artistes des deux pays en interrogeant la question de l'identité. L'enjeu de ce projet serait que l'acrobatie chinoise ou occidentale puisse avoir plus de possibilités esthétiques et que les artistes des différentes cultures puissent apprécier leurs différentes œuvres et trouvent un chemin pour mieux se comprendre et coopérer.

INTRODUCTION

Mondialement célèbre pour son style national singulier et les superbes compétences de ses artistes, l'acrobatie chinoise est un art du spectacle dont l'histoire, que l'on peut retracer au fil du temps depuis la Société primitive, a plus de trois mille ans. Pendant cette longue période, elle a traversé de nombreuses vicissitudes et est passée par des périodes de haut et de bas, car elle a été parfois appréciée, parfois persécutée par la classe dirigeante féodale, jusqu'après la fondation de la République populaire de Chine, où elle a repris un nouvel élan et s'est beaucoup développée internationalement par rapport à l'ancienne époque. Elle a aujourd'hui une place très importante et est considérée comme un patrimoine culturel immatériel par le gouvernement chinois.

Depuis plusieurs siècles, les sinologues ont traduit et font les recherches sur la littérature et la peinture classiques pour étudier la vie des anciens chinois qui représente une culture millénaire. Mais à part la poésie, la peinture, les antiquités, l'opéra de Pékin, quelles activités artistiques occupent les Chinois dans leur vie quotidienne ? Quelle place occupent les arts acrobatiques dans leur vie culturelle ? En travaillant sur les différentes époques de la Chine, on trouve que les arts acrobatiques sont une composante indispensable de la vie des Chinois puisque cet art est non seulement admiré du public, pratiqué par les artistes, mais aussi autrefois par les intellectuels et les empereurs. Autrement dit, ils sont des éléments très importants de l'histoire, de la culture et du mode de vie des Chinois, et un témoin artistique qui reflète l'état de leur société. Mais on s'intéresse aussi à l'acrobatie chinoise en tant que « diplomate » scénique et artistique, qui a joué depuis plusieurs siècles et joue encore aujourd'hui un rôle très important dans les communications entre la Chine et le reste du monde, et notamment avec la France.

Objectif

C'est pourquoi, l'objet de cette thèse est l'étude de l'histoire de l'acrobatie chinoise et notre travail concentrera son attention sur la chronologie des formes des spectacles acrobatiques en Chine à travers les différentes époques ainsi que sur l'intégration de ces arts scéniques en France depuis plusieurs siècles. En montrant un panorama de cette évolution, en capturant les exemples les plus représentatifs et en apportant dans un esprit scientifique, des sources documentaires, illustrations, citations, on tentera de répondre à la question « Quelle est la perspective de cette intégration interculturelle ? », en observant comment certaines œuvres acrobatiques chinoises ont influencé ou influencent aujourd'hui la construction d'une scène transculturelle franco-chinoise et sont de plus en plus présents sur la scène internationale où elles occupent une première place. On observera aussi les traces de la coopération entre les artistes français et chinois dans les sources documentaires et la presse française. Et finalement on essayera de répondre à la question « Quel devenir pour l'acrobatie chinoise ? »

Trouver les bons exemples et citations concernant chaque dynastie en Chine et les communications à différentes époques entre la Chine et la France a été une tâche difficile. En effet, pour des recherches plus précises, l'usage est de travailler sur une période ou un nombre de personnes limités, alors que notre travail aborde des époques s'étalant sur plusieurs siècles, et on a dû non seulement étudier des faits historiques très nombreux, mais aussi choisir d'exposer les exemples qui nous paraissaient les plus significatifs.

Normalement, un sujet de thèse est moins vaste que celui que nous avons choisi. Mais dès le début du travail, nos premières recherches bibliographiques sur l'étude des arts acrobatiques ayant fait découvrir la rareté des ouvrages scientifiques en français sur le sujet, nous avons eu pour ambition de donner une vision panoramique documentée de cette histoire chinoise et de la communication entre la France et la

Chine à travers les arts acrobatiques sous forme d'un « voyage ». Car notre étude qui débutait sur un corpus bibliographique, iconographique, documentaire, autrement dit, un voyage entre la Chine et la France sur papier, est aussi devenu un voyage physique, sur le terrain, par des déplacements, des entretiens et observations de spectacles entre les scènes et les cultures d'un pays à l'autre. Nous espérons que ces recherches de différentes dimensions pourrant donner une base pour des recherches futures plus approfondies. C'est l'objectif de ce travail, et nous espérons que c'est aussi son sens.

Une enquête

Ecrire cette thèse a donc suivi le processus d'un voyage intellectuel et interculturel entre la Chine et la France par les arts acrobatiques. Il a pris la forme d'une enquête en plusieurs étapes, que suit le plan de notre thèse, et qui s'est affrontée aux problèmes de sources, de terminologie et de traduction.

En Chine

Une fois décidé du sujet avec mon directeur de recherche, et afin de trouver les livres et les articles déjà écrits sur le sujet, je suis restée en 2015 pour ma première année de thèse pendant un an en Chine pour faire des recherches dans les bibliothèques nationales et régionales chinoises, comme la bibliothèque nationale à Pékin, la bibliothèque de Shanghai, la bibliothèque du Zhejiang, etc. J'ai trouvé de nombreux articles, mais qui sont surtout des ouvrages de vulgarisation, ou consacrés à une période historique ou une discipline donnée, sans donner une vision d'ensemble des arts acrobatiques chinois. Finalement, j'ai trouvé et selectionné onze livres sur ce thème, qui concernent l'ensemble de l'histoire des arts acrobatiques en Chine (voir Tableau 1 ci-après), et qui me permettront de tenter une chronologie des arts acrobatiques chinois en replaçant ces formes artistiques dans leurs contextes historique, social et politique.

Tableau 1 : Ouvrages de notre corpus sur l'histoire des arts acrobatiques chinois écrits par des auteurs chinois au XX^{e} siècle et accessibles

(tableau chronologique - nous traduisons en français)

Auteur	Titre	Ville	Editeur	Année
COLLECTIF	*L'art de l'acrobatie chinoise*	Shanghai	Edition de l'art de shanghai	1959
WANG Zhengbao	*L'art de l'acrobatie chinoise*	Beijing	Edition des langues étrangères	1982
FU Qifeng	*L'acrobatie chinoise à travers les âges*	Beijing	Edition des langues étrangères	1985
TANG Ying	*A la recherche de la beauté des arts acrobatiques*	Tianjin	Editions des sciences et technologies	1989
TANG Ying	*L'art acrobatique, un art extraordinaire*	Beijing	Editions de la fédération littéraire et artistique	1991
LIU Junxiang	*Histoire de l'acrobatie chinoise*	Beijing	Edition des arts et des cultures	1998
CHEN Yuxin	*Des études sur le développement de l'acrobatie chinoise*	Beijing	Edition de législation,	2001
FU Qifeng	*Histoire de l'acrobatie chinoise*	Shanghai	Edition du peuple de Shanghai	2004
WEN Qiang	*Histoire des arts acrobatiques chinois*	Beijing	Editions de musique et de vidéo	2004
CUI Lequan	*Histoire de l'acrobatie chinoise*	Beijing	Edition du document scientifique et social	2011
AN Zuozhang	*Histoire de l'acrobatie chinoise*	Haikou	Edition de Nanhai	2012

NB : Une traduction anglaise du livre de Mme Qifeng Fu existe :

FU Qifeng*, Chinese Acrobatics Through the Ages*, Pékin, Foreign Languages Presse, 1985.

Pour mieux comprendre cette histoire de l'acrobatie chinoise et ses formes différentes, je suis allée quand j'étais en Chine en 2015 non seulement dans les bibliothèques, mais aussi sur le terrain : dans les musées de la province de Fujian et du district de Wuqiao, pour voir les expositions sur le thème de l'ancien sport et l'histoire et les formes de l'acrobatie en Chine sous les différentes dynasties, et je suis restée pendant trois jours dans cette capitale de l'acrobatie pour voir les numéros effectués par les habitants qui gardent la tradition des familles d'artistes, qui ressemble au cirque familial en France, où les différents membres pratiquent les différentes disciplines acrobatiques. J'ai pu à cette occasion également dialoguer avec ces maitres de l'acrobatie.

En ce qui concerne les images représentant les différents spectacles acrobatiques sous différentes dynasties, j'ai aussi accédé à la très riche iconographie du site internet de la bibliothèque de Nanjing[5]. J'ai contacté M. Li, le responsable du bureau de cette bibliothèque de Nankin auprès de qui j'ai obtenu l'autorisation de pouvoir utiliser les images du fonds de cette bibliothèque dans ma thèse et dans les publications qui la suivront, sous condition de citer le nom de la bibliothèque. J'ai pu observer que l'histoire de l'acrobatie est une composante de l'histoire, de la culture et de l'art chinois, en trouvant ses traces dans les nombreux et volumineux livres chinois, mais aussi peintures sur soie, papier, bois ou porcelaine des différentes dynasties, sculptures sur pierres et briques, objets funéraires, peintures murales et figurines en terre cuite, et d'autres données précieuses pour notre compréhension des anciens arts acrobatiques chinois.

J'ai également pris contact pendant mon séjour avec Mme Qifeng Fu, l'auteur académique la plus célèbre dans le domaine des arts acrobatiques chinois, et obtenu son aimable autorisation de traduire en français son livre intitulé *L'histoire de l'acrobatie chinoise*[6]. J'ai donc traduit son ouvrage et les nombreux passages cités, résumés et commentés dans cette thèse sont donc pour moi un résultat de recherche

[5] Site internet de la bibliothèque de Nanjing : www.jslib.org.cn. Dernière consultation : août 2018.

[6] Qifeng Fu, *中国杂技史*,（Zhongguo zaji shi，*Histoire de l'acrobatie chinoise*-Nous traduisons *),* Shanghai, L'édition du peuple de Shanghai, 2004.

important puisqu'il n'existait pas à ce jour de traduction française accessible de l'ouvrage. Les passages que j'ai traduits sont signalés par la mention « nous traduisons ».

De la même manière, j'ai pu repérer des citations éclairantes, au fil des lectures des ouvrages en chinois de mon corpus, ou procéder à des résumés des informations qu'ils contiennent, que je présente alors en indiquant « nous résumons ».

En France

En février 2016, je suis retournée en France pour y faire des recherches dans les bibliothèques nationales et les fonds spécifiques sur le cirque, consulter les livres des sinologues et trouver les bonnes traductions, tout d'abord à Paris, au Collège de France, à la bibliothèque universitaire des Langues et civilisations, la bibliothèque de l'Ecole française d'Extrême-Orient. J'y ai trouvé les traces de l'intégration de l'acrobatie chinoise en France, à travers des ouvrages et récits de l'époque des voyageurs, des missionnaires, des marchands, des diplomates, des marins ou des savants, ainsi que dans des pièces de théâtre, une riche iconographie et des articles de presse contemporains.

Je fournis ci-après (Tableaux 2, 3 et 4) la liste de ces livres, articles et périodiques écrits par des auteurs français sur l'acrobatie chinoise, que j'ai trouvés : une cinquantaine d'articles sur la présentation des arts acrobatiques chinois contemporains dont seulement deux livres écrits par les français Dominique Mauclair[7] et Pascal Jacob[8] résumant parfois brièvement quelques périodes de l'histoire de l'acrobatie chinoise. D'autres contiennent parfois des informations sur l'acrobatie, mais sont plutôt centrés sur le théâtre chanté ou parlé classiques chinois. Il y a aussi un chapitre sur les numéros de bateleurs dans le livre du sinologue Jacques

[7] Dominique Mauclair, *Planète Cirque, une histoire planétaire de cirque et de l'acrobatie,* Baixas, Balzac éditeur, 2002.
[8] Pascal Jacob, *La souplesse du dragon, repères et références pour une histoire du théâtre acrobatique en Chine,* Paris, Magellan et Cie, 2008.

Pimpaneau nommé *Chanteurs, conteurs, bateleurs*[9].

J'ai constaté qu'il n'y a aucun livre écrit scientifiquement en français citant les anciens textes chinois et les sources des illustrations, sur la chronologie des arts acrobatiques chinois dans les différentes dynasties ou l'intégration de cet art en France dans les différentes époques. Cela m'a encouragée à tenter de combler en partie ce manque pour que les lecteurs occidentaux puissent mieux connaître ma culture dans le domaine des arts du spectacle.

[9] Jacques Pimpaneau, *Chanteurs, conteurs,bateleurs. Littérature orale et spectacles populaires en Chine*, Paris, Université Paris 7- Centre de Publication Asie Orientale, 1977.

Tableau 2 : Livres de notre corpus sur le théâtre ou arts acrobatiques chinois écrits en français

(tableau chronologique)

Auteur	Titre	Ville	Editeur	Année
BAZIN Ainé	*Théâtre chinois ou choix de pièces de théâtre*	Paris	L'imprimerie royale	1838
TCHENG Kitong	*Le théâtre des Chinois*	Paris	Calmann Lévy	1886
JACOVLEFF Alexandre &TCHOU Kia-kien	Le *théâtre chinois*	Paris	M.de Brunoff	1922
SOULIE De MORANT Georges	*Théâtre et musique modernes en Chine*	Paris	Librairie orientaliste paul geuthner	1926
TCHENG Mien	*Le théâtre chinois moderne*	Paris	Les presses modernes	1929
TSIANG Un-kai	*K'ouen k'iu. Le théâtre chinois ancien*	Paris	Leroux	1932
POUPEYE Camille	*Le théâtre chinois*	Paris-Bruxelles	Labor	1933
ARLINGTON, Lewis Charles	*Le théâtre chinois depuis les origines jusqu'à nos jours*	Pékin	Henri Vetch	1935
HUANG DE LOPEZ DE LA CAMARA Marcelle	*L'art dramatique en Chine*	Bâle	Sinologica	1948
CHU Kun-liang	*Les aspects rituels du théâtre chinois*	Paris	Collège de France-Institut des hautes études chinoise	1991
TSENG Yong-yi (traduction française de Jacques PIMPANEAU)	*Chine : le théâtre*	Paris	Editions Philippe Picquier	1990
JACOB Pascal	*La souplesse du dragon, repères et références pour une histoire du théâtre acrobatique en Chine*	France	Magellan et Cie	2008

Tableau 3 : Articles de notre corpus concernant l'acrobatie chinoise dans des périodiques français

(tableau chronologique)

Auteur	Titre	Revue	Année	Pages
GUERRE Marc, Wong Mow Ting	« Ses diabolos et ces prédécesseurs »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°58, 1965	p 21
MAUCLAIR Dominique	« Le cirque en Chine comme je l'ai vu »	*Le Cirque dans l'Univers,*	n°122, 1981	p 14-16
MARIGO Alain	« Le cirque chinois en Chine »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°143, 1986	P 12
HAMEL Christian	« Le cirque acrobatique de Pékin »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°162, 1991	p 12-13
MAUCLAIR Dominique	« Le Festival Wu Han »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°175	p 21-22
MAUCLAIR Dominique	« La Nouvelle Chine »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°191, 1998	p 10-13
MAUCLAIR Dominique	« Y-a-t-il un cirque chinois ? »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°188, 1998	p 21
MAUCLAIR Dominique	« Son Fu You, Le roi des acrobates »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°188, 1998	p 22
MAUCLAIR Dominique	« Le Festival Wu Qiao »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°188, 1998	p 24
MAUCLAIR Dominique	« La Nouvelle Chine »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°191, 1998	p 10-13
MAUCLAIR Dominique	« La création des troupes acrobatiques de la Chine populaire »	*Art de la piste*	n°13, 1999	p 14-17
MAUCLAIR Dominique	« Carnet de route : Shenyang »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°193, 1999	p 10-12

HAMEL Christian	« Zensation, les chinois envahissent le Benelux »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°202, 2001	p 7
ROZES François	« Toulouse à l'heure chinoise »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°202, 2002	p 15
HAMEL Christian	« Quand Alain Pacherie évoque Pékin »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°211, 2003	p 14
MAUCLAIR Dominique	« Soixante ans de Pagode des bols autour du VI e Festival Internationale du Cirque de Wu Han en Chine »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°215, 2004	p 4
MAUCLAIR Dominique	« La légende de la troupe en Chine »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°218, 2005	p 17
HAMEL Christian	« Toto au pays du Lotus Bleu »	*Le Cirque dans l'Univers,*	n°218, 2005	p 18-19
TAGUET Christian	« Wu Qiao Festival »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°219, 2005	p 18-19
MAUCLAIR Dominique	« Wu-Han Force 4 »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°231, 2008	p 10-11
DAVID Jacky	« La Légende de Mulan au Cirque Phénix »	*Le Cirque dans l'Univers*	n°244,2012	p18-19

Il y existe aussi des articles sur ce thème écrits en anglais comme par exemple « Circus art in China » dans *Planet circus* (n°4, 2001, p. 15-17) écrit par Helmut Grosscurth ou encore « A tour of Chinese acrobatics » de Ernest Albrecht dans *Spectacle* vol. 12 n°2, 2009, p 14-32.

Mais j'ai volontairement limité mon travail de constitution de cette partie de mon corpus aux périodiques français.

Tableau 4 : Articles de presse de notre corpus concernant l'acrobatie chinoise dans les journaux français

(tableau chronologique)

Auteur	Titre	Journal	Date
Auteur inconnu	« Bientôt, le théâtre acrobatique chinois à Paris »	*Le Figaro*	11-9-1965
Auteur inconnu	« Sauts préilleux sur échasses avec 55 acrobates chinois à Chaillot le 2 octobre »	*Paris Presse*	12-9-1965
Auteur inconnu	« C'est l'extraordinaire numéro d'acrobatie que les Chinois de Pékin représente à Paris »	*L'Aurore*	14-9-1965
Auteur inconnu	« La troupe d'art acrobatique de Chine le 30 septembre à Chaillot »	*Combat*	17-9-1965
Auteur inconnu	« Géométrie chinoise »	*Le parisien libéré*	21-9-1965
KYRIA Pierre	« La troupe d'Art acrobatique de Chine »	*Combat*	28-9-1965
MANSON Anne	« Le théâtre d'art acrobatique de Chine au Palais de Chaillot »	*L'Aurore*	2-10-1965
MAGGIE Dinah	« Le théâtre d'art acrobatique de Chine: époustouflant »	*Combat*	2-10-1965
FLEOUTER Claude	« Le théâtre d'art acrobatique de Chine »	*Le Monde*	2-10-1965
LEON Georges	« Eblouissantes prouesses du Théâtre Acrobatique de Chine »	*L'Humanité*	2-10-1965
CARRIERE Paul	« Au Palais de Chaillot, le théâtre d'art acrobatique de Chine »	*Le Figaro*	4-10-1965
C.M.	« Des chinois très équilibres »	*Carrefour*	6-10-1965
Auteur inconnu	« Les Chinois: la pureté de acrobatie »	*Arts*	6-10-1965
LEONARD Pierre	« Impossible n'est pas Chinois: le théâtre d'art acrobatique de Chine »	*Nouvelles Littéraires*	7-10-1965
RICHARD Jacques	« Au Cirque acrobatique de Changhai Un vélo pour douze et un charmeur de jarre »	*L'aurore*	9-6-1973
RICHARD Jacques	« Cirque de Pékin L'art du geste L'Olympia est en fête »	*Le Figaro*	30-4-1984
RICHARD Jacques	« L'imagination a gagné »	*Le Figaro*	19-12-1984
RICHARD Jacques	« Des équilibristes venus de Chine »	*Le Figaro*	31-1-1985

RICHARD Jacques	« Cirque "Paris-Pékin" Orient Extrême »	*Le Figaro*	4-11-1985
RICHARD Jacques	« IX^{e} Festival international de cirque de Monte-Carlo »	*Le Figaro*	6-8-1987
RICHARD Jacques	« L'Asie en piste »	*Le Figaro*	28-10-1989
RICHARD Jacques	« L'ensemble de Wu-Han Purs chefs-d'œuvre »	*Le Figaro*	2-11-1989
RICHARD Jacques	« Beautés d'Asie »	*Le Figaro*	3/4-1-1990
RICHARD Jacques	« Ensemble acrobatique de Wu-Han. Charme chinois »	*Le Figaro*	7-3-1990
RICHARD Jacques	« La benjamine du concours, Sun Jiayin »	*Le Figaro*	4-4-1990
RICHARD Jacques	« Eblouissants Chinois »	*Le Figaro*	2/3-3-1991
RICHARD Jacques	« Ensemble acrobatique de Wu-Han »	*Le Figaro*	21-9-1991
RICHARD Jacques	« L'Ensemble de Wu-Han. Un éblouissement »	*Le Figaro*	9-11-1991

En ce qui concerne les documents sur la « Chinoiserie », afin de trouver des informations et comprendre le contexte de l'apparition de cette mode, j'ai consulté les pièces de théâtre jouées en France au XVIII[e] et XIX[e] siècles, et j'ai fait trois séries de voyages avec des thèmes différents. Tout d'abord aux châteaux et aux musées de la Loire (le château des Ducs de Bretagne de Nantes, le Musée des Beaux-Arts d'Orléans, etc.) où j'ai trouvé des porcelaines décorées de scènes théâtrales. Cela m'a emmenée plus loin pour trouver d'autres objets sur ce thème dans différents lieux comme par exemple, le Musée des Arts décoratifs à Paris, le Musée de la Faïence de Moustiers, le Musée de la Faïence de Nevers, le Musée national Adrien Dubouché de Limoges, le Musée de la Compagnie des Indes à Lorient. Et puis, j'ai visité les musées sur les thèmes de la Chine et de l'Asie, comme le musée national des arts asiatiques : le Musée Guimet et le Musée Cernuschi à Paris, ainsi que le Musée chinois de l'Impératrice au château de Fontainebleau. J'ai également trouvé un livre de tangrams chinois, les « sept planches de la ruse » du XIX[e] siècle au Musée des Beaux-Arts à Orléans, qui donne la source d'une pièce de cirque contemporain du français Aurélien Bory[10]. Enfin, j'ai traduit les cinq contes philosophiques de Voltaire du français au chinois[11] pour mieux comprendre le contexte de présentation de *L'orphelin de la Chine*[12], une pièce d'origine chinoise adaptée par Voltaire et jouée à la Comédie-Française en 1755. Cela m'a permis de mieux percevoir les présentations des autres pièces sur la Chine à cette époque en France.

Pour mieux analyser le développement de l'acrobatie chinoise après la fondation de la République Populaire de Chine en 1949 et l'arrivée de l'acrobatie chinoise en France (voire en Europe) après l'ouverture et la réforme de la Chine dans les années 1980, je suis allée à Monaco pour voir le Festival International du Cirque

[10] Metteur en scène contemporain français. Dans ses œuvres, on voit souvent des scènes de cirque pluridisciplinaire utilisant des espaces à plusieurs dimensions. Voir le site : www.cie111.com. consulté en Avril 2018.

[11] Wei Liang, *Les contes philosophiques de Voltaire*, (traduction intégrale), Pékin, Maison d'édition populaire du Guizhou (site Pékin) à paraître en 2019. *(Candide ou l'Optimiste, Micromégas, Zadig ou la destinée, L'ingénu, Le monde comme il va)*

[12] Voltaire, *L'orphelin de la Chine,* Paris, Michel Lambert, 1755. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k312273j, consulté en juillet 2018.

de Monte-Carlo, et à Paris pour le Festival Mondial du Cirque de Demain. J'ai fait des interviews et recueilli des témoignages sur ces échanges interculturels, au festival CIRCa de Auch et au festival d'Aurillac découvrir le cirque contemporain français et les spectacles dans l'espace public. Quant au festival d'Avignon, il a été une occasion de me faire une idée générale des différentes formes de spectacles vivants existants, visibles en France.

J'ai également été invitée à donner des conférences pour présenter l'acrobatie chinoise. Par exemple, en mars 2016, j'ai fait une présentation sur l'acrobatie chinoise et coréenne lors de la troisième Semaine de cirque organisée par le programme « Cirque : histoire, imaginaires, pratiques » de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, à l'occasion de la projection de *Le roi et le clown* (2005), produit et réalisé par Lee Joon-ik, qui montre la vie d'artistes de rue en Corée du Sud sous le règne de l'empereur Yanshan au XVI^{e} siècle. Ce film très bien documenté m'a permis d'élargir ma vision sur la condition de vie des acrobates en Asie dans le passé ; en novembre 2016, j'ai été invitée à intervenir sur *L'histoire de l'acrobatie chinoise et le répertoire,* lors du séminaire organisé par l'Université Lyon 2 et l'Ecole Normale Supérieure de Lyon; en décembre 2016 une conférence intitulée *L'acrobatie chinoise et son intégration en France* m'a été demandée au cirque Jules Verne d'Amiens, un des cinq cirques stables français du XIX^{e} encore en activité, qui est un des douze Pôles cirque français, et qui produisait un spectacle de Noël réunissant artistes de cirque français et acrobates chinois ; en janvier 2017 une intervention intitulée *Une archéologie en images de l'acrobatie chinoise* lors du Journée d'étude « Recherche documentaire et recherche création en cirque : dynamiques d'échanges » organisée par la Bibliothèque Inter Universitaire, le Fonds cirque et mon centre de recherche RIRRA 21 à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, m'a permis de travailler sur les sources documentaires sur l'acrobatie chinoise dans les différentes dynasties; en février 2017, une autre intervention intitulée *La professionnalisation et la formation de l'acrobatie en Chine* lors du colloque de Biennale Internationale des Arts du Cirque à Marseille

m’a fait me documenter sur ce sujet.

Enfin, j’ai monté deux projets artistiques et scientifiques : en juin 2016, j’avais obtenu une convention dans le cadre de l’accord entre mon centre de recherche RIRRA 21 et le « service recherche » du Centre national des arts du cirque (CNAC) **;** et en décembre 2016, une autre convention de recherche en tant que conseillère historique au Pôle National Cirque Jules Verne pour monter le projet artistique franco-chinois intitulé *Le secret du Xing.* C’était une pièce adaptée d’un roman de Jules Verne intitulée *Les tribulations d’un chinois en Chine*[13]. Dans cette coopération entre artistes chinois et français, existaient non seulement les différents numéros, mais aussi un récit et une narration dans la pièce. Cette expérience m’a permis de déceler le même genre de collaborations dans les spectacles d’Aurélien Bory ou Yoann Bourgeois.

Ce voyage entre les pays, les cultures, les formes et les sources, m’a enfin amenée à imaginer d’organiser un festival franco-chinois pour faire se rencontrer les arts acrobatiques chinois et le cirque français. Cela pour que mes recherches conduites à l’occasion de cette thèse trouvent des applications dans une carrière professionnelle dans ce domaine.

Grâce à toutes les rencontres que j’ai réalisées, j’ai gagné en confiance pour me lancer dans ces recherches scientifiques et sur le terrain de la production, et cela n’aurait pas eu lieu sans les encouragements depuis toujours de Philippe Goudard.

[13] Jules Verne, *Les tribulations d’un chinois en Chine,* Paris, Hetzel, 1879.

Terminologie et traduction

Cette étude qui fait appel à deux langues si différentes, m'a conduite à tenter de résoudre des questions liées à la terminologie et à la traduction.

De Jiaodi à Zaji: le voyage des noms des arts acrobatiques chinois

Aujourd'hui, en Chine, 杂技 (Zaji, compétences variées), traduit le plus souvent en français par « acrobatie chinoise », ne désigne pas uniquement les disciplines et techniques acrobatiques, mais tout un ensemble d'arts performatifs à l'histoire millénaire. En français et d'une façon générale en Occident, le terme désigne tous les exercices physiques sportifs ou artistiques qui incluent des rotations du corps dans les trois axes de l'espace, des appuis, des propultions, des suspensions, comme par exemple, l'équilibrisme, l'acrobatie au sol ou aérienne, le funambulisme, etc. En Chine au contraire, Zaji désigne aussi bien l'acrobatie au sens occidental, mais encore toutes sortes d'arts du corps, de la magie, du jonglage, des arts martiaux et des jeux avec les animaux.

D'après le dictionnaire Xinhua, un des dictionnaires officiels de la langue chinoise, Zaji signifie :

> Une sorte d'arts du spectacle. Le sens strict se réfère à l'utilisation d'une variété d'accessoires dans un environnement particulier, avec une action difficile et époustouflante comme les compétences des mains, les jeux de tête, les compétences de pédalage, la suspension, le mât chinois, la marche sur la corde, l'acrobatie cycliste, le saut dans des cercles, la rotation, etc; le sens large comprend également le mimétisme vocal, le dressage, le clown, la magie, etc. Certains pays utilisent Zaji au sens large (à l'exclusion de la magie) comme le cirque, et les divisent en acrobatie aérienne, acrobatie scénique, acrobatie sur l'eau et acrobatie sur glace selon leur environnement de performances et les conditions différentes. L'acrobatie chinoise a eu ses premières formes dans la période des Printemps et

des Automnes et des Royaumes combattants, et a atteint sa prospérité sous le nom des « Cent jeux » sous la dynastie des Han. Depuis, elle s'est développée selon les différentes époques, en formes aux caractéristiques nationales et culturelles singulières.[14]

Car de la même manière que le cirque moderne apparu au XVIII[e] en Europe trouve ses sources dans des formes antérieures des jeux grecs, étrusques, romains, du théâtre de la foire et du théâtre équestre[15], Zaji s'inscrit dans une longue histoire des disciplines de la performance et de la prouesse en Chine, et porte lui aussi des noms différents au fil des siècles. Nous détaillerons dans la première partie de la thèse cette succession des formes, dont nous énumérons ici les diférentes terminologies.

Sous la dynastie Qin (221 av. J.-C. -206 av. J.-C.), on trouve l'expression 角抵 (Jiaodi, le combat des cornes)[16] comme terme générique de toutes les performances spectaculaires, qui désigne à l'origine une performance où les hommes portent des cornes et chargent les uns contre les autres comme des taureaux. Au sens strict, Jiaodi signifie donc le combat des cornes, mais au sens large, puisque Jiaodi est le numéro le plus représentatif de cette époque, il définit donc l'ensemble de tous les jeux de type performatif dans la dynastie de Qin.

Sous la dynastie des Han (202 av.J.-C. à 220), l'acrobatie chinoise rassemble des disciplines plus nombreuses et se nomme 百戏[17] (Baixi, les Cent Jeux). C'est-à-dire qu'elle devient un art de divertissement complet et varié. On y trouve des arts, tours et performances les plus divers : acrobatie, jonglage, dressage, danses, combats, illusions…

Sous les dynasties des Jin du nord et du sud (189-589) et la dynastie des Tang (618-907), on prend le nom 散乐[18] (Sanle, divertissements variés ou variétés en

[14] Dictionnaire chinois Xinhua. https://translate.google.fr/translate?hl=fr&sl=zh-CN&u=http://xh.5156edu.com/html5/25331.html&prev=search consulté en Mars 2017, nous traduisons en français.
[15] Philippe Goudard, « Le cirque intérieur » dans Luc Bourcris, Jean-François Dusigne et Romain Fohr, *Scénographie,40 ans de création,* Montpellier, Editions l'Entretemps, p.48.
[16] Qifeng Fu, *Op. Cit,* p.44.
[17] *Ibid,* p.47.
[18] *Ibid,* p.120.

français) pour définir l'ensemble des numéros des arts et variétés acrobatiques. Cette notion est un élargissement populaire du sens du mot Baixi, et comprend les différents disciplines et arts comme : magie, danse, arts martiaux, spectacle des animaux, etc.

Sous la dynastie Yuan (1271-1368), on prend le nom 把戏[19] (Baxi, les petits jeux) pour montrer du mépris de classe des castes dirigeantes pour cet art. Le sens péjoratif dans cette notion nous explique le commencement du déclin des arts acrobatiques en Chine à partir de cette époque.

Après la fondation de la République Populaire de Chine en 1949, l'acrobatie chinoise prend son nom actuel 杂技[20] (Zaji , compétences variées), selon les termes choisis par le premier ministre Zhou Enlai, que nous pouvons interpréter en français par « techniques variées » ou « arts variés » ou encore « variétés ». Depuis, ce terme et cette définition continuent à désigner le spectacle d'arts acrobatiques en Chine.

En recherchant l'origine du mot Zaji, nous voyons donc que l'histoire des arts acrobatiques de l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui montre une succession de formes et de noms différents, mais qui désignent en Chine, des pratiques spectaculaires analogues. Nous voyons bien que la notion essentielle de ce mot est celle d'un ensemble d'arts composites ayant des ressemblances avec le cirque Européen.

Mais en ce qui concerne la traduction, comment traduire Zaji en français?

Questions de traduction : problèmes et solutions

Que ce soit dans les articles ou dans les livres, Zaji, est le plus souvent traduit en français par le terme « acrobatie chinoise ». Comme cette traduction très fréquente ne correspond pas vraiment au contenu de ce mot, dans notre travail, pour éviter cette confusion ou générlaisation, nous allons donc utiliser selon les contextes, les termes

[19] Qiang Wen , *中国杂技艺术史*, (*Zhongguo zaji yishu shi*，*Histoire des arts acrobatiques chinois*-nous traduisons) , Beijing, Edition de musique et de vidéo, 2004, p.3.
[20] Qifeng Fu, *Op.cit*., p. 291.

d' « arts acrobatiques », ou d' « acrobatie chinoise », d' « arts variés », ou encore de « performances variées », de « variétés » ou de « variétés acrobatiques ».

Par ailleurs, nous avons fait le choix de parfois utiliser pour certaines sources, les idéogrammes chinois, et dans ce cas de donner leur transcription en Pinyin[21], ainsi que leur traduction en français, comme par exemple ci-dessus : 杂技 (*Zaji*, compétences variées). Le Pinyin permet d'indiquer à un lecteur occidental la sonorité des idéogrammes chinois. Il permet de mettre en évidence certains problèmes de traduction et nuances de sens. Nous utilisons deux genres de Pinyin dans notre texte. En Chine, avant 1958, les Chinois utilisent le Pinyin de système Wade-Giles, créé par Thomas Wade au milieu du XIX^{e} siècle. A partir de 1958, le gouvernement chinois a décidé d'utiliser le Pinyin du mandarin standard. Donc, dans notre thèse, nous allons voir qu'il y a des utilisations différentes de ces deux systèmes de Pinyin, c'est-à-dire que la plupart des sinologues que l'on cite utilisent le Pinyin de système Wade-Giles quand ils ont traduit les ouvrages chinois, tandis que nous utilisons le Pinyin d'aujourd'hui pour d'autres citations. Quand une différence existe entre ces deux genres de Pinyin, nous l'indiquerons par une note.

Un voyage en trois parties

Ce faisant, notre étude s'organise en trois parties principales.

La première partie tentera de présenter chronologiquement le développement de l'acrobatie chinoise jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle sur les trois plans : genèse, formes et évolutions. Nous essaierons grace aux docuement collectés, de montrer le contexte historique de chaque dynastie en analysant dans quelles conditions politiques et culturelles l'acrobatie s'est présentée ou développée, nous en présenterons ensuite certaines des différentes disciplines et répondrons à la question : comment l'acrobatie

[21] Systhème de transcription phonétique du chinois mandarin en lettre romaines accessible aux européens adopté par le gouvernement de la République Populaire de Chine.

chinoise se développe et quelle est la différence et les caractéristiques dans chaque étape de ses développements?

Nous aborderons, dans la deuxième partie, les traces de l'intégration et la réception de l'acrobatie chinoise en France du XVII^{e} au XX^{e} siècles, et de son influence sur la scène française. Nous nous interesserons à l'image de la Chine sur la scène française pendant ces quatre siècles, positive ou quelques fois négative, souvent exotique et rêvée. Nous observerons également le rebondissement de l'acrobatie en Chine au XX^{e} siècle jusqu'à aujourd'hui, où la place de l'acrobatie chinoise est totalement différente après la fondation de la république populaire de Chine en 1949. On remarquera que l'acrobatie apporte non seulement les codes artistiques et culturels, mais aussi transmet des messages politiques et économiques. Là encore on présentera des programmations importantes d'artistes chinois en France au XX^{e}, où la Chine veut montrer sa puissance à travers cet art.

Une troisième partie, beaucoup plus brève que les précédentes, puisque consacrée aux perspectives ouvertes au XXI^{e} sècle, concernera l'esthétique acrobatique dans un contexte de collaboration et de rapprochements techniques et artistiques sino-français. Nous examinerons la problématique de la tension entre virtuosité et sens que produit l'acrobatie. A travers le fait que les échanges entre l' acrobatie chinoise et européenne sont de plus en plus fréquents, on s'interrogera à travers quelques exemples sur la place de l'acrobatie chinoise dans le cirque contemporain français et sur le fait que l'acrobatie chinoise semble vouloir conquérir la première place dans le monde entier. Nous appliquerons les résultats de nos reflexions à un projet de création d'un festival franco-chinois en chine, en tentant en conclusion, de répondre à la question « Quel devenir pour l'acrobatie chinoise ? »

PREMIERE PARTIE

Développement des arts acrobatiques chinois jusqu'au XIX^{e} siècle : origines, formes, évolutions

Nous proposons dans cette première partie, comme annoncé dans notre introduction, une synthèse de nos recherches bibliographiques et iconographiques, de nos lectures et observations, sous forme d'une chronologie historique et d'un panorama des formes qui permettront de documenter les racines et l'émergence progressive des arts acrobatiques chinois selon les périodes en apportant des sources à ces renseignements.

Le terme « Origines » (起源, Qiyuan, origines) qui ouvre cette partie de la thèse est celui proposé par Mme Qifeng Fu [22], à qui nous rendons ainsi hommage, mais nous avons aussi parfois préféré ensuite parler de « racines » des arts acrobatiques, car nous pouvons observer que les différentes formes qui précèdent Zaji, ne forment pas une continuité. On trouve souvent des formes existantes simultanément, ou au contraire des discontinuités.

Les deux tableaux 5 et 6 qui suivent sont proposés pour faciliter le repérage au lecteur occidental. L'un est d'un historien français, Georges Duby, l'autre, d'un historien chinois, Bozan Jian, et ils se complètent par leurs nuances. On remarquera que certaines dates de dynasties se croisent, l'une ne débutant avant pas la fin de la précédente. Cela est dû à l'immensité du territoire chinois où des pouvoirs et des cultures différents ont souvent coexisté.

[22] Qifeng Fu, *Op.cit,*p.1.

Tableau 5 : Chronologie des dynasties chinoises[23]

Dynasties				Années	
Période des Trois Augustes et des Cinq Empereurs	三皇五帝	sān huáng wǔ dì		avant 2070 av.J.-C.	628+
Dynastie Xia	夏	xià	17 rois	2100 - 1600	500
Dynastie Shang	商	shāng	29 rois	1600 - 1046	554
Dynastie des Zhou occidentaux	西周	xī zhōu	15 rois	1046 - 771	275
Dynastie des Zhou orientaux	東周	dōng zhōu	25 rois	770 - 256	514
Traditionnellement divisée en					
Période des Printemps et des Automnes	春秋	chūn qiū	14 rois	722 - 476	246
Période des Royaumes combattants	戰國	zhàn guó	11 rois	475 - 221	254
Dynastie Qin	秦	qín	4 rois 3 empereurs	221 - 206	15
Dynastie des Han occidentaux	西漢	xī hàn	15 rois	206 av. J.-C. - 9 ap. J.-C.	215
Dynastie Xin	新	xīn	2 empereurs	9 - 26	15
Dynastie des Han orientaux	東漢	dōng hàn	14 empereurs	25 - 220	195
Trois Royaumes de Chine	三國	sān guó	6-4-2 emp.	220 - 265	45
Dynastie des Jin occidentaux	西晉	xī jìn	4 empereurs	265 - 317	52
Dynastie des Jin orientaux	東晉	dōng jìn	11 empereurs	317 - 420	103
Dynasties du Nord et du Sud	南北朝	nán běi cháo	22 empereurs 24 empereurs	420 - 581	161
Dynastie Sui	隋	suí	5 empereurs	581 - 618	37
Dynastie Tang	唐	táng	7 empereurs	618 - 907	289
Période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes	五代十國	wǔ dài shí guó	13 empereurs 10 rois	907 - 960	53
Dynastie des Song du Nord	北宋	běi sòng	9 empereurs	960 - 1127	167
Dynastie des Song du Sud	南宋	nán sòng	9 empereurs	1127 - 1279	152
Dynastie Liao	遼	liáo	9 empereurs	916 - 1125	209
Dynastie Jin	金	jīn	10 empereurs	1115 - 1234	119
Dynastie Yuan	元	yuán	15 empereurs	1271 - 1368	97
Dynastie Ming	明	míng	16 empereurs	1368 - 1644	276
Dynastie Qing	清	qīng	12 empereurs	1644 - 1912	267

[23] Georges Duby, *Atlas historique Duby*, Paris, Larousse, 2013, pp. 218-232.

Tableau 6 : Chronologique de l'histoire de la Chine[24] (nous traduisons)

Société primitive	Environ 500 000 ans d'ici-environ XXI^{e} siècle av. J.-C.
Société esclavagiste	Environ XXI^{e} -476 av. J.-C.
Dynastie ds Xia	Environ XXI^{e}-XVI^{e} siècl av. J.-C.
Dynastie des Shang	Environ XVI^{e}-XI^{e} siècle av. J.-C.
Zhou de l'Ouest	Environ XI^{e}-770 av. J.-C.
Epoque Chunqiu (Printemps et Automnes)	770-476 av. J.-C.
Société féodale	475 av. J.-C. -1840 ap. J.-C.
Epoque Zhanguo (Royaumes combattants)	475-221 av. J.-C.
Dynastie des Qin	221-207 av. J.-C.
Han de l'Ouest	206 av. J.-C.-24 ap. J.-C.
Han de L'Est	25-220
Les Trois Royaumes	220-265
Jin de l'Ouest	265-316
Jin de l'Est	317-420
Dynastie du Sud et du Nord	420-589

[24] Bozan Jian, *Histoire générale de la Chine*, Beijing, Editions en langues étrangères, 1982, pp. 283-284 (nous traduisons).

Dynastie des Sui	581-618
Dynastie des Tang	618-907
Les Cinq dynasties et les Dix Royaumes	907-979
Song du Nord	960-1127
Song du Sud	1127-1279
Dynastie des Yuan	1271-1368
Dynastie des Ming	1368-1644
Dynastie des Qing	1644-1911
République de Chine	1912-1949
République populaire de Chine	1949-

I. Origines

L’apparition de l’acrobatie chinoise / La dynastie **des Tcheou (**770 ans av. J.-C. -221 av. J.-C.**)** /La dynastie **Qin (**221 av. J.-C. -206 av. J.-C.)

1. Des pratiques ancestrales

L’art acrobatique chinois prend racines dans de nombreuses pratiques. Dans la société primitive, afin de survivre à l'environnement naturel, de s’adapter aux besoins de la production sociale et de lutter contre les aggressions, les êtres humains ont développé toutes sortes de procédés et compétences. Les activités de pêche, de chasse puis d’élevage, de cueillette, de combats, imposent de se précipiter, grimper, rouler, sauter et esquiver, ainsi que de manier les bâtons ou de jeter les pierres, de perfectionner des techniques de saut, course, lutte, escalade, et d’autres encore, nécessaires à la survie. Dans ce processus d’acquisition, le travail a créé non seulement la richesse matérielle, mais aussi la richesse spirituelle, dans une variété d'arts, comme par exemple, l'art de la prouesse. Les ancêtres du peuple chinois ont donc créé les prémices de l’art de la scène acrobatique. Ils sont fondés sur les gestes techniques. Au service de diverses activités, les êtres humains les ont développés comme arts, qui ont été affinées et embellis. Utiles à la chasse, la cueillette, aux combats et aux sacrifices aux dieux et aux ancêtres, ils sont aussi des divertissements, dont certains sont le prototype des arts acrobatiques, comme le tir à l'arc, la lutte, les arts martiaux, etc. On peut supposer donc, sinon une continuité, au moins une progression dans les compétences requises et développées pour l’émergence des arts acrobatiques.

Illustration 1 ： Scènes de chasse. Gravure de l’art pariétal de la montagne de Yin. Province de Mongolie intérieure. C.10000 avant J.-C.
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Le chasseur expérimenté est devenu celui qui maîtrise les compétences de base de l'acrobatie des premiers temps. Avec le développement de l’agriculture et de l’élevage primitifs néolithiques, quand les êtres humains ont commencé à s'installer dans la plaine centrale, ils ont élevé du bétail dans des enclos au lieu de les chasser. Ainsi, les animaux ont été domestiqués pour la nourriture, la confection de vêtements et d’outils, mais aussi pour le divertissement. Le premier animal à être apprivoisé a sans doute été le cheval. Plus tard, d’autres animaux comme le tigre, l’éléphant, le cerf ou le serpent ont eux aussi été apprivoisés. Quant aux imitations des animaux, elles sont une performance à imiter vocalement les divers sons, qui pourrait dater de

l'époque primitive où les gens ont essayé d'attirer la proie au piège par le chant des oiseaux ou le cri des animaux, ou de permettre au chasseur d'approcher et de chasser le fauve en intimidant ses rugissements.

Ainsi, dans les temps anciens, les prouesses aujourd'hui rassemblées dans les arts acrobatiques sont étroitement liées à toutes les activités humaines. Le travail, les combats entre les tribus, les rituels saisonniers ou religieux et d'autres activités quotidiennes avaient tous leurs gestes et mouvements correspondants à ceux des prouesses acrobatiques. L'évolution et le développement de ces gestes a fait un art acrobatique chinois varié et fascinant. C'est un art très riche, il met en évidence non seulement la démonstration d'un haut degré d'intelligence et de connaissances des sociétés d'alors au service d'une capacité à se projeter dans l'avenir, avec optimisme, courage et audace.

Ces arts de la scène primitive sont aussi l'occasion d'expressions par la musique instrumentale, le chant et la danse, comme on va le voir dans ce qui suit.

1.1 La danse (舞, Wu), et la musique (乐, Yue)

Dès la société primitive, le geste est étroitement lié à l'expression, la musique et à la danse. Le livre *Histoire de la danse chinoise*[25]*,* publié en Chine en français mentionne cette relation:

> La danse est l'art plastique qui permet de traduire les sentiments et les idées par les mouvements rythmés et les attitudes expressive du corps. Dans le texte intitulé les « Annales de la Musique »[26], un des chapitres lui même extrait du Livre des Rites[27] il est rapporté que les sons sont émis de l'intérieur du corps de l'homme, tandis que l'émotion est causée à l'homme par le monde extérieur. Quand le cœur est touché, la voix s'exprime, dans les échanges mutuels entre les voix, se forment les sons variables et réguliers, qu'on appelle le ton (la musique). Quand on interprète ce ton, en dansant avec des boucliers, des haches, des plumes d'oiseaux et des bannières décorées de queues de yacks, on exécute en effet une musique, terme qui signifiait, dans l'antiquité chinoise, le chant et la danse à la fois. Dans la préface du *Livre des Odes*[28], premier recueil des poèmes chantés chinois, on lit le passage suivant : « Si l'on ne trouve pas les mots pour s'exprimer, on soupire, si le soupir n'est pas suffisant, on chante, si le chant ne suffit pas non plus, on danse en agitant ses bras et ses jambes ». Ainsi, 2 000 ans avant notre ère, la poésie, le chant et la danse étaient-ils déjà considérés comme des moyens d'expression des idées et des sentiments.[29]

[25] Collectif, *Histoire de la danse chinoise,* Beijing, Imprimerie des Langues étrangères, 1988.

[26] Traduction en français d'un article chinois intitulé *乐记 (Yue ji, Les Annales de la Musique),* sur l'esthetique de la musique, dans l'ouvrage classique chinois *礼记, Li ji,* (voir note 24 ci-dessous).

[27] Traduction en français de l'ouvrage canonique chinois *礼记 Li ji (Li-Ki, ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies.* C'est une œuvre classique du confucianisme, écrit par les élèves de Conficius et les autres savants pendant la période des Royaumes combattants (475-221 av. J.-C.).

[28] Traduction en français de l'ouvrage classique chinois *诗经, (Cheu King, Livre des Odes),* le plus ancien recueil de poèmes chinois (11 avant J.C.-6 avant J.C.).

[29] Collectif, *Histoire de la danse chinoise, Op.cit*, p.1.

Illustration 2 ： Danse “ primitive ” (C. 3000 av. J.-C.). Silhouettes avec armes et boucliers. Gravure d’art pariétal, province de Yunnan, Chine.
Source : Bibliothèque de Nanjing. Chine

Par ailleurs, une légende chinoise raconte que la tribu Getian utilisait huit mélodies pour dépeindre les travaux quotidiens comme ceux de la chasse, l'élevage ou l'agriculture, ainsi que les offrandes de sacrifices au ciel, à la terre et aux ancêtres, tandis qu’ils dansent :

> Dans les temps anciens, la musique de Getian était interprétée par trois personnes qui, une queue de bœuf à la main, dansaient en chantant les *Huit Strophes*. La première s’intitulait *Attitude envers le peuple* ; la deuxième, *Hirondelles* ; la troisième, *Chercher plantes et arbres* ; la quatrième, *Cultiver les cinq céréales*, la cinquième, *Respecter les lois de la*

céleste Nature ; la sixième, *Mener à bien les Tâches impériales* ; la septième, *S'appuyer sur les vertus de la terre* ; et la huitième, *Haute autorité sur toutes choses*.[30]

Ici encore le geste et la musique sont ensemble au service de l'expression, des représentations et des rituels.

Si l'on analyse le caractère chinois qui signifie la danse (舞, Wu, danse) avec l'ancienne écriture inscrite sur des écailles de tortue datant de la dynastie des Shang, on voit bien que le personnage tient une queue de bœuf dans chaque main.

[30] Extrait de l'ouvrage classique *吕氏春秋 Lü Shi Chun Qiu*，*Printemps et automnes de Lü Buwei,* traduit du chinois en français par Ivan P. Kamenarovic, Paris, Les éditions du Cerf,1998, p.92.

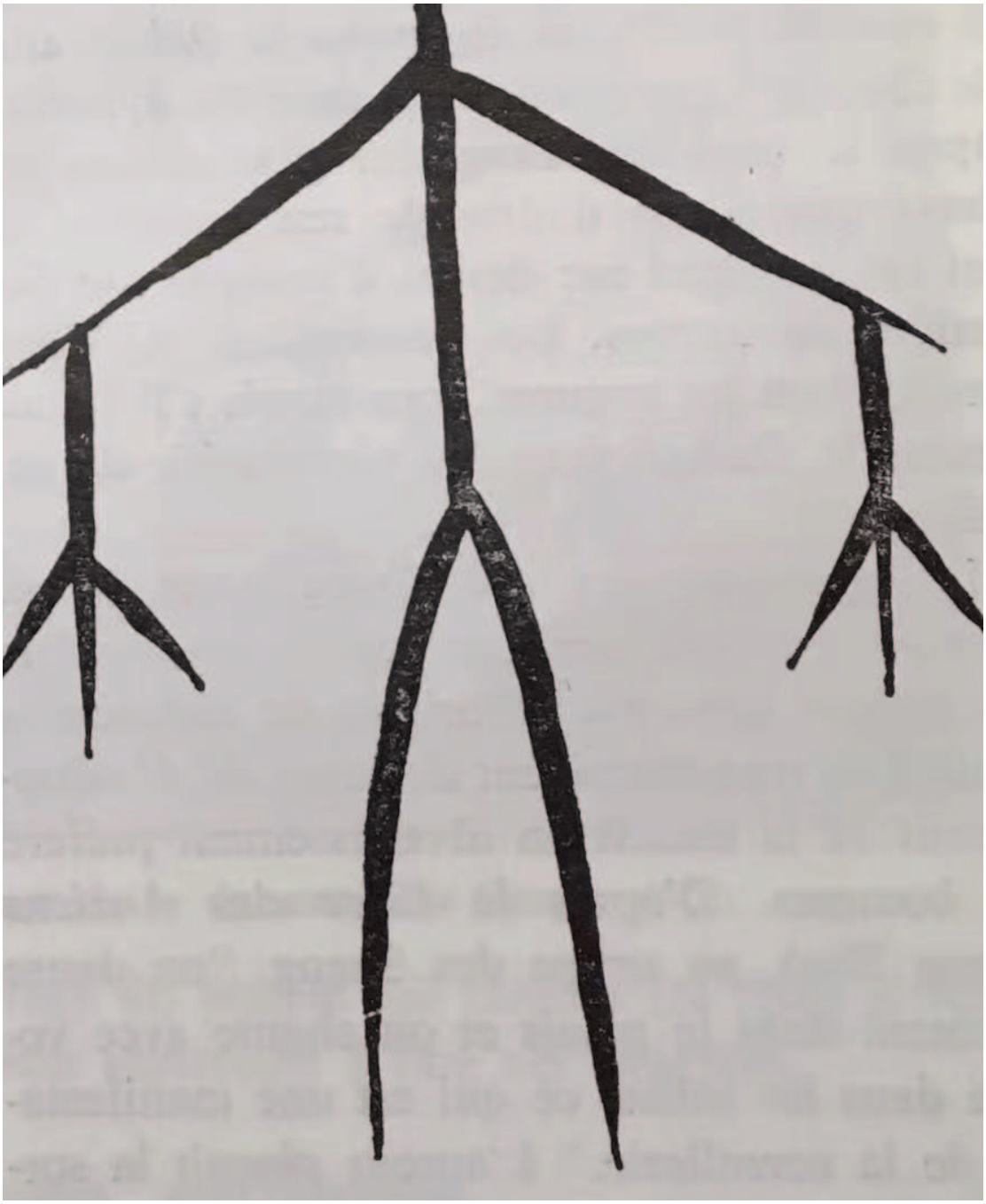


Illustration 3 ： Caractère 舞 (Wu, danse) inscrit sur des écailles de tortue datant de la dynastie des Shang (1600 av. J.-C.). Silhouette anthropomorphe avec une queue de bœuf dans chaque main. Calligraphie.
Source: *Histoire de la danse chinoise*, Imprimerie des Langues étrangères, Beijing, 1988. p.7

Ainsi, la scène primitive était un spectacle mêlant chant, danse et d'autres divertissements, racines autant que prémices des futurs arts acrobatiques.

1.2 Les arts martiaux (武术, Wushu)

Les guerres toujours fréquentes entre les clans ont favorisé le développement des armes, ainsi que des compétences martiales. Il existe de nombreux numéros d'acrobatie exigeant les jeux d'habileté avec les armes, telles que la danse de l'épée, le poignard volant, le jonglage en général :

> La danse traditionnelle chinoise a noué une relation étroite avec le Wushu[31] (art martial) qui est un art de lutte aussi bien qu'un moyen d'exercice pour le corps. Certaines danses se sont formées à partir du Wushu lui-même qui comporte aussi des gestes de danse gracieux. La danse de l'épée, dans laquelle l'escrime atteint un niveau artistique, en est un exemple typique.[32]

Ces performances, alliant les compétences gymniques et d'arts martiaux, mêlées de danse et de musique, sont pour les auteurs des ouvrages chinois étudiés aux sources des débuts de l'acrobatie.

1.3 La chasse (飞去来器**,** Feiqulaiqi ou Boomerang)

L'acrobatie, fondée sur le pouvoir potentiel du corps humain, exige également la possibilité de jouer de toutes sortes d'objets, qui a été développée à partir de la maîtrise et l'utilisation de différents outils et des ustensiles primitifs nécessaires à l'être humain. Selon le chercheur spécialisé dans l'histoire de l'acrobatie chinoise M. Chen Yuxin, le plus ancien numéro de l'acrobatie était le Feiqulaiqi[33] 飞去来器 (Feiqulaiqi, en français on peut traduire par le mot anglais boomerang) dont on retrouver la trace au temps Néolithique.

À l'époque du Néolithique, les chasseurs tribaux primitifs utilisaient une arme rotative pour

[31] (武术, Wushu, art martial).

[32] Collectif, *Histoire de la danse chinoise, Op.cit.,* pp. 3-4.

[33] Yuxin Chen, *Des études sur le développement de l'acrobatie chinoise*, Beijing, L'édition de législation, 2001, p.3.

attaquer les oiseaux et les bêtes. Cette arme est appelée Feiqulaiqi.[34]

En effet, elle était une arme de chasse en forme de croix faite de bois dur. Une fois qu'il a été jeté par le chasseur, le boomerang pouvait voler en bonne voie pour atteindre les oiseaux en vol et les animaux qui ont des mouvements de rotation. Avec les lancers répétitifs, cet outil de chasse peut revenir en l'arrière sous l'influence de l'air et de la méthode de lancer. Ainsi ce sont développées ces performances en dehors de la chasse à l'occasion de divertissements ou de célébrations de grands événements saisonniers ou religieux.

Dans son livre *La Préhistoire de la Chine et de l'Extrême-Orient*, Marcel Otte, professeur de Préhistoire à l'Université de Liège en Belgique, décrit ainsi la période du temps « néolithique » chinois:

> La « néolithisation » s'y enclencha donc très tôt, c'est-à-dire dès la fin des temps glaciaires, comme dans l'Ouest asiatique: entre 10 000 et 8 000 ans, le processus était enclenché, et les modifications cumulées qu'il allait entraîner aboutiront aux empires historiques.[35]

Dans son livre, *Histoire de la Chine: Des origines à nos jours*, John King Fairbank, sinologue et professeur spécialisé dans l'histoire de Chine à l'Université Havard aux Etats-Unis, écrit:

> L'âge néolithique, qui commence en Chine environ 12 000 ans avant notre ère, se caractérise par l'expansion de communautés agricoles sédentaires. Le fleuve Jaune et le Yangzi n'avaient pas encore déposé tous les sédiments alluviaux qui forment aujourd'hui les plaines situées entre les chaînes de montagnes de l'Ouest et de l'Est. La plaine de la Chine du Nord, entre le Shanxi et le Shandong, n'était alors que lacs et marais, et le Shandong était quasiment une île sur la côte.[36]

---

[34] *Ibid,* p.3.

[35] Marcel Otte, *La Préhistoire de la Chine et de l'Extrême-Orient*, Paris, Editions Errance, 2010, p.145.

[36] John King Fairbank, Traduit par Simon Duran, *Histoire de la Chine: Des origines à nos jours*, Paris, Editions

Nous pouvons donc nous situer dans une période qui remonte très loin. Dans ce contexte, les chasseurs des tribus primitives utilisent le boomerang pour chasser leurs cibles, oiseaux ou autre animal à distance. S'il n'a pas réussi à frapper, l'objet revient dans les mains du chasseur pour qu'il puisse le lancer une seconde fois.

Dans les premiers temps, le boomerang n'a donc pas été une performance acrobatique. Les chasseurs ne l'utilisaient que pour la chasse. Il est devenu une performance ou plutôt un concours quand les chasseurs ont commencé à comparer leurs compétences. Donc, les performances purement acrobatiques sont apparues progressivement dans les tribus primitives. Ce genre de performance montre à la fois l'amélioration des compétences et l'émergence du goût des loisirs.

Le boomerang est souvent présenté sur la scène acrobatique chinoise. On les retrouve par exemple, en Mongolie, ancienne région de Chine, devenu indépendante en 1945. Pendant le festival annuel du " Naadam " qui signifie « les divertissements » en langue mongole, on peut toujours voir le concours de lutte, de force, des courses de chevaux etc.

Selon l'UNESCO :

> « Le *Naadam* est un festival national qui se déroule tous les ans du 11 au 13 juillet dans toute la Mongolie ; il s'articule autour de trois jeux traditionnels : la course de chevaux, la lutte et le tir à l'arc. Le *Naadam* mongol est intimement lié au mode de vie nomade des Mongols qui pratiquent depuis très longtemps le pastoralisme dans les vastes steppes de l'Asie centrale. Des traditions orales, des arts du spectacle, des plats nationaux, l'artisanat et des formes culturelles telles que le chant long, le chant diphonique *Khöömei*, la danse *Bie biyelgee* et le violon appelé *morin khuur* sont également des composantes majeures du *Naadam*. Les Mongols suivent des rituels et des pratiques spécifiques pendant le festival, notamment le port de costumes spéciaux et l'utilisation d'outils et d'articles de sport particuliers. Les participants vénèrent les sportifs, hommes, femmes et enfants, qui

Tallandier, 2010, p.62.

participent aux compétitions et les vainqueurs se voient décerner des titres en récompense de leurs exploits. Les chants de prières et poèmes rituels sont dédiés aux candidats dans les événements. N'importe qui est autorisé et encouragé à participer au *Naadam,* ce qui favorise la participation et la cohésion de la communauté. Les trois sports pratiqués sont directement liés au mode et aux conditions de vie des Mongols, et leur transmission est traditionnellement assurée par les membres de la famille dans le cadre de l'apprentissage au sein du foyer, bien que des modes de formation plus formels soient récemment apparus pour la lutte et le tir à l'arc. Les rituels et coutumes du *Naadam* mettent en outre l'accent sur le respect de la nature et de l'environnement[37] ».

Illustration 4： Archer et chevaux lors du concours du *Nadaam* en Mongolie. Photo © A. Duurenjargal, 2009.
Source:www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/le-naadam-festival-traditionnel-mongol-00395?RL=00395

Il est donc classé comme le patrimoine culturel immatériel par UNESCO en 2010.

On voit ici l'évolution de formes utiles à des formes spectaculaires en Mongolie,

[37] www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/le-naadam-festival-traditionnel-mongol-00395?RL=00395 consulté en Mai 2016.

qui peuvent donner par similitude, une idée du glissement dans les sociétés primitives chinoises des techniques de survie au divertissement.

On voit aussi qu'il y a un lien fort entre la danse, la musique, la chasse et les arts martiaux que l'on retrouve dans l'acrobatie chinoise. Cela rejoint la transformation de l'art martial de la guerre à cheval en art équestre au XVII[e] en Europe, l'idée d'une chorégraphie du mouvement des chevaux et cavaliers, et les inventions des voltiges à cheval, qui passent de la guerre au spectacle. Autrement dit, on voit les similitudes de l'acrobatie chinoise avec le cirque occidental traditionnel.

2. L'époque des Légendes

L'époque des Légendes comporte trois Augustes[38] et cinq Empereurs. Cette période précède la dynastie Xia. A l'aube des temps, on trouve les Trois Augustes (*San Huang*) :

> Avec en tête de liste, *Fuxi*, connu sous le nom de *Taihao*, *Nügua*, que l'on désigne fréquemment comme son épouse, et *Shennong* (le Divin Laboureur), connu comme *Yandi* (l'Empereur rouge). A l'origine d'une longue liste d'inventions qui vont permettre de poser les bases de la société, les Trois Augustes sont considérés comme des fondateurs puissant, des génies créateurs auxquels on attribute la séparation entre hommes et bêtes et hommes et dieux, qui permit de mettre fin au chaos et à l'indistinction ou confusion qui régnaient à l'époque primordiale. Leur ont succédé, *Huangdi* (Le Souverain jaune), *Shaohao*, dont le règne fut très court, *Zhuanxu* (Gaoyang, *Ku* (Gaoxin), *Yao, Shun* et enfin, *Yu le grand. »*[39]

Ces personnages mythiques sont des liens entre les fondements de la pensée chinoise et le merveilleux qui traverse les arts acrobatiques. Les mythes des grands

[38] Les « Augustes » dont nous parlons ici, désignent, comme en latin, des princes, rois et leurs épouses.

[39] Chantal Zheng, *Mythes et croyances du monde chinois primitive*, Paris, Editions Payot, 1989, p.32.

ancêtres, leurs batailles et guerres tribales participent également aux sources du merveilleux des arts acrobatiques. Les danses des animaux de l'empereur Yao et le combat des cornes en sont deux exemples.

2.1 La danse des animaux

La musique était d'abord l'imitation de la nature. Au sujet de la période des Royaumes combattants, on toruve dans Lü Shi Chun Qiu (The Annals of Lü Buwei) :

> When the Sovereign Yao ascended the throne he commanded Kui to create musial performances. Kui thereupon made songs in imitation of the sounds of the forests and valleys, he covered earthenware tubs with fresh hides and beat on them, and he slapped stones and hit rocks to imitate the sounds of the jade stone chimes of the Supreme Sovereign, with which he made the hundred wild beasts dance.[40]

Nous traduisons en français :

> Quand le souverain Yao monta sur le trône, il ordonna à Kui de créer des spectacles musicaux. Kui a ensuite fait des chansons à l'imitation des sons des forêts et des vallées, il a couvert des cuvettes de faïence avec la peau des cerfs du père David et les battit, et il a battu des pierres et a frappé des roches pour imiter les sons de jade du souverain suprême, avec lequel il a fait danser la centaine de bêtes sauvages.

Dès les temps primitifs, dans les sociétés claniques, existent des performances

[40] Buwei Lü, *吕氏春秋*, *Lü Shi Chun Qiu*, *The Annals of Lü Buwei,* traduit du texte chinois écrit deux cent ans avant J.-C. en anglais par John Konblock and Jeffrey Riegel, Stanford University Press, Stanford, California, 2000, p.149.

de danse et de chant pour représenter les scénarios des activités de production. Sous le règne de Shun, comme l'évoque la citation, les hommes effectuent la danse des animaux en se couvrant de différents types de peaux, en frappant des tambours et des pierres. La danse des animaux était non seulement la représentation des activités de peuples primitifs, mais aussi déjà un type de performance.

Ces éléments de la danse des animaux et la musique ouvrent le domaine du merveilleux, et montrent l'harmonie d'un monde idéal. On peut en trouver la trace dans la danse des Dragons ou du Lion lors des défilés du nouvel an chinois d'aujourd'hui. Ainsi que dans les numéros d'acrobatie chinoise des danses du Tigre et du Lion, qui sont l'occasion de démonstrations d'acrobaties collectives, sous un costume d'animal animé par plusieurs acrobates. Ce sont des exemples qui montrent la transmission des mœurs chinoises performatives des rituels de l'antiquité jusqu'aux divertissements de nos jours.

2.2 Jiaodi (角抵, Le combat des cornes)

Une performance compétitive est apparue à la Cour de Qin Shihuang, (le premier empereur) en 221, appelé 角抵 (Jiaodi, le combat des cornes) ou Le combat de *Chi You*, qui est originaire de la bataille féroce dans les temps anciens entre la tribu gouvernée par *Huangdi* (l'Empereur Jaune) dans le bassin du Fleuve Jaune, et de la tribu sud gouvernée par *Chi You*. Selon la légende, *Chi You* et ses quatre-vingt-un frères portaient des cornes sur des têtes de cuivre et des fronts de fer. Afin d'élargir leur territoire, ils ont lancé plusieurs attaques contre la tribu gouvernée par l'Empereur Jaune. Après avoir réuni plusieurs tribus, l'Empereur Jaune a finalement gagné la guerre et les ont tués. Pour consacrer le souvenir de cette victoire et rendre hommage à cette grand figure, les gens se sont costumés en l'apparition de *Chi You* et portaient le masque avec de fausses cornes en jouant le combat pour imiter la scène de bataille de l'époque. Cette combat en forme de performance acrobatique chinoise a été

appelée à cette époque les jeux de 蚩尤 *Chiyou*[41] ou le combat des cornes, qui évoquent bien sûr les arts martiaux.

Pendant la période des Royaumes combattants (475-221 av.J.-C), il existait sept Etats : Chu, Han, Qi, Qin, Wei, Yan et Zhao. Le roi de Qin a conquis les six autres états un par un, et finalement, devint l'unificateur de l'empire de Chine et le fondateur de la dynastie Qin en 221 av.J.-C.

Après l'unification de la Chine par Qin Shi Huang, comme Louis XIV en France ordonna la collecte des danses populaires pour codifier la « Belle danse », le gouvernement de l'empereur a recueilli puis réuni les performances de chant，de danse et tous les autres numéros acrobatiques de tous les Etats dans la ville de Xianyang, l'ancienne capitale de la dynasite Qin, et le programme le plus populaire de ce rassemblement était Jiaodi.

[41] Qifeng Fu, *Op.cit.,* p.9.

Illustration 5 ： Scène de *Jiaodi*. Estampe de la peinture sur un mur de brique.
Dynastie des Han (206 av. J.-C. à 220).
Source: Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Illustration 6 ： Scène de Jiaodi. Bas relief de pierre. Dynastie Wei (220-266).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Illustration 7 ： Combat des cornes : danseurs et musiciens. Peinture sur papier.
Dynastie Ming (1368-1644) .
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Jiaodi est une performance qui traverse les différentes dynasties, dont la forme change en traversant le temps. On voit bien (illustrations 5, 6 et 7) l'évolution du combat de corps à corps jusqu'à effectuer les combats en dansant. On a gardé la même performance, mais l'esthétique change, les transpositions chorégraphiques remplacent le combat absolu, en un mélange entre la danse et le combat.

3. La période des Printemps et des Automnes et des Royaumes combattants

Comme on l'a vu précédemment, jusqu'au Premier Empereur, les performances, jeux et arts vivants chinois sont des arts populaires en lien avec des origines agricoles, religieuses, militaires ou festives. Ils vont devenir des arts de la scène indépendants de leurs racines à la période des Printemps et des Automnes et les périodes de Royaumes Combattants. A l'Âge du fer chinois, l'invention et l'utilisation de nouveaux ustensiles a apporté de grands progrès dans la technologie, dans l'agriculture, l'artisanat et l'élevage, et des changements radicaux dans la société chinoise. Ils concernent aussi les origines des arts acrobatiques.

Dans la sociéte chinoise, dans la période des Printemps et Automnes, l'art de la prouesse et de la performance se répandent. Elle sert non seulement pour le divertissement de la Cour, mais apparaît également dans les activités militaires.

Cette époque de changements successifs sans précédent dans tous les domaines de l'activité humaine a entraîné des réformes importantes des mœurs et de la pensée. C'est une période particulièrement bouleversante et merveilleusement propice à l'épanouissement de nouveaux talents, à l'émancipation de la pensée et aux foisonnements intellectuels et culturels exceptionnels.

> L'apparition grandissante d'une nouvelle couche sociale sur fond de guerres incessantes contrubue énormément à cet essor de la pensée. Nombreux princes eurent recours dans

leur conquête de l'hégémonie aux nouveaux hommes afin de bénéficier de l'assistance éclairée de ces conseillers instruits, conçue par eux. Ce sont les 士 (Shi, Intellectuels) qui étaient à l'origine les devins et les scribes à l'époque des Shang et les officiers de rang subalterne ayant charge des affaires du pays et représentant la plus basse catégorie de l'aristocratie au début de la dynastie des Zhou. Dès l'époque de Confucius, c'est-à-dire l'époque des Printemps et Automne, cette catégorie des *Shi* commence à émerger à la tête des « quatre catégories du peuple » (les trois autres sont paysans, artisans et marchands) et prend une importance grandissante à la fin des Printemps et Automnes avec un statut social marqué par le savoir comme instrument de promotion sociale. Les *Shi* sont les uniques dépositaires de la tradition rituelle et scripturaire - héritage de l'esprit des institutions antiques - qu'ils se donnent la mission de sauvegarder et de transmettre. Cette catégorie des *Shi* finira par former la fameuse catégorie des lettrés-fonctionnaires de la Chine impériale.[42]

Dans son livre, Mme Qifeng Fu, décrit cette apparition de *Shi*:

Grâce aux talents de divers pays, une nouvelle classe intellectuelle émerge dans l'histoire de Chine.[43]

Ces *Shi* vont pratiquer ces prouesses. Les arts acrobatiques populaires sont désormais pratiqués par les nobles ou les lettrés, devenant ainsi un art de cour.

Nous allons voir ci-dessous dans les citations des historiens chinois et de nombreux sinologues de notre corpus bibliographique comment, d'une façon épique et merveilleuse, plusieurs des compétences de ce qui va devenir les arts acrobatiques, sont développées par les nobles pour servir leur pouvoir et leurs exploits.

[42] Rong Zhang-Fernandez, *Précis de civilisation chinoise, de ses origines à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2014, p.55.

[43] Qifeng Fu，*Op. Cit.,* p.34.

3.1 La force

Selon Qifeng Fu, dans la période des Printemps et Automne et celle des Royaumes combattants, afin de contrer la suprématie politique de l'Etat, les vassaux ont commencé à recruter les talents de conseillers intelligents et de guerriers habiles, qui pourraient aider leurs maîtres dans les moments critiques. C'est une profession particulière qui regroupe tous les meilleurs adeptes. Parmi ces gens talentueux, de nombreux hommes aux compétences particulières ont créé ou developpé de nouvelles bases techniques pour les progrès et l'esthétique des futurs arts acrobatiques. On pense ici à Henri IV, en France, qui transforme au XVII^{e} siècle l'art de la guerre à cheval en art équestre en confiant son fils Louis XIII au maître écuyer Antoine de Pluvinel[44] et pose ainsi les bases de ce qui deviendra l'art équestre de cour, puis le théâtre équestre, ancêtre du cirque occidental.

Dans la période des Printemps et Automnes, Shu Lianghe, père de Confucius, était un homme extrêmement fort. Selon *左传 (Zuozhuan, Le commentaire de Zuo)*, une chronique de l'Etat de Lu écrite par Zuo Qiuming à la période des Printemps et des Autonomes (770-476 av. J.-C.), lors d'une attaque de la ville de Biyang lancée par l'Etat Lu, les défenseurs ont soulevé la porte et essayé d'attirer l'armée de Lu à l'intérieur de la ville. Alors que la moitié des troupes était entrée dans la ville, la porte fut soudainement baissée, ce qui était sur le point de couper en deux l'armée de Lu. A ce moment, Shu Lianghe leva à lui seul la lourde porte et permit la sortie des soldats piégés.

Confucius lui-même a également joui une grande force. On rapporte qu'il pouvait soulever le verrou géant de la porte d'un château.

Dans le texte qui suit, on voit comments les guerriers rivalisent de ruse et de qualités physiques de force et de hardiesse, pour tirer et soulever de lourdes charges,

[44] De Pluvinel Antoine, *L'instruction du Roy en l'art de monter à cheval*, 1623. http://books.google.com.

combattre armes à la main, ou grimper à des toiles :

> En été, au cinquième mois, le jour kia où les princes mirent fin à la petite pincipauté dont Pi iang était la capitale : Siun Ing et Cheu Kai de Tsin proposèrent d'attaquer la principauté de Pi iang et de la donner à Hiang Siu de Soung. Siun Ing dit: « La ville principale est petite et bien fortifiée. Si vous la prenez, ce ne sera pas un grand exploit militaire. Si vous ne la prenez pas, vous serez moqués. » Ils renouvelèrent leur demande avec instance. Le jour de ping in, ils assiégèrent la ville, ils ne purent la prendre. Ts'in Kin Fou, intendant de la famille Meng, traîna une voiture de bagages, comme aurait fait un homme de service. Les habitants de Pi iang ouvrirent la porte de la ville. Des soldats des princes alliès attaquèrent la porte et entrèrent. La herse suspendue et levée à l'intérieur de la porte s'abaissa en les enferma dans la ville. Ho, officier de Tchou (Chou leang ho, grand préfet de Tchou, père de Confucius) souleva la herse à l'aide d'un levier, et les soldats sortient de la place. Ti Seu Mi De Lou enleva une roue de grosse voiture, la couvrit d'une cuirasse et s'en fit un bouclier. Tenant ce bouclier de la main gauche et sa lance de la main droite, il fit l'office d'une cohorte de cent hommes. Meng Hien Tseu dit : « Seu Mi mérite qu'on dise de lui ce qu'on lit dans le Cheu king, qu'il est "fort comme un tigre". (*邶风 Chant XIII, 简兮*[45]) Les habitants de Pi iang, pour tenter la valeur des assiégeants, suspendirent au haut des murs une longue bande de toile. Kin Fou, à l'aide de cette toile, grimpa jusqu'aux parapets. Les assiégés lâchèrent la toile, elle tomba avec Kin Fou. Alors les habitants suspendirent une autre bande de toile. Quand Kin Fou fut revenu à lui, il grimpa de nouveau à l'aide de cette toile. Il monta ainsi trois fois. Les assiégés le félicitèrent et quittèrent le haut des remparts. Ils promenèrent les lambeaux de toile dans leur armée pendant trois jours pour exciter la valeur des soldats.[46]

---

[45] *邶风, (Beifeng, Le chant de la région Bei)* est un recueil de poésies dans le *诗经 Cheu king, Livre des Odes,简兮，Jianxi,Son du Tambour*,c'est le nom de la treizième poésie (chant) dans ce recueil où on trouve la citation « fort comme un tigre » pour parler de la force incroyable d'un homme. Par exemple, édition de la maison du livre de Chine en 2015.

[46] Qiuming Zuo, *春秋左氏传 (Chun qiu zuo shi zhuan, La chronique de la principauté de Lou)*, traduction S.Couvreur, Paris, Editions You Feng, 2015, pp. 250-251.

3.2 Le jonglage

Dans la période de Printemps et de l'Automne, Lan Zi, de l'état de Song, a présenté une performance pour un duc. Il pouvait courir sur de très hautes échasses et également jongler avec sept épées. Le duc Yuen de l'état de la Song, apprécia la grande habileté de Lan Zi et lui offrit des récompenses généreuses.

Illustration 8：Jonglage des épées de Lan Zi. Estampe. Dynastie Ming (1368-1644)
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Un saltimbanque vivait au pays de Song. Un jour celui-ci présenta à Yuen, prince de Song, ses services de jongleur. Yuen de Song l'invita alors à une exhibition de ses talents.

Le jongleur se fixa aux jambes des échasses deux fois plus hautes que sa personne. Sur ces échasses, il courait et sautait. Il prit sept épées, les lançait en l'air et il les rattrapait, de telle sorte que cinq épées restaient toujours en air. Le prince Yuen en fut grandement surpris et il le récompensa avec de l'or et des étoffes précieuses.

Mais un autre vagabond qui pouvait exécuter des sauts périlleux apprit la nouvelle, il s'adressa également au prince Yuen. Le prince en fut irrité et il déclara: "L'autre jour, un montreur de tours s'est adressé à nous. Or, cet art est sans intérêt général. Mais le premier jongleur est venu à propos, alors que nous étions dans de bonnes dispositions. C'est pourquoi nous lui avons fait des cadeaux en or et en étoffes précieuses. Sûrement, celui-ci en a entendu parler, et il se précipite chez moi dans l'espoir que nous allons, lui aussi, le combler de presents. Saissisez-vous de lui et que l'on considère s'il mérite la mort." Au bout d'un mois, il fut relâché.[47]

L'auteur taoïste Zhuangzi 庄子 (369 av. J.-C. -286 av. J.-C., aussi appelé Zhuangzhou, est un penseur et philosophe du taoïsme), dans le XXIV[e] article de « Sui Wou-kouei »[48], raconte lui aussi une histoire de jongleur. Dans la bataille entre l'Etat Chu et l'Etat Song dans la période des Printemps et Automne, le guerrier de Chu nommé Xiong Yiliao a utilisé les balles de jonglage en face de l'armée Song, qui a attiré l'attention des soldats de l'armée Song et enfin causé son échec.

Concernant la citation ci-dessous, différentes nuances de traductions existent. Comme nous l'avons évoqué dans le début de la thèse, beaucoup de sinologues utilisent l'ancien système de Pinyin, et le sinologue Liou Kia-hway a traduit le nom

[47] Qian Sima, *李斯列传 (Li si lie zhuan, Lie-tseu, sur le destin et autres textes)*, traduit par Benedykt Grynpas, Paris, Gallimard, 1961, pp.78-79.

[48] Zhou Zhuang, *庄子* (*Zhuang zi, Zhuangzi),* traduit en chinois moderne par Sun Tonghai, Beijing, La maison du livre de Chine, 2007, p.314.

du personnage Xiong Yiliao par Yi-leao ou Che-nan-Yi-leao. Et dans la note, il a traduit le titre du livre *Zhuangzi* par *Tchouang-tseu*. Cependant, il s'agit bien de la même anecdote. Un fin et rusé manipulateur de billes dévie l'attention de ces interlocuteurs :

> Nommé Hiang et surnommé Yi-leao, Che-nan Yi-leao était un sage de Tch'ou, intrépide et silencieux. Comme il demeurait au sud du marché, on l'a surnommé également Maître Che-nan (sud de la ville). Le duc Pai Cheng de Tch'ou complotait l'assassinat du Préfet de Tseu-si. Sseu-ma Tseu-ki lui recommanda le chevalier Yi-leao dont la force pouvait faite reculer cinq cents soldats, ce fut alors que le duc Pai envoya ses représentants pour le railler à son projet. Le chevalier Yi-leao roulait des billes entre ses doigts et ne dit mot aux représentants du duc Pai. Ceux-ci le menacèrent avec leur épée, mais il ne fut point intimidé et ne les suivit pas, ni ne parla. Le duc Pai échoua dans son complot parce qu'il n'avait pas obtenu la participation de Yi-leao. C'est ainsi que le conflit entre les deux familles de Tch'ou fut dissipé.[49]

Dans le XIX^e^ article « Avoir une pleine compréhension de la vie », l'auteur raconte une histoire de rencontre entre Confucius et un jongleur :

> Alors que Confucius se rendait dans le pays de Tch'ou, il vit au sortir d'un bois un bossu qui attrapait des cigales au bout d'une perche aussi sûrement qu'il les aurait ramassées par terre.
>
> -Vous êtes vraiment habile, lui dit Confucius. Avez-vous une méthode ?
>
> -J'ai, répondit le bossu, la méthode que voici : pendant cinq ou six mois je m'exerce à maintenir l'une sur l'autre des boules sur la perche et quand je suis arrivé à en maintenir deux, je manque encore quelques cigales. Quand je sui arrivé à maintenir trois, je n'en manque plus qu'une sur dix. Quand je suis arrivé à cinq, j'attrape les cigales comme si je

[49] Zhou Zhuang, *庄子 (Zhuang zi, Tchouang-tseu), œuvre complète*, traduit par Liou Kia-hway, Paris, Gallimard/Unesco, 1969, p.526.

> les ramassais. A ce stade, je maintiens mon corps immobile comme un tronçon d'arbre plongé dans le sol. Je tiens mon bras inerte comme une branche d'arbre desséchée. Au milieu de l'immensité de l'univers et de la multiplicité des choses, je ne connais plus que les cigales, je ne me retourne ni ne me penche. Je n'échangerais pas les ailes d'une cigale contre tous les êtres du monde, comment ne les attraperais-je pas ?
>
> Se tournant vers ses disciples, Confucius leur dit : « La concentration d'esprit rend pareil à un dieu. Ce dicton ne s'applique-t-il pas à ce vieux bossu ? »[50]

Ces différentes sources montrent donc bien que les *Shi* ont différents talents que ce soit la force, l'habileté, l'audace, le courage, la hardiesse, la concentration, l'art de la manipulation, des objets… ou de l'âme humaine ! Cultiver ces compétences leur permet de gagner la confiance du monarque, et de s'en rapporcher obtenant un poste de niveau élevé. Les techniques de survie des temps primitifs se transforment, avec l'évolution des sociétés plus sophistiquées, en art de classe.

4. La première dynastie féodale : la Dynastie Qin

L'auteur chinois Bozan Jian[51] ainsi que d'autres de notre corpus montrent que la société primitive chinoise est devenue une société esclavagiste, et après la période 770-476 av. J.-C des Printemps et des Automnes, une société féodale (voir tableau 6 page 41) qui va durer plus de deux mille ans, et où une centaine d'écoles de pensée vont éclorent dans le domaine de la culture et des idées.

Le développement des arts de la scène se manifeste dans beaucoup de domaines. En ce qui concerne les artistes du spectacle, un certain nombre d'entre eux sont

[50] Zhou Zhuang, *Op.cit.,* pp. 209-210.
[51] Bozan Jian, *Op.cit.*

spécialisés dans le chant et la danse, tandis que les autres sont des bouffons et des musiciens. Durant cette période, les artistes des arts acrobatiques, au sens d'arts variés, sont des gens du peuple se produisant pour des « augustes », ducs ou marquis, puis à la cour de la première dynastie féodale : la dynastie Qin (221-207 av.J.-C.).

4.1 Jeu de lancer

Dans *论衡 (Lun Heng Essais critiques)*[52], un ouvrage d'essais critiques sur les sciences naturelles, la mythologie chinoise, la philosophie et la littérature, écrit par Wang Chong sous la dynastie des Han de l'Ouest (206 av. J.-C.-24 ap. J.-C.), on touve l'anecdote suivante située sous le règne de Yao (un de cinq empereurs à l'époque des Légendes) :

> There is a record that a man of fifty was beating clods of earth on the road. An observer remarked, "Grand indeed is the virtue of *Yao*!" The man who was playing with earth, replied, "At sunrise, I begin my work, and au sunset, I take my rest. I dig a well to drink, and labour my field to eat. What sort of energy does *Yao* display?" These words are supposed to corroborate his grandeur, which no language could express. The term grandeur may well be used, but the assertion that the people could find no name for it is a stretch of fancy.[53]

Nous traduisons :

> On rapporte qu'un homme de cinquante ans un vieil homme lancait des mottes de terre sur la terre de la route. Un observateur remarqua « Grande est la vertu de Yao ! » L'homme qui jouait avec la terre répond « Je commence à travailler quand le soleil se lève et au couchant je prends mon repos. Je creuse un puits pour boire, et laboure mon champ pour manger.

[52] Chong Wang, *Lun-Hêng,* traduit de chinois en anglais par Alfred Forke, Leipzig: Harrassowitz | London: Luzac | Shanghai: Kelly & Walsh, 1907.

[53] Alfred Forke, *Lun-Hêng, miscellaneous essays of Wang Ch'ung*, *Part II*, Paragon Book Gallery, New York, 1962, p.267.

> Quelle sorte d'énergie Yao montre-t-il ? » Ces mots sont supposés corroborer sa grandeur, que nul langage ne peut exprimer. Le terme grandeur peut bien être utilisé, mais l'affirmation que le peuple ne pourrait trouver aucun nom pour cela est une fantaisie.

Cette description montre un monde idéal, où, sous la gouvernance de Yao, le peuple mène une vie heureuse et calme, loin des conflits et des guerres, et exerce son habileté dans les loisirs. On voit aussi dans cet exemple que la prouesse (ici les lancers) peut aussi bien représenter l'équilibre, l'harmonie et la paix, quand les conflits et la guerre développaient les arts martiaux.

Comme dans le cirque occidental, qui est né durant la société des loisirs au XVII^{e} siècle, les arts acrobatiques chinois sont habités non seulement par un héritage martial de la guerre, du conflit et du pouvoir, mais aussi de la paix...

Illustration 9：Jeu de lancer. Dessin sur papier. Dynastie Ming (1368-1644).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

4.2 Tir à l'arc

Dans le *诗经 (Cheu King*[54]*, Livre des Odes)* le plus ancien recueil de poèmes chinois (11 avant J.C.-6 avant J.C.), traduit par le Jésuite Séraphin Couvreur, on peut lire :

[54] Collectif, *诗经* (*Shi jing, Cheu King)*, Texte chinois traduit du chinois par Séraphin Couvreur S. J., Taipei, Kuangchi presse, 1966.

> Le tir à l'arc était l'un des six arts libéraux, et faisait partie de l'enseignement dans les gymnases ou écoles. Des exercices, des luttes avaient lieu en public, spécialement les jours de réjouissance.[55]

> Dans ces gymnases, les jeunes gens apprenaient les six arts libéraux, à savoir le tir à l'arc, l'urbanité, la musique, l'art de conduire une voiture, l'écriture et le calcul.[56]

Par ailleurs, dans une autre édition de la traduction de Séraphin Couvreur cité ci-dessus, d'après la chronologie du 尚书 *Chou-king* [57], différent du *Cheu King* qui est un recueil de poésie, c'est un livre de rites et de préceptes moraux à suivre rédigé par Confucius pendant la période des Printemps et des Automnes (770-476 av. J.-C.), les premiers jeux des Chinois furent ceux de l'arc et de la flèche, auxquels s'exerçait Confucius lui-même (illustration 10).

Illustration 10：Confucius (551 av J.C.- 479 av J.-C) apprend le tir à l'arc.
Gravure d'après une peinture originale de l'époque de Printemps et de l'Automne (700 av.J.-C.).
Source : http://new.qq.com/omn/20171222/20171222G0X2P9.html

[55] *Ibid,* p.449.
[56] *Ibid,* p.455.
[57] Confucius, *尚书 (Shangshu,Chou-king, les annales de la Chine)*, texte chinois avec transcription et traduction en français et en latin par Séraphin Couvreur, Paris, Cathasia, 1950.

Dans *Histoire complète de l'empire de la Chine depuis son origine jousqu'à nos jours,* les auteurs indiquent que dans le *礼记 (Li-Ki ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies)* [58] :

> Lors que l'homme vient au monde, on lui donne un arc et six flèches pour qu'il les lance contre le ciel, la terre et les quatres parties du monde. Comme tous ses devoirs et toutes ses occupations se rapportent au ciel, à la terre et aux quatre parties du monde, l'homme commence par élever sa pensée vers les six objets sur lesquels il doit continuellement exercer sa force et son intelligence.[59]

On voit que dans ces exemples les arts et les techniques qui vont constituer les arts acrobatiques sont dans la dynasie Qin et dès la période de Printemps et Automne de Confucius, à la fois des rites et un moyen d'éducation physique, intellectuel et spirituel des jeunes gens des classes élevées de la société. Acquérir ces compétences, et pratiquer ces activités est un gage de haut développement personnel. Les arts acrobatiques d'aujourd'hui en Chine ont conservé ce lien avec l'esprit par l'esthétique et avec le pouvoir dans le développement industriel du spectacle.

4.3 Danse de Nuo (傩舞, Nuowu)

Les diverses cérémonies d'offrandes et sacrifices aux dieux ou aux ancêtres primitifs sont également aux origines du développement des arts l'acrobatiques.

> Les drames mimés, les danses animales ou masquées dont Marcel Granet s'est efforcé de retrouver la trace se présentent comme des récits de l'aménagement du monde. Ils ont pour vertu de recréer à neuf le pouvoir royal, d'inaugurer un temps nouveau, d'organiser l'espace à quatre secteurs qui entoure la ville. Très tôt sans doute, l'observation du ciel a

[58] Collectif, *礼记 (Li ji, Li-Ki, ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies,* texte chinois avec une double traduction en français et en latin par Séraphin Couvreur, Ho kien fou, Impr. de la Mission catholique, 1913.
[59] François-Pierre Parent-Desbarres, *Histoire complète de l'empire de la Chine depuis son origine jousqu'à nos jours,* Paris, Librairie classique et d'éducation, 1860, p. 255.

dû fournir la matière d'une symbolique royale. Imiter le ciel dans ses mouvements fut peut-être la première façon de gouverner.[60]

Parmi ces drames, danses et divertissements destinés aux divinités, la danse nommée Nuo, (qui avait pour but d'éloigner les influences négatives) est l'occasion de faire évoluer masques d'animaux et fantômes[61]. Le porteur du masque n'est plus un être humain, mais un intermédiaire qui peut communiquer avec le dieu et les spectateurs. Avec le temps, au caractère sacré de ces activités, s'est ajouté une fonction de loisir. Cette tradition du masque, à l'origine rituelle, est conservée aujourd'hui en Chine, même dans les villages.

[60] Jacques Gernet, *La Chine annienne des origines à l'empire,* Paris, Presses Universitaire de France, 2005, p.53.

[61] On rerouve ici un parrallèle avec les jeux masqués des Etrusques contre la peste romaine.

Illustration 11：Danseurs masqués et musiciens pour 大傩 Da nuo, Le grand nuo).
Peinture sur soie. Dynastie Song (960-1279).
Source: Bibliothèque de Nanjing, Chine. ainsi que
https://blog.artron.net/space.php?do=blog&id=663039&uid=89673

Les masques sur les visages sont bien visibles dans cette illustration, ainsi que les musiciens et ce qui semble être des gestes dansés.

Le Grand Nuo est le lien entre le sacré et le divertissement, une danse sacrée dont la forme annonce les arts acrobatiques. Le peuple a peur du ciel et de la terre, de la nature et des ancêtres, et considére tout ce qui semble le dominer comme un dieu. Afin de respecter et communiquer avec le divin, un rôle est créé : celui de la sorcière. Quand la sorcière accomplit ses services sacrificiels, elle pratique sa sorcellerie pour créer cette communication entre divinté et humains.

Dans ces activités sacrificielles, le déguisement en animal est le plus répandu. D'une part, ces activités sacrificielles reflètent l'incompréhension des phénomènes naturels dont on tente ainsi de conquérir la nature avec l'aide de dieu, d'autre part, elles ont le mérite de commémorer les ancêtres et de se divertir. Chaque année, la danse de Nuo est de plus l'occasion, comme lorsqu'en Europe on brûle Carnaval, de se débarrasser des fantômes.

Aux racines des arts acrobatiques, la danse sacrificielle met en relation entre les partiquants, les spectateurs et le surnaturel.

4.4 Le mimétisme vocal des animaux

L'imitation vocale est l'un des arts traditionnels en Chine. Grâce à des processus répétés et transmis par des générations d'artistes, leur contenu ainsi que ses formes de performances ont été considérablement enrichis. Les praticiens peuvent imiter le son des insectes des oiseaux, des bêtes et des machines, ou même le son fait par des activités humaines telles que le cri du bébé. Ils accompagnent souvent ces performances sonores par une gestuelle corporelle spécifique.

Comme évoqué dans le texte précédent, pendant la période des Royaumes Combattants (475 av. J.-C.-221 av. J.-C.), des batailles existaient fréquemment avant l'unification de premier empereur Qin Shihuang, entre les sept Etats de Chine. Le Seigneur de Mengchang était un noble de l'état de Qi. En 299 avant J.-C., le roi Zhao

de l'Etat de Qin l'invite dans son royaume. Comme il avait peur que l'Etat de Qi devienne trop puissant, il entreprit de persuader Mengchang de devenir un fonctionnaire de sa cour. N'ayant pas eu de confirmation, projeta de le tuer. Averti, Mengchang s'organise alors pour fuir. Quand il arrive avec ses *Shi* à minuit au col de Hangu, une fortification stratégique à la frontière de l'Etat de Qin, le passage est fermé et une règle interdit de le passer avant le chant du coq.

La situation était critique car une armée les poursuit. A ce moment un des *Shi* a imité le chant du coq qui a déclanché le chant de tous les autres coqs. Les soldats qui gardaient la passe pensaient que l'aube était déjà là et ils ont ouvert les portes pour laisser les fugitifs sortir. Grâce à cette imitation vocale, le seigneur Mengchang et ses *Shi* ont réussi à retourner dans leur propre Etat.

Cette histoire de chant du coq montre que le mimétisme vocal des *Shi* avait atteint il y a plus de 2000 ans, un haut niveau d'authenticité !

Cette enquête sur les origines et racines des arts acrobatiques chinois par les sources bibliographiques et iconographiques montre leur longue histoire débutée il y a au moins trois mille ans. Provenant de la pratique d'activités de survie et de production ils sont étroitement liés à la culture traditionnelle chinoise. Ils se composent de performances humaine, entre humains et animaux, entre animaux, de compétences de force et d'habileté absorbant les caractéristiques d'autres arts, de la danse, du jeu, du sport, qui coexistent et se s'influencent mutuellement. Provenant de la société folklorique et développés dans le berceau de la culture traditionnelle chinoise, les arts acrobatiques chinois antiques sont plus étroitement associés à la vie du peuple et reflètent plus directement les caractéristiques des autres arts, et des personnalités de la nation chinoise, par exemple, la force, l'optimisme, le courage et la générosité.

Au cours de la période des Printemps et Automne et de la période des Royaumes combattants, l'art ancien de l'acrobatie chinoise a porté ses formes embryonnaires : performances simples, vivantes et drôles, mais non sans lien avec le surnaturel, le pouvoir physqiue et intellectuel. Avec l'amélioration de la technologie du travail, l'amélioration du niveau de production et l'amélioration des conditions de vie, l'essor de la musique folklorique et des jeux de danse, ces racines des arts acrobatiques chinois anciens se sont développées dans de nombreux royaumes. Pendant la période des Printemps et des Automnes et la période des Royaumes combattants, la guerre a continué pendant de nombreuses années, l'esprit des arts martiaux a été grandement favorisé, et leur pratique est devenue très populaire parmi le peuple.

Les gouvernements ont soutenu activement les pratiques de ces performances, tandis que les gens ordinaires ont participé à leur succès par leur enthousiasme. En outre, certains pratiquants talentueux sont devenus des spécialistes et des organisations spéciales ont été formées pour les rassembler. Dans le même temps, une diversification et une spécialisation de ces multiples sortes de performances ont eu lieu. Cela aboutira à la naissance des « Cent jeux ».

II. Les Cent jeux (百戏, Baixi)

La dynastie **des Han** (202 av. J.-C à 220)

Sous la dynastie des Han, l'empereur Wudi élargit son territoire à l'extérieur, tandis qu'intérieurement, il développe l'économie, l'unité nationale et la stabilité sociale. La conséquence est une période exubérante de prospérité avec une vie culturelle intense qui encourage les échanges culturels entre la Chine et les pays étrangers.

Les auteurs de notre corpus s'entendent sur le fait que dynastie des Han fut une période très importante dans l'histoire de l'acrobatie en Chine, où elle a été officiellement établie en tant qu'art de performance, obtenant ainsi un grand écho et atteignant un niveau artistique élevé, pour devenir progressivement une forme d'art plus indépendante avec un contenu très riche et complet.

Le développement important et les brillantes réalisations des Cent jeux ont jeté les bases du développement de l'acrobatie pour les âges ultérieurs.

1. Les Cent jeux de la dynastie des Han

Des mentions concordantes de plusieurs auteurs de notre corpus indiquent (nous résumons) qu'après le règne de l'empereur Wudi, Jiaodi a progressivement évolué vers des spectacles de variétés qui comprenaient la musique, la danse, le sport, l'acrobatie, les et divertissements populaires. Ces jeux et performances enrichissent rapidement leur contenu : de nouvelles disciplines apparaissent, et les difficultés des performances augmentent, leurs formes sont améliorées à grande échelle. Elles finissent par former un système de « spectacles de variétés » (百戏, Baixi), terme général pour les spectacles de performances.

Les cent jeux furent très repandus sous la dynastie des Han. Ces jeux comprenaient l'acrobatie, le wushu [les arts martiaux], l'illusionnisme, la comédie, la musique, le chant et la danse. Le Duc Huang de la mer de l'Est et la Réunion des Artistes célestes étaient parmi les numéros les plus appréciés de ce genre de spectacle.[62]

Illustration 12：Les Cents Jeux : jonglage, arts martiaux, danse, danse de corde, dressage, voltige à cheval et musiciens, défilés…
Fresque funéraire d'un tombeau. Dynastie des Han (202 av. J.-C.à 220.)
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

[62] Collectif, *Histoire de la danse chinoise, Op.cit.,* p.19.

Les textes et les documents iconographiques mettent en évidence les difficultés techniques, la taille de l'orchestre et le haut niveau de sophistication du spectacle montrent le développement des Cent jeux de la dynastie Han à un très haut niveau. Certaines compétences sont étonnantes, même considérées avec un regard contemporain.

Illustration 13：Spectacles variés de chant, danse et performances (jonglage de balles, sabres et roue accompagnés de musiciens).
Peinture murale dans une tombe. Dynastie des Han de l'Est (25-220).
Source: Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Illustration 14：Les cent jeux pour les rites : (en bas) danse de Wu, équilibre et contorsion, jonglage de balles. Peinture sur un mur de brique. Dynastie des Han (202 av. J.-C.à 220).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Les Cent jeux sont aussi l'occasion de diversifications mêlant divertissement traditionnel chinois et divertissement intègrant les éléments ethniques du monde extérieur, et cela enrichit grandement la vie culturelle et spirituelle du peuple chinois.

2. Les spectacles de la Cour de l'empereur

Zhang Heng (78-139), un lettré important ainsi qu'un grand astronome, témoigne de ces progès des arts acrobatiques sous la dynastie des Han, en décrivant les grands spectacles de la cour de l'empereur durant dans un texte nommé *西京赋* (*Xi jing fu, Prose rimée de la ville de Xijing*) qui raconte la prospérité de la capitale de l'ancienne Chine.

Nous traduisons ci-dessous en français un extrait de sa traduction anglaise par

Faye Chunfang Fei et Richard Schechner[63], qui se trouve en annexe page 366 (les parties entre [ ] sont des traducteurs, et nous avons parfois proposé des alternatives de traduction) :

> Les voitures impériales sont arrivées à Pinole et des tentes décorées de plumes sont installées. Des trésors et choses luxueuses sont rassemblés pour le plaisir [de l'entourage impérial]. Sur une place énorme, les merveilleux divertissements variés de *jiaodi* sont présentés.
>
> [D'abord, il y a des pièces d'ouverture (peut-être parade W.L.)]. Comme le légendaire Wuhuo, un homme à la force incroyable soulève un lourd vase de cuisson. Comme les grimpeurs d'arbres de Dulu, les acteurs grimpent sur de hauts mats. Certains sautent à travers des anneaux bordés de couteaux. Certains effectuent des plongeons dans les grands réservoirs d'eau. Les durs muscles de la poitrine défient des poignards pointus. Jongleurs, escrimeurs et danseurs de corde montrent leurs compétences.
>
> [Dans une mise en scène rassemblant divinités et bêtes, un paysage] montre les hauts sommets du mont Hua, les collines et les prairies, les forêts enchantées et les prés et les arbres lourds de fruits mûrs. Les acteurs imitaient les êtres surnaturels et des animaux comme un léopard joueur, un ours dansant, un tigre blanc battant des tambours et un dragon vert jouant de la flûte. La princesse légendaire Nu-e s'assoit pour chanter un long air de sa voix très claire, douce et flutée. Son manteau de plumes léger et élégant, le céleste Hongya conduit ses troupes. Avant que la belle musique cesse, [des effets spéciaux font] se rassembler les nuages et tomber la neige - d'abord, quelques flocons, puis tombant vraiment druement. Dans l'espace au-dessus de la scène, des pierres sont roulées pour créer le bruit du tonnerre, ce bruit imitant la colère du ciel de plus en plus fort. Une bête qui mesure plus de huit cent pieds de long rôde. À l'arrière-plan apparaît soudainement une magnifique et haute montagne. Un ours et un tigre se battent, tandis que de petits et grands singes se balancent. Des bêtes d'allure étrange se promènent calmement, alors que les grands

[63] Collectif, *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present,* traduit du chinois en anglais par Faye Chunfang Fei et Richard Schechner, Ann Arbor, The University of Michigan Presse, 2002, pp. 24-25.

moineaux sautent joyeusement. Avec sa trompe pendante, la blanche mère éléphant conduit ses petits comme une nourrice. Un gros poisson se transforme en un dragon rampant. La bête mythique Hali Tums est dans une voiture de fée couverte de fleurs, tirée par quatre cerfs. Un crapaud joue avec une tortue, tandis qu'un charmeur de serpent hypnotise son reptile. Combien fantastiques sont tous ces changements d'apparences et de formes !

[Il y a aussi une mise en scène de l'histoire du grand sorcier] Huang Gong de la mer de l'Est, qui dans sa jeunesse pouvait avaler des couteaux, cracher des flammes, contrôler les forces de la nature ou tracer une ligne sur le sol pour faire surgir une rivière. [La vieillesse et l'alcool à haute dose ont pris leur tribut] Maintenant, dans l'espoir de tuer un tigre blanc, il apporte sa légendaire épée d'or pur et jette un sort, mais, à la place, lui-même est tué. Aucun de ses trucs de sorcellerie ne pouvent le sauver.

[Enfin et non des moindres] quand les charriots sont en place et dressés de hauts mâts rouges, les petits enfants font la roue sur scène pour afficher leurs talents. Un enfant grimpe au sommet d'un haut mât et glisse vers le bas, en se sauvant d'une prise de la cheville autour du poteau, pour faire dresser de frayeur les cheveux sur les têtes. Il n'y a pas de limite à ce qu'ils peuvent faire sur ces hauts mâts. Une personne tient en rêne une centaine de chevaux galopants, tandis que d'autres tirent des flèches à la ronde. A la fin de tous ces plaisirs et excitations, on se sent épuisé et un peu mélancolique aussi.

Les Cent jeux étaient l'occasion de réjouissances aristocratiques telles que des joutes et des paris :

Les passe-temps des aristocrates étaient particulièrement nombreux. Certains étaient connus depuis l'Antiquité, comme le tir à l'arc, une des six disciplines indispensables à l'éducation d'un gentillhomme (les autres étaient la musique, les rites, la calligraphie, la conduite des chars et les mathématiques). Durant les épreuves, le système des pénalités aboutissait, à l'exemple de beaucoup d'autres jeux conviviaux, à de joyeuses beuveries. Les paris étaient une pratique répandue: on les organisait surtout à l'occasion des combats de coqs, des courses de chiens ou de chevaux, des jeux d'adresse, des jeux de cartes et des jeux de dés.[64]

[64] Maurizio Scarpari, *Chine ancienne des origines à la dynastie Tang,* Paris, Gründ,2000, pp.126-129.

3. De Jiaodi à Donghaihuanggong : le développement du « Combat des cornes »

Selon les bâs reliefs sur briques et peintures murales de la dynastie des Han, Jiaodi comprend plusieurs types de lutte, de combats à main nue, ou en armes, sous trois formes principales : combat d'homme à homme, combat entre animaux et entre homme et animal. Ce que l'on nomme en Europe à la même époque jeux de l'amphithéâtre puis domptage depuis le XIX^{e} appartenait déjà à Jiaodi.

À la fin de la dynastie Qin, le tigre blanc est apparu dans la mer de Chine orientale. Un homme nommé Huang Gong qui habite dans la mer de l'Est voulu le dominer avec un « couteau d'or rouge », mais le sort a été contraire et il a été tué par le tigre blanc.

La performance qui montre le combat des êtres humains contre les tigres, n'est pas comme celle de Jiaodi dans la dynastie précédente, où deux acteurs sont en une compétition qui décide la victoire ou l'échec par force ou faiblesse. C'est un nouveau développement inspiré de l'histoire d'un personnage spécifique. Nous l'interprétons donc comme un numéro appuyé sur une dramaturgie dans l'histoire de l'acrobatie chinoise.

Illustration 15：Donghaihuanggong.
Peinture sur un mur de brique. Dynastie des Han (202 av. J.-C.à 220).
Source : www.jianshu.com/p/655f2db8f7e1

4. Le spectacle des animaux

On pense parfois qu'il n'y a pas de performance animale en Chine, alors que des chevaux ou autres animaux étaient déjà domestiqués et présentés en spectacle sous la dynastie Han. Bien que ce dressage ne soit pas aujourd'hui devenu un courant principal comme dans le cirque européen depuis le XVIII^{e} siècle, il reflète la variété et les différentes traditions qui donnent leurs valeurs aux arts acrobatiques chinois.

Dans les programmes de variétés chinois sous les Han, il y avait un type d'artiste appelé 象人（Xiangren, lutteur déguisé) qui signifie l'homme qui porte un masque et imite les animaux ou les divinités dans le spectacle sous formes de danses ou de combats mimés :

> Les Cent jeux étaient extrêmement populaires. Dans son œuvre *A propos du sel et du fer* rédigée sous les Han de l'Ouest, Huan Kuan mentionne la grande vogue des Cent jeux.

> “Les acteurs exécutaient une musique extraordinaire” et “dansaient à la manière de l’éléphant” pour accueillir les invités ou pour plaire aux gens. Il arrivait qu’ils “chantent, dansent et fassent des représentations comiques” même au moment des funérailles.[65]

Dans un lieu de la ville de Nanyang de la province du Henan dans le centre de la Chine, il y a plus de vingt types de jeux de Xiangren, comme la lutte contre un taureau, un tigre ou encore contre un rhinocéros joué par des acteurs masqués ou avec de vrais animaux.

Le texte indique (nous résumons) qu’une pierre appelée 少室（Shaoshi，du nom de la montagne）dans la ville de Dengfeng de la même province du Henan, montre deux artistes acrobates : l’un se tient la tête et un autre danse sur le dos du cheval. Des bas reliefs de briques du temple de Confucius dans la ville de Linzi de la province du Shandong dans le Nord-est de la Chine, montrent un spectacle de groupe : deux chevaux, dont le premier porte une personne, un autre homme sautant par derrière et tenant les mains du cavalier, le troisième homme saute et attrape la queue de cheval. Le deuxième cheval tire une charrette devant laquelle saute un autre homme, un autre homme étant sur le point d’y sauter. A part le conducteur, les autres personnes font tous des mouvements acrobatiques et démontrent les compétences et les performances en acrobatie équestre présentes dans les Cent jeux.

[65] Collectif, *Histoire de la danse chinoise, Op.cit.,* p.20.

Illustration 16：Jeux équestres des Cent jeux: acrobates, voltigeurs, conducteurs de chars à cheval. Estampe de la peinture sur un mur de brique. Dynastie des Han (202 av. J.-C. à 220). Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

5. La magie

La magie était un autre programme important des Cent jeux, dont l'histoire pourrait remonter au temps néolithique et dont le programme primitif aurait des liens, selon Qifeng Fu[66], avec la sorcellerie et l'alchimie. Tout un univers mystérieux ouvant au merveilleux, a été développé par les artistes des générations suivantes. Le tableau magique le plus célèbre s'appellait Yu Long Manyan (鱼龙曼延，parade de divers animaux légendaires). Comme l'évoque le texte Xi jing fu 西京赋 (traduit ci-dessus page 80)[67], Yu Long Manyan，en tant que le premier art magique à grande échelle, était composé de deux programmes consécutifs: Yu Long indique un gros poisson transformé en dragon géant et Manyan consite en la présentation d'un animal géant d'une longueur de quatre vingt *Zhang* (240 mètres). Puis une montagne sainte est

[66] *Op.cit.*
[67] Collectif, *Op.cit.*

apparue sur son dos, sur laquelle des ours et des tigres combattaient avec des singes autour d'eux, ainsi que des paons et des éléphants blancs.

Illustration 17：Scène de magie "poisson-dragon". Peinture sur pierre.
Dynatie des Han (202 avant J.-C. à 220.)
Source: Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Illustration 18：Description du passage du poisson au dragon. Calligraphie et dessins.
Dynastie des Han (202 av. J.-C.à 220).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

6. La Route de la soie et la première invitation des acrobates étrangers en Chine

La Chine se caractérise par une grande richesse culturelle et humaine. Chaque pays et chaque région a sa propre culture, qui est déterminée par ses caractéristiques et qui change dans le temps. Mais dans l'histoire, la culture chinoise innove et change constamment en fonction des échanges, de l'assimilation, de l'intégration et de l'adoption de cultures étrangères. Chaque fois que se produit une collision culturelle, la tradition culturelle chinoise s'adapte à de nouvelles situations nationales et internationales.

La dynastie des Han et l'empereur Wudi ont joué un rôle important dans ces échanges centrés par la Route de la soie :

> Les premiers linéaments de ce qui allait devenir la Route de la soie apparurent au Moyen-Orient, en Mésopotamie et en Perse. Dans ces contrées au relief peu accidenté, la formation de puissants royaumes (sumérien, babylonien, achéménide) favorisa l'apparition précoce de marchands itinérants qui établirent les premières voies commerciales à longue distance. Au cours de ses conquêtes, Alexandre le Grand (356-323 av. J.-C.) fonda plusieurs cités qui servirent ensuite d'étapes sur la Route de la soie.
>
> C'est sous la dynastie des Han (206 av. J.-C.- 220 apr. J.-C.) que fut ouverte la Route de la soie. Le commerce de la soie était alors interdit hors de Chine et les contrevenants risquaient la peine de mort. Mais, malgré la Grande Muraille, les « barbares du Nord » harcelaient les frontières de l'Empire. La menace était telle que l'empereur Wudi (140-87 av. J.-C.) envoya Zhang Qian en mission vers l'ouest pour conclure une alliance avec les Yuezhi. Il ne revint que treize ans plus tard. S'il avait échoué à s'allier les Yuezhi, il rapportait de nombreux renseignements sur des peuples (Parthes, Sogdiens, Bactriens), des produits et des itinéraires jusqu'alors inconnus. Surtout, il avait découvert l'existence d'une race de chevaux dits « célestes », dans la plaine de Fergana, qui pouvaient servir les desseins militaires des Chinois. C'est pour les obtenir que l'empereur envoya, sous bonne

escorte, des caravanes chargées de soie. Zhang Qian est ainsi considéré comme le « père fondateur de la Route de la soie ».

Les Parthes, rencontrés par Zhang Qian, devinrent les intermédiaires entre la Chine et Rome [68]

Grâce à la Route de la soie, la dynastie Han fut une époque d'échanges artistiques entre la Chine et l'Asie centrale ou occidentale, et même l'Occident.

> "La biographie de l'empereur Wudi", extraite de l'Histoire de la dynastie des Han, raconte: "Au printemps de l'an 3 du règne de Yuanfeng, on pratiqua le jeu de la lutte auquel assistèrent des habitants qui venaient de trois cents li à la ronde." Après la mission diplomatique que Zhang Qian accomplit dans les Contrées occidentales, le chant, la danse et l'acrobatie de ces régions furent introduits dans la plaine centrale de Chine et enrichirent les Cent jeux. Aux banquets offerts en l'honneur des hôtes des diverses nationalités minoritaires ou des pays étrangers, on organisa souvent des spectacles des Cent jeux qui montraient le niveau artistique de l'ensemble du pays. [69]

Selon une autre source, *史记·大宛列传 (Shiji, dayuanliezhuan,* le *Chapitre de Dayuan* dans le *Mémoires historique : Vies de Chinois illustrés*[70]*,* ouvrage écrit par Qian Sima pendant la dynastie des Han de l'ouest (206 av. J.-C.-24 ap. J.-C.), pour montrer la prospérité et la puissance de l'Empire des Han, en 108 avant J.-C., l'empereur Wudi invita plusieurs étrangers des Etats régions de l'ouest de la Chine et au delà, à une grande fête, où lors d'un banquet, une performance acrobatique sans

---

[68] « Route de la soie (notions de base) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 juillet 2018. URL : www.universalis.fr/encyclopedie/route-de-la-soie/

[69] Collectif, *Histoire de la danse chinoise, Op.cit.,* p. 20.

[70] Qian Sima,*史记 Mémoires historiques: Vies de Chinois illustrés,* traduit du chinois en français par Jacques Pimpaneau, Arles, Editions Philippe Picquier, 2002.

précédent fut présentée, avec un vaste programme : le spectacle de Jiaodi, le combat des lions et le dressage des animaux. Les artistes étrangers sont également apparus sur la scène, l'un envoyé par l'ancienne Perse a apporté les illusionnistes de Lixuan (la porte d'Alexandrie égyptienne d'aujourd'hui) qui ont présenté des spectacles de magie, tels les avaleurs de sabre et cracheurs de feu. Toutes ces techniques et performances magnifiques, bizarres pour le public chinois d'alors, ont grandement surpris les invités.

En pratiquant un art dont le support est un langage corporel, les acrobates dépassent les limites du corps humain par la technique, en même temps qu'ils montrent la diversité des esthétiques et les échanges possibles entre les cultures au-delà de la langue. En étudiant l'histoire des arts qui sont aujourd'hui *Zaji* aux différentes époques de Chine, on voit bien que c'est un mode de vie qui traverse des millénaires et continue à s'adapter et à s'intégrer à la vie du peuple chinois contemporain. Les arts acrobatiques d'aujourd'hui contribuent à un nouveau développement d'une nouvelle Route de la soie…

III. Les divertissements variés (散乐，Sanle) et les foires des temples

La dynastie des **Jin du nord et du sud** (189-589)

1. La civilisation médiévale chinoise : le développement de l'acrobatie chinoise au milieu du chaos

Dans la période des Trois Royaumes, la dynastie Jin de l'Ouest et de l'Est et les dynasties du Nord et du Sud, la Chine traversa une importante période de tourmente sociale liée à l'intégration nationale, dans laquelle les différentes cultures de différents groupes ethniques se mélangent les unes et les autres.

> Vers la fin de la dynastie des Han de l'Est, s'établit en Chine une situation que les historiens appelant l'équilibre tripartite entre les Trois Royaumes de Wei, de Shu et de Wu. La dynastie des Jin de l'Ouest vainquit le royaume de Wu et finit par unifier la Chine. Mais peu après, le pays entra dans une période tumultueuse, troublée par les guerres. La nation Han ayant transfèré son centre politique dans le Sud, les minorités nationales affluérent dans la Plaine centrale où furent fondées successivement la dynastie des Jin de l'Est, les Seize Royaumes, les Dynasties du Sud et celles du Nord. Ces dynasties et royaumes rivalisaient entre eux. La migration des nationalités accéléra en fait les échanges culturels.[71]

La guerre a provoqué la fusion des nationalités et a permis un vaste échange artistique entre les différentes ethnies. Dans le cadre de l'immigration des tribus du nord nommées cinq Hu et de l'établissement des Seize Royaumes pour gouverner les plaines centrales, un certain nombre de nationalités minoritaires se sont déplacés à

[71] Collectif, *Histoire de la danse chinoise, Op.cit.,* p.37.

l'intérieur du pays et, inévitablement, ont apporté avec eux leurs propres arts. La fusion des nationalités a ainsi enrichi l'art acrobatique. Par conséquent, les techniques acrobatiques ont également été inspirées par les cultures étrangères et développées à la fois au niveau des compétences et de la valeur artistique.

Le chaos social a apporté de nouvelles formes aux arts acrobatiques. A cette époque, les petits gouvernements royaux alternent fréquemment. Le fondateur de chaque gouvernement royal a souvent contribué à remodeler les spectacles d'acrobatie et d'autres performances d'attractions pour le prestige de son royaume. Ces alternances sont l'occasion d'un développement en amplitude et en profondeur des arts des spectacles de variétés. Malgré les guerres fréquentes et la vie rude, ces activités de spectacles étaient réellement prospères et ont eut une influence profonde sur le développement de ces formes de spectacles ancêtres de Zaji.

Dans ces périodes de guerre brutale, il était, bien sûr, difficile pour les artistes de présenter les grands spectacles du type de ceux de la dynastie des Han. En raison des turbulences sociales et politiques et des guerres fréquentes, les arts acrobatiques, au lieu d'être le seul fait des Shi (士, Intellectuels), ont commencé à être présentés par des gens du peuple, regroupés en troupes errantes à travers le pays. Les artistes itinérants adoptèrent des présentations à deux ou trois artistes ou même seul, plus pratiques à exploiter que d'autres formes grandioses. Ainsi, dans le Wei, le Jin et les dynasties du Sud et du Nord, ces performances acrobatiques dites « folkloriques[72] » se sont largement répandues au nord et au sud de la rivière Yangtze. Les artistes itinérants proposaient des spectacles de magie composés des numéros courts, et ces performances étaient bien adaptables à toutes circonstances. Les divertissements règnent à la cour comme dans les quartiers populaires. Comme les performances

[72] En chinois, cela s'écrit 民俗（Min Su）qui signifie la coutume populaire, aussi connue sous le nom de culture populaire qui fait référence à une culture ou à un groupe social qui s'est progressivement formé et transmis de génération en génération dans une pratique de production et une vie sociale. Le folklore récréatif est une activité folklorique ayant pour but principal de récréation, que l'on peut nommer « divertissements populaires ».

présentées n'était pas contraintes par les langues et étaient brèves et adaptables, les arts variés ancêtres de Zaji d'aujourd'hui sont devenus très populaires dans toute la Chine.

2. Les spectacles dans les foires des temples

Le bouddhisme a été introduit en Chine à partir de la dynastie des Han. Il a commencé à prévaloir dans toute la Chine pendant la période des Trois royaumes (220-280), la dynastie Jin de l'Ouest et de l'Est et les dynasties du Nord et du Sud (420-589). Les dirigeants ont fait de grands efforts pour promouvoir cette religion, qui s'est vite répandue. Les spectacles de variétés, d'arts acrobatiques et la magie ont été également mis à contribution en Chine pour répandre les doctrines du bouddhisme pendant les dynasties du Sud et du Nord.

En raison de cette prévalence du bouddhisme en Chine, la construction de templ es augmenta dans de nombreux endroits ainsi que le nombre des moines. Le texte (nous résumons) indique que du fait de la prospérité du bouddhisme, les pratiquants se rendaient souvent dans les temples pour offrir de l'encens et pour des réunions, à l'occason desquelles certains artistes présentaient des jeux d'illusion ou des performances acrobatiques, qui se sont ensuite développés dans les foires se tenant autour des temples. Selon *洛阳伽蓝记, (Luo Yang Qie Lan Ji,* archives du temple bouddhiste à Luoyang[73]), écrit en 547 par Xuanzhi Yang de la dynastie des Wei du Nord, il y avait plusieurs centaines de temples à Luoyang, et les bouddhistes utilisent

[73] Xuanzhi Yang, *洛阳伽蓝记（Luo Yang Qie Lan Ji, archives du temple bouddihiste à Luoyang）donner une référence d'une des éditions de ce livre classique.*Ce livre montre l'aperçu géographique et l'évolution historique des temples de la ville de Luoyang. C'est une série de publications classiques d'histoire, de géographie, de bouddhisme et de littérature. Plusieurs fois publié. Par exemple, une édition contemporaine : Xuanzhi Yang, *Luo Yang Qie Lan Ji,* Pékin, La maison du livre de Chine, 2006.

les foires des temples pour promouvoir leurs écritures et leurs enseignements, et présenter des divertissements ayant un sens religieux (on remarquera ici une similitude avec les spectacles médivaux imprégnés d'histoire sainte chrétienne). Les spectacles d'arts acrobatiques et de variétés des foires des temples attiraient les visiteurs dans une ambiance très animée.

Par exemple, les artistes ont été présentés de nombreux programmes d'illusion dans ces foires du temple tenues dans la ville de Luoyang, comme le jeu du dragon, la « plantation du jujubier » ou la « plantation de melon ». Dans ces attractions, ces artistes pouvaient faire pousser immédiatement des fruits sur un arbre, que le public pouvait même goûter (on pense ici à l'« Oranger merveilleux » de l'illusionniste français Jean-Eugène Robert Houdin à la fin du XIX^{e} à Paris). La popularité de ce genre de performances dans les foires des temples a beaucoup amélioré la diffusion des spectacles acrobatiques de variétés en même temps qu'elle à servi la promotion du bouddhisme.

Une autre forme de performance acrobatique liée au bouddhisme a été appelée 行像(Xing xiang, défilés religieux). A l'occasion de l'anniversaire de Sakyamuni (le Bouddha), le huitième jour du quatrième mois lunaire, les bouddhistes organisent alors une procession dans les rues, au cours de laquelle est portée la statue du Bouddha, sur laquelle on lance de l'eau. Dans le cortège sont données des performances acrobatiques. Ces performances sont mentionnées dans les registres comptables des temples bouddhistes de Luoyang par Xuanzhi Yang[74]. Le livre décrit la célébration de la fête dans un temple. Dans la grande procession, quelques dévots promènent une pagode à trois niveaux et un sanctuaire décoré avec de l'or. Les éléphants blancs portent les statues solennelles de Bouddha, et beaucoup d'éléments acrobatiques sont intégrés :

[74] Xuanzhi Yang, *Op.cit.*

> Les “ Cent jeux ” qui avaient été très en vogue sous les Han continuaient à se vulgariser parmi la population du Sud comme du Nord, à la Cour et dans les activités religieuses. Xuanzhi Yang, qui vécut à la fin de la dynastie des Wei du Nord (386-534) et sous la dynastie des Wei de l'Est (534-550), est l'auteur de la *Description des temples bouddhiques de Luoyang* dans laquelle il expose la magnificence des temples de Luoyang, les défilés religieux avec des statues de Bouddha, ainsi que les spectacles grandioses des “ Cent jeux ” qui se produisaient dans les temples. Le défilé religieux du temple Changqiu, par exemple, est “guidé par un lion d'exorcisation” (danse populaire du lion), derrière lequel se déroule les numéros acrobatiques des “ avaleurs de sabre et des cracheurs de feu” [75].

Ailleurs, l'auteur Xuanzhi Yang indique que les spectateurs étaient si nombreux lorsque les acrobates ont emprunté les rues pour montrer leurs spectacles, que certains ont été écrasés dans les rues bondées.

En raison de l'encouragement des dirigeants, ces grandes processions de bouddhistes ont remplacé lors des fêtes religieuses les cérémonies sacrificielles primitives. Le développement des foires des temples et des 行像 (Xing xiang, défilés religieux) ont exercé un impact profond sur les formes et le niveau de performances de l'acrobatie. Le public était généralement présent en grandes foules, par conséquent, les foires des temples ont été nécessaires pour que les spectateurs puissent regarder de telles performances en des endroits multiples, alors que les Cent jeux semblaient avoir été concentrés en un lieu unique :

> Dans le temple Jinle, “ des chanteuses et danseuses se réunissent souvent. Les unes font retentir leur chant, les autres agitent leurs manches en tournant lentement… appelant tous les musiciens et acrobates à faire montre de leurs techniques dans le temple. Des animaux fantastiques se dandinent dans la salle” (danses d'oiseaux et d'animaux des “Cent jeux” des Han). Les temples recourant aux arts populaires pour propager la religion, ces arts

[75] Collectif, *Histoire de la danse chinoise, op. cit.,* p.38.

purent être conservés et perfectionnés de telle sorte que les activités récréatives populaires ne cessèrent de de développer. [76]

En effet, par rapport aux centaines de spectacles présentés au banquet des Cent jeux des Han à la cour, ces foires offrent une forme d'art du divertissement accessible au peuple et les foires des temples deviennent donc une forme traditionnelle des arts chinois de la performance populaire, dont le sens religieux disparaîtra au fil du temps.

Ainsi, le terme 散乐（Sanle，les divertissements variés），qui signifie à l'origine la musique et la danse folkloriques sous la dynasite Zhou（environ XI^{e}-770 av. J.-C.), après un long processus de développement, sous la dynastie des Jin du nord et du sud (189-589), désignera une variété de spectacles d'art et de divertissements qui comprend principalement des chants et des danses, de la musique instrumentale, des arts martiaux, des acrobaties, de la magie. Autrement dit, il reprend le sens du 百戏 (Baixi, les cent jeux) de la dynastie précédente, en ajoutant une notion "folklorique" pour montrer que les arts acrobatiques et les performances de variétés ne sont plus seulement limités à la cour du prince et joués par les intellectuels, mais sont rentrés dans la vie quoditienne des gens normaux et sont devenus plus populaires.

3. Développement et perfectionnements dans les disciplines

D'après Mme Qifeng Fu, (nous résumons) les foires des temples sont aussi l'occasion de nouveaux développements et perfectionnement des disciplines les plus populaires, telles la souplesse, les spectacles avec les animaux et la magie, sur lesquelles nous avons trouvé dans notre corpus quelques documents.

[76] *Op.cit,* p.38.

3.1 La souplesse

L’acrobatie chinoise est célèbre pour la virtuosité des artsites dans la souplesse. Dans le livre de *拾遗记（Shi Yi Ji, Notes pour les choses oubliées*）écrite par Wang Jia[77] sous la dynastie des Jin de l’Est (317-420), l’auteur raconte l’histoire de deux danseuses sous le règne du 燕昭王 Yan zhao wang (Le roi Zhao dans l'État Yan) dans la période des Royaumes combattants (475-221 av. J.-C.).广延国 Guang yan guo (Le Royaume de Guangyan) a offert deux danseuses qui pouvaient exécuter une danse nommée 萦尘, Yin chen, « Poussière tourbillonnante » , qui signifie que leur corps était aussi léger que la poussière dans l’air, et une autre danse nommée 集羽 Ji yu « Nuage de plumes » , qui signifie que la danse évoque une plume flottant dans le vent, et un autre encore, appelée 旋怀, Xuan huai, « Tournoiement et contorsion du corps » , ce qui indique que les corps souples se contortionnent et prennent une très petite taille. Ces mentions terminologiques et linguistiques documentent les formes de la performance de souplesse et de sauts dans les acrobaties.

[77] C'est une collection de romans mythologiques chinois antiques. Plusieurs fois publiée. Par exemple, une édition contemporaine : Wang Jia, *Shi yi ji,* Pékin, La maison du livre de Chine, 1981.

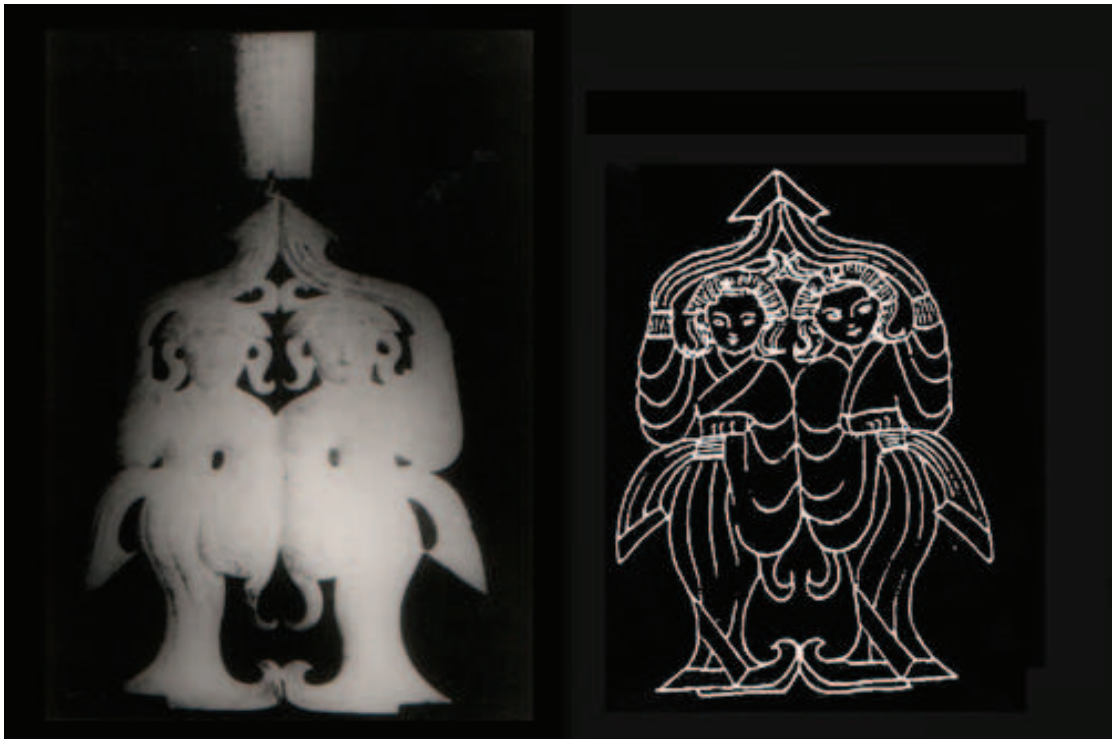


Illustration 19: Scène de danse par les deux danseuses Xuan Juan et Ti Mo.
Sculpture de jade et dessin. Période des Royaumes combattants (475-221 av. J.-C.)
Source: https://hk.chiculture.net/0507/html/0507d06/0507d06.html

Illustration 20: Scène de danse *Nuage de plumes* par les deux danseuses Xuan Juan et Ti Mo. Peinture sur papier. Période des Royaumes combattants (475-221 av. J.-C.)
Source: www.dfwhy.com.cn/html/2017/guoxue_0726/2412298.html

Illustration 21: Scène de danse. Bas relief sur brique. Dynastie du Sud et du Nord (420-589).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Les illustrations 19 et 20 montrent deux danseuses de l'époque des Royaumes combattants (475-221 av. J.-C.) mentionnées plus haut par Wang Jia dans *Notes pour les choses oubliées* et l'illustration 21, une scène de danse de la dynastie des Jin de l'Est (317-420). En comparant les trois scènes, on voit bien que les gestes et les costumes sont similaires, et qu'à travers presque huit cent ans on a gardé certaines des formes d'une même tradition pour ces danses magnifiques.

3.2 Le spectacle des animaux : la “voltige du singe”

Dans cette période, un des programmes représentatifs était le, 猿骑 (Yuan qi, singe-équitation), qui prend en français le sens de « voltige à cheval » d’un artiste déguisé en singe ou de vrais singes écuyers. Cette performance provient des jeux équestres des peuples nomades et a commencé à prévaloir dans le IVe et Ve siècle dans les plaines centrales au centre de la Chine. Les artistes sont costumés en singes et montrent leurs compétences sur des chevaux fringants. Ils agissaient aussi agilement que des singes, d’où vient le nom de cette spécialité de voltige. Lu Hui a mentionné dans ses archives sur la ville de Yecheng :

Les artistes sont habillés comme des singes et sont montés sur le dos ou sur les côtés ou les têtes ou encore accrochés à la queue des chevaux, alors que le cheval court comme d'habitude, d'où vient le nom de « équitation-singe »[78].

[78] Lu Hui, *邺中记（Ye zhong ji，Histoire de la ville de Ye）*, est un livre qui décrit les histoires de la ville de Ye.(nous traduisons). Ouvrage plusieurs fois publié. Par exemple, une édition contemporaine : Lu Hui, *Ye zhong ji,* Pékin, La maison du livre de Chine, 1993.

图三　河南新密出土东汉画像砖

Illustration 22 : Scène de la *Voltige du singe*
Fresque sur un mur de briques. Dynastie des Han (202 avant J.-C. à 220).
Source: http://www.sohu.com/a/204377950_713036

Il a été considéré comme un spectacle représentatif dans cette période. Certains pouvaient entraîner de vrais singes pour effectuer ce programme magnifique.

Illustration 23: Scène de chasse: un homme monté à cheval tire à l'arc. Fresque murale.
Dynastie Wei (220-265).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

3.3 Les nouveaux développements dans l'art de la magie

Selon *南齐书·乐志*[79] *(Nanqi shu yue zhi, Le livre de Nanqi, annales de musique)* écrit de 502 à 519, l'auteur raconte que, dans la dynastie de Qi (479-502), (une petite Dynastie pendant la dynastie du Sud), est apparu le programme d'illusionniste nommé 天台山伎 (Tian tai shan ji, Le Jeu de la Montagne Tiantai) : en 488, l'empereur Wudi de la dynastie des Qi a ordonné au fonctionnaire Zheng Yitai d'orchestrer ce programme d'illusionniste faisant apparaître un paysage ; lorsque les prêtres taoïstes ont ouvert le mur de pierre, apparaît soudain aux yeux des spectateurs la montage de nuages Chicheng, dans laquelle se trouvent des ponts de pierre et des cascades comme dans le paradis.

Depuis la dynastie des Han, certains programmes d'illusionnisme ont été introduits en Chine par des artistes venant d'autre pays, des moines indiens ou des artistes folkloriques étrangers. Dans cette période, profitant du goût du peuple pour le pouvoir surnaturel, certains artistes folkloriques indiens parcouraient les différentes régions en Chine pour donner des spectacles de magie qui ont exercé une grande influence sur la communication et les compétences en arts acrobatiques et de variétés chinoises et occidentales.

[79] C'est un livre sur lévolution de la musique sous la dynastie de Qi. Plusieurs fois publié. Par exemple, une édition contemporaine : Zixian Xiao, *Nanqi shu yue zhi,* Pékin, La mison du livre de Chine, 2017.

IV. L’acrobatie de Cour

La dynastie **des Tang** (618-907)

1. Deuxième sommet des arts acrobatiques dans les dynasties Sui et Tang

Sous les dynastie Sui et Tang, la Chine ancienne est entrée dans sa pleine floraison du développement social et a connu de nouveaux progrès dans les arts acrobatiques et de variétés. Dans cette période, le contenu et l’ampleur des performances ont été largement augmentés. Si les Cent jeux de la dynastie des Han représentent un premier sommet dans l’histoire des anciens arts acrobatiques, l’acrobatie de la dynastie Tang a été le deuxième.

1.1 La transition de la dynastie Sui

En 589, Yang Jian, empereur Wen di de la dynastie Sui (581-618), a unifié la Chine et le chaos des régimes indépendants a pris fin. Après l’unification de la Dynastie Sui, l’empereur a envoyé les interprètes et artistes des spectacles acrobatiques impériaux des différents anciens États, se produire et gagner leur vie dans les quartiers populaires. Cela a favorisé le développement des spectacles acrobatiques folkloriques, au sens populaire du mot[80].

Mais sous le règne de l'empereur Yangdi (604-618) de la Dynastie Sui, le souverain voulant continuer une vie de luxe dans la recherche du plaisir, a rassemblé à nouveau les anciens artistes et leur a permis de retourner dans la ville de Luoyang où il les a nommés artistes professionnels. Les spectacles impériaux ont donc repris fréquemment à la cour, notamment avec levage du vase tripode, jonglage de poterie, marche sur la corde et cracheurs de feu. Cet empereur voulait ainsi montrer la

[80] Voir note 70 p. 93.

prospérité et la puissance de l'empire Sui et sa culture développée, en présentant les divertissements arobatiques à ses invités.

La section [chapitre] de la musique dans *隋书 (Sui Shu*, *Histoire de la dynastie Sui)*[81] rapporte que dans la troisième année du règne Daye (605-618), une tente gigantesque a été mise en place à l'est de la ville de Luoyang.

L'ouvrage indique aussi (nous résumons) qu'en raison des exigences des performances à grande échelle, un nombre croissant d'artistes professionnels étaient enregistrés, des dizaines de milliers au total, car ils ont été placés sous la tutelle d'un bureau chargé des rites et de la musique. Chaque nouvelle année lunaire (le premier jour du premier mois lunaire), des envoyés de différents pays sont présents pour un spectacle. Le quinzième jour du premier mois lunaire, la ville de Luoyang devient la scène de centaines de divertissements. La performance la plus spectaculaire a été présentée par plus de trente mille personnes, y compris un orchestre de dix huit mille musiciens. Pendant cette performance en plein air en face de la porte du palais à Luoyang, le battement des tambours pouvait être clairement entendu à cinq kilomètres.

La dynastie Sui a duré seulement trente sept ans. Ce fut une période transitoire dans l'histoire, mais elle a réuni à nouveau les Cent jeux et a jeté les bases pour le grand développement de l'acrobatie dans la dynastie Tang.

1.2 Le développement sans précédent de l'acrobatie dans la dynastie Tang

En raison de la grande attention accordée à ce domaine par les dirigeants, les acrobates et les numéros acrobatiques étaient sous la supervision du gouvernement. Ainsi les artistes avaient des conditions de vie assez stables et cela a été utile à

[81] C'est un livre sur l'hisoire de la dynastie de Sui, écrit par Zheng Wei en 621. Plusieurs fois publié. Par exemple, une édition contemporaine : Zheng Wei, *Sui Shu* (*Histoire de la dynastie Sui),* Pékin, La maison du livre de Chine, 1997.

l'amélioration des compétences acrobatiques. La musique Tang et les Cent divertissements ont été divisés en deux catégories. L'une d'entre elles était à petite échelle avec seulement quelques artistes présentant leurs spectacles dans les salles, et l'autre était à grande échelle avec de nombreux artistes qui ont donné des spectacles dans les cours et sur les places importantes. Les perfomances acrobatiques ont donc occupé une place considérable et grandissante.

Selon Mme Qifeng Fu, le développement de l'art acrobatique dans la dynastie Tang peut être divisé en quatre périodes : début de la dynastie Tang, dynastie Tang à son apogée, la période de mi-Tang et fin de la dynastie Tang.

Au cours de la première période de la dynastie Tang l'art acrobatique était à une échelle gigantesque, ce qui reflète l'atmosphère florissante de ses débuts. Au cours du VIII^{e} siècle, le développement politique, économique et culturel de l'empire Tang était à son apogée. Son art acrobatique est devenu magnifique et ses compétences ont mûri, couvrant une grande variété de formes. Il était superbe, riche et prospère ; à l'image de la dynastie des Tang.

La période de la dynastie mi-Tang a vu la rébellion des gouverneurs militaires, et l'empire Tang a progressivement décliné. L'art acrobatique a perdu son caractère de magnificence et est tombé en décadence. Un certain nombre d'acrobates sont devenus des artistes populaires qui ont provoqué un changement de style artistique en arts acrobatiques.

Au cours de la dernière période de la dynastie Tang, les gouverneurs militaires des provinces éloignées avaient des régimes indépendants, les eunuques détenaient le pouvoir dans leurs mains et des conflits existaient entre les fonctionnaires des différentes couches sociales. La lutte entre eux pour le pouvoir a duré des décennies. La dynastie des Tang a alors été affaiblie et désintégrée. L'acrobatie, bien que toujours appréciée par les hauts fonctionnaires, les nobles et les gouverneurs militaires, a progressivement vu son intérêt diminuer. Mais un grand nombre des spectacles s'est

développé parmi le peuple, au point d'influencer la littérature et l'art populaire de la dynastie suivante des Song (960-1279).

Après une longue période, l'acrobatie de palais a mûri progressivement dans la dynastie des Sui. Au début de la dynastie des Tang, les gens utilisaient le terme Baixi, (Cent jeux), mais également Sanle (Divertissements variés) en général. Pendant la période Kaiyuan et Tianbao de la dynastie des Tang, en Chine, presque tous les domaines de la science, la littérature, l'art, l'artisanat et la religion ont atteint leur apogée et Chang'an, la capitale de l'Empire Tang, est devenue un centre d'échange culturel mondial. Dans telles circonstances, l'acrobatie a développé d'une manière sans précédent ses présentations les plus magnifiques.

2. Diversification et innovation dans les arts acrobatiques

Selon les poèmes et les essais écrits à cette époque, sous la dynastie des Tang, les spectacles acrobatiques présentaient une proportion importante de grands spectacles, formés d'une grande variété de disciplines. Leur nombre a augmenté à plus d'une centaine, tels que les numéros aériens, la danse du cheval, le combat de coqs, la marche sur la corde, les spectacles de magie, les marionnettes, le jonglage de balles ou d'épées, les mascarades et les jeux avec les animaux. Nous en présentons quelques-uns ci-dessous, particuliérement représentatifs de la période Tang.

2.1 Les numéros aériens

Le nouveau développement le plus remarquable en acrobatie sous la dynastie des Sui est la performance de deux acrobates sautant entre deux mâts. Deux hommes forts portent chacun un grand poteau sur la tête et un artiste au sommet du mât. Après avoir présenté une variété de prouesses sur les mâts, les acteurs du dessus des mâts

sautaient soudainement sur l'autre mât où ils continuent leurs performances. Cette compétence acrobatique de passage d'une position d'une perche instable à l'autre a marqué un nouveau niveau dans les compétences d'équilibre et de sauts.

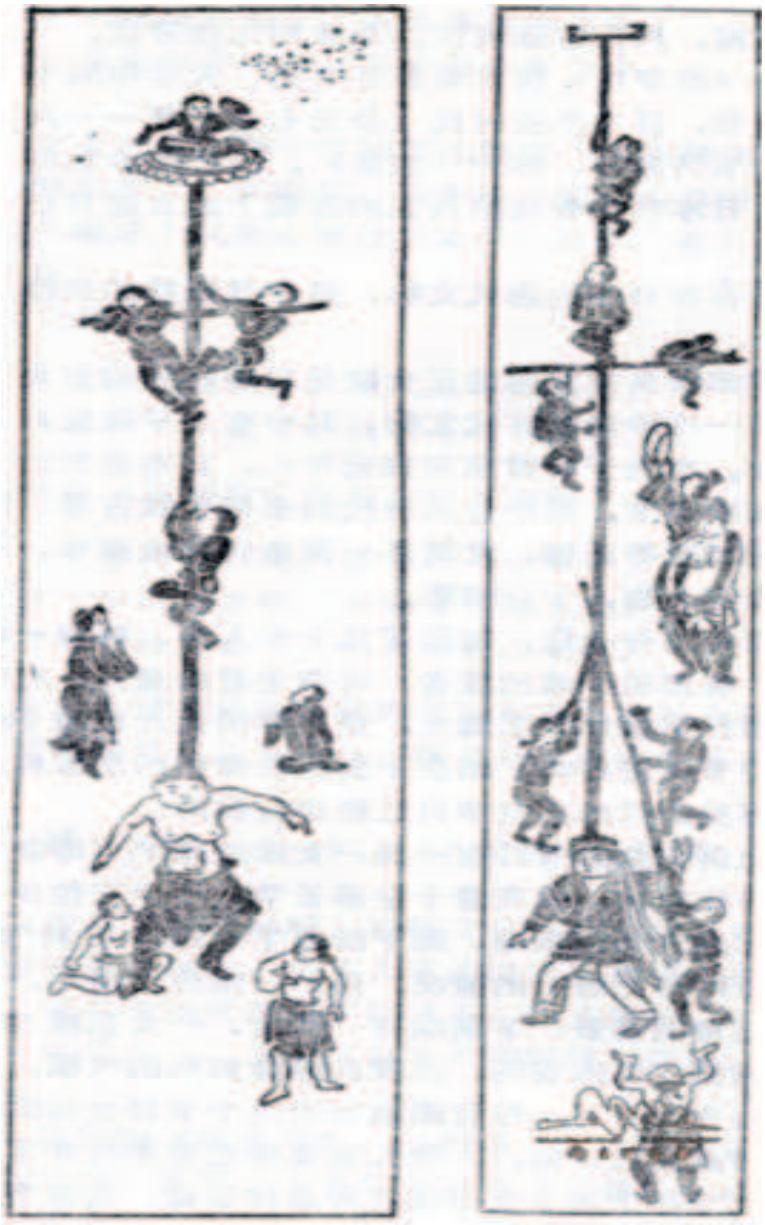


Illustration 24: Acrobates voligeurs évoluant sur un mât tenu en équilibre sur sa tête par un porteur. Estampe peinte dans un tombeau. Dynastie Tang (618-907).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Illustration 25 : Equilibristes sur perche et sur échasse. Estampe de la dynastie Wei (220-265).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Si nous prenons l'exemple de numéro de mât chinois de la dynastie précédente (illustration 24 ci-dessus) on voit bien que sur le mât évolue un seul artiste, tandis que sous la dynastie Tang (illustration 23) plusieurs artistes jouent sur le même mât : ceci met en évidence les progrès de l'art acrobatique sous les Tang.

Voici un autre exemple : la Fresque de Dunhuang des grottes de Mogao, nommée *La sortie d'une dame noble du royaume de Song* représente une équipe d'artistes emmenée par 载竿（Zaigan，le mât chinois) sur lequel évoluent des femmes acrobates (aux costumes féminins identifiables) et, autour au sol, des danseuses.

Illustration 26: Scène de *Sanle* : danse, équilibrisme et mât sur la tête. Fresque (vue partielle) de Dunhuang nommée *La sortie d'une dame noble du royaume de Song*. Dynastie Tang (618-907). Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

2.2 Le spectacle d'animaux / La danse du Cheval (舞马, Wuma)

L'équitation dans la dynastie des Tang était très développée, présentée parfois par des centaines de chevaux en rythme synchronique effectuant de nombreux mouvements difficiles comme être debout sur les jambes postérieures. A part ces nombreuses techniques et spectacles d'équitation, apparaît aussi la danse du cheval effectuée par des chevaux dressés.

Dans la période Tang, sous le règne des empereurs Kaiyuan (713-741) et Tianbao (742-756), la danse du Cheval était devenue une grande fête. L'empereur

Xuanzong a également ordonné à ses serviteurs de lui former de nombreux chevaux. Ces chevaux de danse pouvaient accomplir des actes habiles, au rythme des percussions et d'un accompagnement musical. La danse du Cheval est une performance significative dans la dynastie de Tang. A la fin de la danse, comme le montre le document que nous avons trouvé, nous voyons bien sur ce vase de bronze, le cheval, l'encolure décorée d'une soierie et assis sur ses jambes portérieures, tient un verre dans sa bouche, pour trinquer avec les spectateurs.

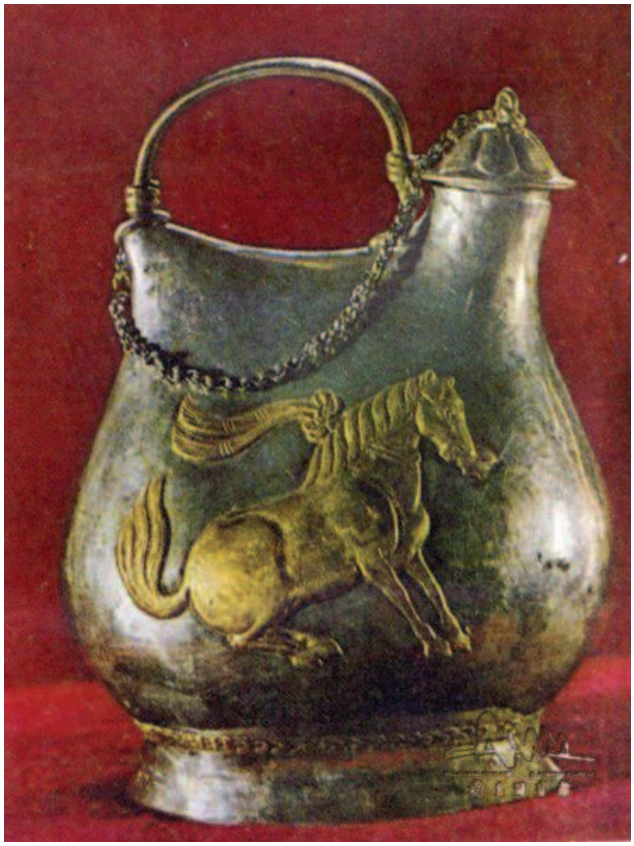


Illustration 27: Wu Ma (La danse du Cheval). Sculpture sur un vase en bronze.
Dynastie Tang (618-907).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

A part l'équitation, le spectacle de dressage d'animaux s'est également beaucoup développé, impliquant éléphants, rhinocéros, singes et autres animaux.

2.3 La danse du Lion et la musique de Taiping

Sous la dynastie des Tang, la performance de musique et la danse acrobatique prospéraient. Des hommes déguisés en animaux montrent également le développement des arts acrobatiques, parmi lesquels le plus célèbre était la danse du Lion des Cinq Sens, appelée aussi la musique de Taiping. Selon Lequan Cui[82], le lion a été introduit d'Inde et d'autres pays du sud-ouest de l'Asie. En raison de sa figure impressionnante, les acteurs acrobatiques aimaient en prendre l'apparence pour réaliser différents spectacles. Les premières archives de ce numéro peuvent être trouvées dans un livre de la dynastie des Han[83]. Sous la dynastie des Tang, cette source indique (nous résumons) que la danse du Lion le plus célèbre a également été appelée la danse du Lion des Cinq Sens, qui a impliqué cinq hommes d'une hauteur d'un Zhang (3 mètres environ) déguisés en lions avec cinq couleurs différentes. Ils restent debout dans cinq directions : l'Est, l'Ouest, le Sud, le Nord et le Centre. A côté de chaque lion, se tenaient deux dresseurs portant les costumes des régions de l'Ouest pour taquiner les lions. Avec un accompagnement musical et au rythme du tambour, une grande troupe jouait la musique de Taiping (la Musique de la paix) en dansant autour des cinq lions. L'ensemble de la performance est décrit comme phénoménal.

Selon Mme Qifeng Fu, sous le règne de Xuanzong, la performance la plus magnifique a été présentée dans la ville de Luoyang, dans lequel l'empereur Xuanzong a tenu une grande fête qui dura trois jours et trois nuits :

> La musique de Taiping, une pièce des Art de Libu, était aussi appelée la danse du Lion des cinq Directions. Avant les Tang, la danse du Lion s'était déjà repandue parmi la population.

---

[82] Lequan Cui, *Histoire de l'acrobatie chinoise*, Shanghai, Editions du document scientifique et social, 2011.p.122.

[83] Voir le livre *汉书·礼乐志 (Hanshu, liyuezhi, le livre de la dynasite des Hans, Annales de la Musique rituelle),* écrit par Gu Ban, où l'auteur écrit sur des hommes déguisés en lion, poisson, etc. Plusieurs fois publié. Par exemple, une édition contemporaine : Gu Ban, *Hanshu, liyuezhi,* Pékin, La maison du livre de Chine, 2012.

Or, il est à noter que le lion n'est pas un animal d'origine chinoise. Selon l'Histoire des Han postérieurs, des messagers venus du royaume des Tokhares et du royaume des Arsacides amenèrent des lions à la Cour des Han. Le lion - roi des animaux - était venéré pour être le symbole de la majesté et de la fortune. En imitant des mouvements de cet animal, on créa une forme de danse toute nouvelle. Les "Annales de la Musique rituelle" dans l'Histoire de la dynastie des Han mentionnent des " hommes deguisés en éléphants", et à l'époque des Trois Royaumes, Yu Kang du royaume de Wei donna une explication à ce propos disant qu'ils étaient "semblables à nos contemporains qui dansent travestis en poissons, crevettes ou lions". Il est donc évident que la danse du Lion avait déjà fait son apparition au moins à l'époque de Yu Kang. Sous les dynasties du Sud et du Nord, cette danse se répandit également parmi la population. Pendant les fêtes religieuses, la danse du Lion ouvrait le chemin de la procession et on représentait le long des rues des numéros d'équilibre sur perche, de danse sur la corde et d'autes numéros acrobatiques, ainsi que des tours d'illusionnisme. La danse du Lion connut des améliorations sous la dynastie des Tang. Pour exécuter la Musique des Taiping, des acteurs, enveloppés dans un costume rappelant une peau de lion, étaient traverstis en cinq lions de couleurs differentes. Chacun s'occupait d'effectuer divers mouvements de lions. Deux autres acteurs les menaient par des cordes et les agacaient avec des houssoirs. De côté, se rangeait un chœur d'accompagnement formé de cent quarante exécutants, chantant à haute voix la chanson de la Musique de Taiping. La danse des lions, qui s'accordait au chant, devait être très majestueuse.

[…]

Achevées vers la fin des Tang, les *Anecdotes de l'Etablissement de la musique*[84]classérent la danse du Lion des cinq directions, dans la section de Kucina, du fait que l'air de danse tire de la Musique de Taiping était du style de Kucina. La danse du Lion que décrit l'auteur du livre diffère de celle qui figure dans les Arts de Libu, Les cinq lions, hauts de trois mètres, sont revêtus en couleurs differentes. Chacun d'eux est entouré de douze guides qui agacent les lions. Ces guides sont coiffés de turbans rouges et portent des costumes peints,

[84] Un des dix livres de la musique dans le cadre du bureau chargé des rites et de la musique. Kucina est un état des régions de l'Ouest 龟兹国 Qiu zi guo (Le pays Qiuzi), situé dans la région de Xinjiang d'aujourd'hui.

ils tiennent des houssoirs à la main. La danse est aussi accompagnée de l'air de la Musique de Taiping.

[…]

Sur une partie de la *Peinture des cent enfants s'ébattant au printemps,* on remarque deux enfants, l'un devant l'autre, recouverts d'une fausse peau de lion. Le premier installé devant laisse apparaître une moitié de visage dans la gueule de l'animal, tandis que le second, caché dans le ventre du lion, ne laisse voir que ses pieds. Un troisième conduit le lion par une corde et trois autres encore, dont l'un tient une balle, semblent vouloir l'agacer. Voilà une peinture amusante de la danse du Lion. [85]

Illustration 28: Danse du Lion. Estampe de la peinture nommée *Jeux de cent enfants au printemps*.
Dynastie Song du Sud (1127-1279).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

[85] Collectif, *Histoire de la danse chinoise, Op. Cit.,* pp. 49-51.

Illustration 29 : La musique de Taiping et la danse du Lion. Peinture sur papiers.
Dynastie Tang (618-907)
Source : http://202.107.212.154:8088/datalib/2003/Phylogeny/DL/DL-20031212160557

3. Les marionettes sur l'eau

D'après Mme Hui Wang[86], il apparaît sous les Tang une performance appartenant aux arts des variétés acrobatiques appelé « La décoration de l'eau » qui a été orchestrée par le savant Du Bao en vertu de la commission de l'empereur Yangdi, pour recueillir et rassembler les diverses histoires légendaires liées à l'eau dans un livre appelé *大业拾遗记* (*Da ye shi yi ji, histoire légendaire*[87]). Un artisan habile nommé Huang Ai a créé soixante-douze genres de décorations sur la surface de l'eau, selon les histoires. Il a fait des figurines en bois d'une hauteur de soixante-six centimètres, habillés avec des vêtements en soie et peintes avec des couleurs dorées et

[86] Hui Wang, *Chinese acrobatics*, Hefei, Editions de Huangshan, 2013, pp.36-37.

[87] C'est un roman légendaire, auteur inconnu. Plusieurs fois publié. Par exemple, une édition contemporaine : *Da ye shi yi ji,* Shanghai, Edition de Qunxue, 1936.

bleues. A l'intérieur de la figurine, il a installé un mécanisme qui pouvait la conduire à se déplacer librement. Le reste a été décoré avec des motifs et des dessins d'animaux, d'oiseaux et de poissons. Au festival de Shangsi qui a lieu en mars selon le calendrier lunaire chinois, l'empereur Yangdi a réuni tous les fonctionnaires au bord de la rivière pour regarder ces décorations sur l'eau. Les numéros de figurines en bois ont été admirés pour leur conception fabuleuse et leur structure délicate sans précédent.

4. Les échanges acrobatiques entre la Chine et les autres pays : deuxième invitation des acrobates étrangers en Chine

La prospérité économique a provoqué l'épanouissement de la culture, avec de brillantes réalisations dans la poésie, la prose, la peinture, la musique et la danse. L'empire Tang a poursuivi une politique diplomatique d'égalité et d'amitié. Les échanges économiques et culturels ont été beaucoup promus entre la Chine et les autres pays et des émissaires, des marchands, des moines, des artistes ont pris la Route de la soie ou navigué à travers les océans pour venir en Chine.

Dans ces conditions historiques, les arts et variétés acrobatiques étaient en pleine floraison et ont fait des progrès spectaculaires. En premier lieu, l'acrobatie dans la dynastie de Tang a assimilé et a mélangé les arts des nationalités minoritaires ainsi que des pays d'Asie occidentale, voire de l'Empire romain. Ainsi ses performances ont été plus variées et magnifiques.

> Tout le monde se retrouve dans la capitale où affluent ainsi les caravanes venant de Perse, d'Arabie, des steppes et d'ailleurs : le contrôle du Tarim ouvre toute grande la Route de la Soie. Et tous ces étrangers qui viennent commercer, Perses, Arabes, Juifs, etc. [...] L'influence culturelle de l'Asie Centrale est rapide et forte. On la voit dans la musique et ses instruments, la danse, la poésie, la cuisine même.[88]

[88] Jean Golfin, *Deux dynasties, la Chine des Sui (581-618), la Chine des Tang (618-906)*, Cahiers composé à

V. Variétés militaires, Washe (瓦舍) et Petits jeux (把戏, Baxi)

La dynastie des **Song** (960-1279) / La dynastie **Yuan** (1271-1368) et le voyage de Marco Polo (1254-1324) en Chine

L'acrobatie chinoise ancienne a connu de grands changements sous les trois siècles de la dynastie des Song, puis dans la centaine d'années de celle des Yuan. Ses performances ont été déplacées de la cour impériale à la société civile avec pour résultats des évolutions dans les formes des disciplines et les programmes qui les réunissaient, les lieux de présentations, et les troupes. Nous allons nous intéresser ci-dessous à l'acrobatie de foire sous la dynastie des Song et aux Petits jeux de la dynastie Yuan.

1. La civilisation de la « Renaissance » chinoise : le retour des roturiers

La Chine est tombée une fois de plus dans un état de désintégration et de confusion après l'effondrement de la dynastie des Tang. Cette période est connue dans l'histoire comme celle des cinq dynasties et dix Etats. En 960, Zhao Kuangyin fonda la dynastie Song, puis unifia l'ensemble du pays et fit de Bianliang sa capitale. Sous la puissance unifiée de l'Etat, l'économie féodale, la culture et l'art font des progrès rapides. En 1127, Zhao Gou, un fils de l'empereur Hui Zong (1082 à 1135), traversa le fleuve de Yangtsé et établit la capitale à Lin'an. Ce nouveau régime est historiquement connu comme la dynastie des Song du Sud. Il a ensuite été détruit par la dynastie Yuan, fondée par les Mongols. Sous l'autorité de cette minorité ethnique, les formes ou les arts de différentes nationalités et cultures se sont rencontrés et mélangés pour aboutir à une fusion qui distingue cette période.

---

partir de cours professés à l'Université de Toulouse Le Mirail, Réunit « La Chine des Sui, 581-618 » et « La Chine des Tang, 618-906 », Lavalette, Association PAP, 1994, p.14.

Le célèbre sinologue américain John King Fairbank (1907-1991) a nommé « Renaissance » dans l'histoire de la Chine cette période des Song dans son livre *China, a new history* :

> In 960 the commander of the palace guard under the last of the Five Dynasties in North China was acclaimed by his troops as a new emperor. Thus catapulted into power, Zhao Kuangyin founded the Song dynasty. He and his successor, prudent and capable, pensioned off the generals, replaced the military governors with civil officials, concentrated the best troops in their palace army, built up the bureaucracy from examination graduates, and centralized the revenues. It was an exemplary job of controlling the military and establishing a new civil power. The century and a half of the Northern Song (960–1126) would be one of China's most creative periods, in some ways like the Renaissance that would begin in Europe two centuries later.[89]

[Nous traduisons en français]

> En 960, le commandant de la garde du palais sous la dernière des cinq dynasties en Chine du Nord fut acclamé par ses troupes comme un nouvel empereur. Ainsi catapulté au pouvoir, Zhao Kuangyin a fondé la dynastie Song. Lui et son successeur, prudent et capable, ont mis en retraite les généraux, remplacé les gouverneurs militaires par des fonctionnaires civils, concentré les meilleures troupes de l'armée dans leur palais, construit la bureaucratie sur diplômes d'examens, et centralisé les revenus. C'était un travail exemplaire de contrôle de l'armée et d'établissement d'un nouveau pouvoir civil. Le siècle et demi des Song du nord (960-1126) serait l'une des périodes les plus créatives de la Chine, à certains égards comme la Renaissance qui commencerait en Europe deux siècles plus tard.

Ainsi, en examinant l'histoire chinoise, nous nous rendons compte que la dynastie des Song a été une période où la société féodale a atteint un bon niveau de

[89] John King Fairbank, *China, a new history,* Calbridge, The Belknap Press of Harvard University Press, p. 88.

développement. Par rapport aux dynasties précédentes des Sui et des Tang, l'économie paysanne à petite échelle de la dynastie Song et les villes féodales étaient plus prospères. Sous la dynastie des Song, l'économie urbaine est très développée. Les classes populaires de roturiers ont vécu une vie plus prospère dans la capitale de la dynastie des Song du Nord, la ville de Bianliang (Kaifeng d'aujourd'hui dans la province du Henan au centre de la Chine), et celle de la dynastie des Song du Sud, la ville de Lin'an (Hangzhou d'aujourd'hui dans la province du Zhejiang dans le sud-est de la Chine).

Des changements ont eu lieu dans l'organisation des troupes acrobatiques sous les Song. Elles ont été divisées en deux catégories, les unes gérées par le gouvernement et les autres réunies en troupes privées. Les troupes gérées par le gouvernement comprenaient les « troupes de gauche et de droite » (左右军, Zuo you jun, voir ci-dessous) composées de militaires, qui donnaient les Cent divertissements (Baixi) ou des Divertissements variés (Sanle), les deux termes étant utilisés sous les Song. Elles se produisaient pour les classes dirigeantes. Les troupes privées, quant à elles, composées d'artistes ambulants, donnaient des spectacles pour le peuple.

Cette répartition politique et économique a apporté une grande diversité aux formes des spectacles acrobatiques.

Les performances de variétés des troupes militaires officielles étaient données sur les places de temps en temps, ou à la cour pour la fête d'anniversaire des empereurs.

Les performances commerciales se donnaient dans les quartiers et les marchés populaires ainsi que dans des sites particuliers appelés 瓦舍 *Washe*, (voir ci-après) notamment pendant le Festival des lanternes ou les dans les Foires commerciales et de divertissements, différentes des Foires des temples de la Dynastie Jin. Toute une variété d'arts de la scène, dont les arts acrobatiques, la danse, les arts martiaux et les opéras folkloriques ont été présentés ensemble, ce qui a grandement amélioré le

développement des formes des spectacles du folklore populaire chinois.

> Hangzhou hosted no fewer than twenty-three2 entertainment districts and fifty-five classes of entertainers: imperial poetry laureates, members storytellers of historical subjects and Buddhist sutras, female singers and other musicians, joke tellers and dialect imitators, comedians and puppet players, clowns, acrobats, jugglers, rope dancers, wrestlers and boxers, weight lifters and archers, and animal trainers. [90]

[Nous traduisons en français]

> Hangzhou a accueilli pas moins de vingt-trois districts de divertissement et cinquante-cinq sortes d'artistes : lauréats de la poésie impériale, conteurs de sujets historiques et des sutras bouddhistes, chanteuses et autres musiciens, humouristes et imitateurs de dialectes, comédiens et marionnettistes, clowns, acrobates, jongleurs, danseuses de corde, lutteurs et boxeurs, hommes de force et archers, et dresseurs d'animaux.

Les artistes des arts variés de l'acrobatie avaient des liens étroits avec les roturiers, citadins, paysans et autres travailleurs. Puisqu'une partie de l'art acrobatique quittait les palais et les salles de la classe dirigeante féodale et était proche du peuple, les acteurs étaient méprisés par la classe des propriétaires féodaux et objets de discrimination. Plus tard, au cours de la dynastie Yuan des Mongols, la classe dirigeante a repris les préjugés féodaux de la dynastie Song de sorte que le statut des arts acrobatiques et celui des artistes a continué à baisser. Néanmoins, les arts variés de l'acrobatie chinoise étaient encore vivants et se sont beaucoup développés parmi le peuple, sans disparaître de la cour impériale. Ils ont continué à fasciner les roturiers et un certain nombre d'intellectuels. Pendant de nombreuses années, les artistes ont continué à se consacrer aux divers arts acrobatiques et ont ainsi permis de transmettre ces arts de génération en génération.

[90] Dieter Kuhn, *The age of Confucian rule, the song transformation of china,* London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2009, p. 271.

2. Les variétés militaires

Plusieurs ouvrages de notre corpus indiquent[91] (nous synthétisons) que le système militaire de la dynastie de Song était complexe. Il était composé par la troupe impériale, les troupes du comté, la force du village et la force étrangère. La troupe impériale, concentrée dans les palais des empereurs, était principalement responsable de leur protection et des performances présentées dans les spectacles officiels et pour les occasions importantes, devenant ainsi une partie importante des spectacles d'arts acrobatiques et de variétés. Aux différents programmes correspondaient différentes troupes. Les spectacles de la troupe d'arts acrobatiques, appelée 左右军 (Zuo you jun, la troupe de gauche et de droite), étaient principalement composés de variétés acrobatiques, qu'on appelait aussi « les variétés militaires ». Ces spectacles étaient généralement donnés sur la grande place et accompagnés de musique dans une ambiance solennelle. On ajoutait également des scènes comiques entre les spectacles afin d'améliorer leur arrangement et leur composition (on pense ici à la naissance des formes du cirque moderne en Europe cinq siècles plus tard au XVIII^{e} siècle avec les programmes de numéros équestres d'origine militaire, que ponctuent le présentateur et les « reprises » des clowns). Par ailleurs, il était accordé une attention particulière aux maquillages et aux costumes. Ainsi, les spectacles de variétés militaires de la dynastie Song ont mûri et se sont structurés, au point que certains performances peuvent encore être vues dans les spectacles actuels.

[91] Par exemple, ouvrages de Hui Wang et de Lequan Cui. *Op.cit.*

3. Washe et Goulan : nouveaux espaces pour le spectacle

Selon plusieurs ouvrages consultés [92] (nous résumons), avec la prospérité de l'économie urbaine, l'augmentation de la population et la diversification de l'art et de la culture populaire, sont apparus sous la dynastie des Song plusieurs lieux de divertissements à grande échelle dans les villes, dont la plus distincte a été appelé 瓦舍 (Washe, Grand centre de performances) qui était un site public pour les artistes et les colporteurs folkloriques. Plus tard, avec l'augmentation de la demande du public pour l'art, pour les diverstissements et pour la vie culturelle, les Washe se sont rapidement multipliés, pour finalement occuper un emplacement fixe dans les villes. Dans les Washe, on a d'abord mis en place des cordes ou des balustrades entre les artistes et le public, puis le mot 勾栏 (Goulan，théâtre) est apparu pour désigner ces espaces dédiés, dont l'architecture s'est précisée, passant d'un simple espace limité par des cordages ou des balustrades, à des édifices solides. On y admirait des spectacles aux contenus riches et aux formes variées comme les conteurs, l'opéra folklorique, 杂剧 (Zaju, spectacles variés - voir ci-dessous) et les variétes acrobatiques proprement dites, avec de nombreuses disciplines comme les sauts acrobatiques, marche sur la corde, équilibres, ainsi que des imitations vocales, des tours de force, des numéros avec les animaux et de la comédie.

> Les activités commerciales et de divertissement, déjà très developpées dans Bianjing, l'actuelle Kaifeng, capitale des Song du Nord, atteignent à Hangzhou un degré inégalé. Les quartiers d'amusement (瓦子, Wazi, synonyme du Washe) jouent un rôle particulièrement important à Hangzhou, où l'on en compte au moins une vingtaine. On peut assister à des spectacles divers (théâtre, musique, spectacles d'acrobates ou de marionnettes…) et se désaltérer dans des salons de thé.[93]

---

[92] *Ibid.*

[93] Marie Laureillard, Musée de Picardie, *Chine, l'apogée des Song*, Catalogue de l'exposition, Amien, Musée de Picardie, 2000, pp. 22-23.

Illustration 30: Un Goulan ambulant. Peinture sur soie nommée *Le Jour de Qingming au bord de la rivière* par Zhang Zeduan (1085-1145). On distingue une balustrade bordant la scène surélevée. Dynastie Song du Nord (960-1127).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

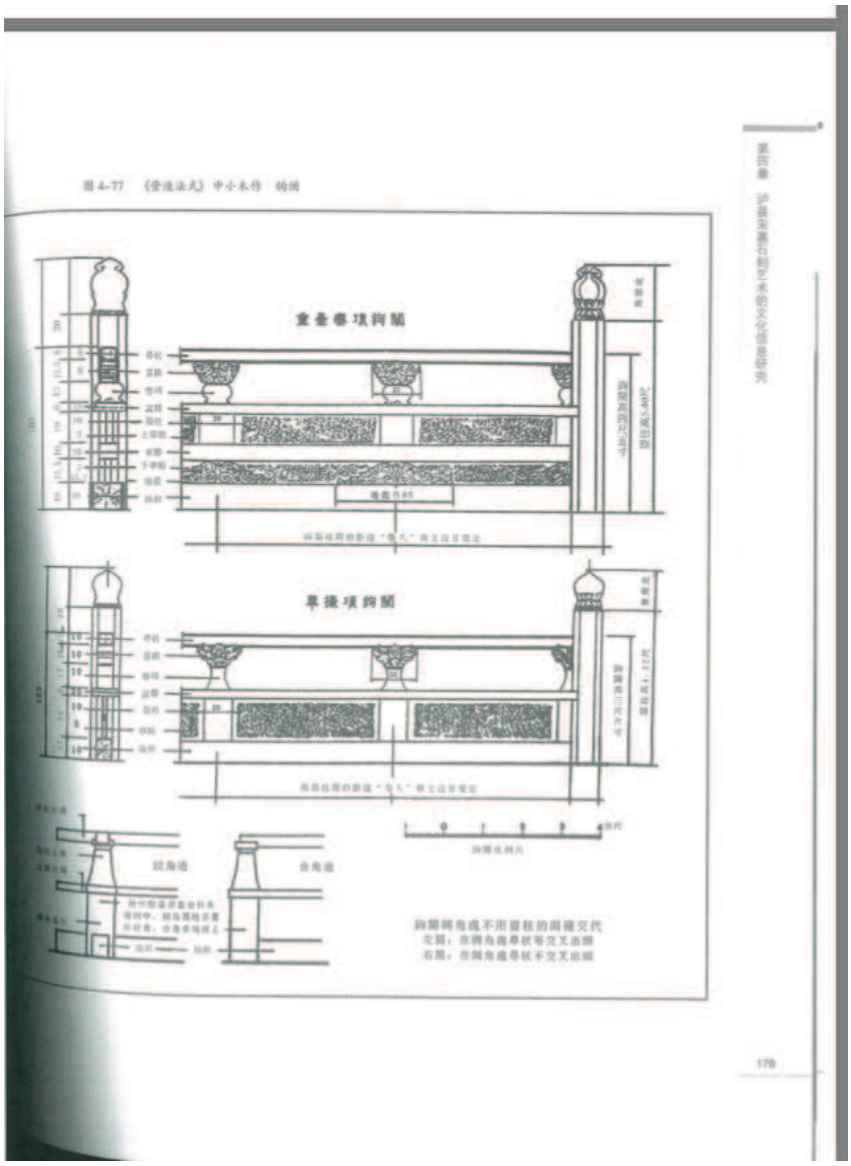


Illustration 31: Plan de détail de l'architecture d'une balustrade de Goulan de la dynastie Song (960-1279).

Source : Xiao Weidong, 泸县宋代墓葬石刻艺术，Lu xian song dai mu zang shi ke yi shu, (*Pierre tombale sculptée dans le comté de Lu de la dynastie Song (960-1279)* - nous traduisons)，Edition nationale de Sichuan, 2016, p. 179.

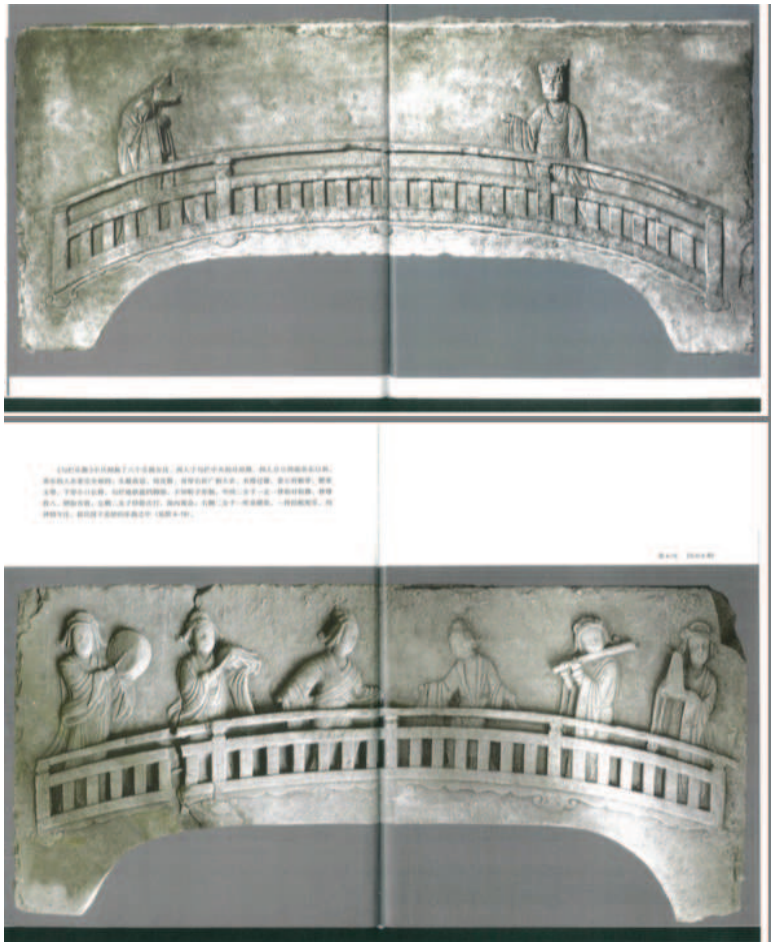


Illustration 32: Acteurs (en haut) et chanteurs et musiciens (en bas) près d'une balustrade de scène dans un Goulan de la dynastie Song (960-1279).
Source : Xiao Weidong, 泸县宋代墓葬石刻艺术，Lu xian song dai mu zang shi ke yi shu (*Pierre tombale d'art sculpture dans le comté de Lu de la dynastie Song).*
Edition nationale de Sichuan, 2016. p.180

Dans la première illustration (31), nous pouvons voir le plan d'ensemble d'un Goulan. Les illustrations ci-dessus (32), nous montrent, sculptés sur un tombeau datant de la dynastie des Song, des détails de cette architecture. On peut y voir une scène de spectacle avec des musiciens, peut-être une parade. La permanence de la balustrade dans ces scénographies élaborées rappelle celle des premières démarquations des espaces scéniques avant même l'édification des Goulan dans les Washe. Même s'il n'existe plus de Goulan ni de Washe en Chine aujourd'hui, nous pouvons imaginer le spectacle vivant de l'époque et apprécier sa prospérité culturelle à travers ces traces peintes et sculptées pour un tombeau.

Cependant, tout le monde n'a pas la chance de donner son programme dans les Goulan ou les Washe. La plupart des artistes ne pouvaient se produire que dans les marchés, les rues et les places pour gagner leur vie. Ils ont donc été appelés les artistes de la rue. Ils jouaient souvent en groupe, parfois individuellement. Dans les rues animées, ils se réunissaient et présentaient les différents programmes de l'acrobatie et des variétés. Un autre type d'artistes de variétés était les paysans en faillite. Ils donnaient généralement leur performance de porte à porte, appelée « spectacles de variétés au village » (村落百戏, Cun luo bai xi). Contraints d'effectuer des spectacles en famille parce que leurs moyens de subsistance ne pouvaient pas être garantis par la récolte de la ferme, ils menaient une vie plus dure que les artistes de la rue.

4. Quelques composantes des spectacles acrobatiques de variétés sous les Song

Selon les ouvrages consultés[94], nous résumons ici quelques différents numéros de spectacles acrobatiques sous la dynastie de Song.

4.1 Le risque en hauteur : saut depuis un mât et corde souple

Sous la dynastie de Song, l'escalade de mâts a également été développée. Un nouveau programme appelé 投坑（Toukeng, fosse-saut）est apparu. Une chaise était attachée sur le haut d'un mât de bambou. L'artiste assis dans un fauteuil après avoir grimpé en haut du mât, saute de sa chaise et atterrit dans une fosse entourée d'épines. Ce jeu était extrêmement dangereux et demandait des compétences élevées.

Les danses et sauts sur la corde (corde souple ou molle en français) ont été continuellement améliorés dans cette période. Il apparaît un nouveau programme

[94] Ouvrages de Hui Wang et de Lequan Cui. *Op.cit.*

appelé 跳索（Tiaosuo, saut à la corde). L'artiste doit faire usage de l'élasticité de la corde tendue pour effectuer des rebonds, propulsions, sauts et flip-flap tout à fait uniques qui coupent le souffle des spectateurs.

4.2 Un jonglage risqué

Le « Jeu de la main » (杂手艺, Za shou yi) indique un type de compétences de la main populaires sous les dynasties Song et Yuan. Dans les Goulan, beaucoup d'artistes étaient spécialisés dans ce domaine. Les grands programmes incluaient le jonglage de lance, inspiré par le jonglage des épées et le jonglage traditionel de balles. La lance utilisée était longue et pointue, ce qui apportait du risque pendant le spectacle et demandait une technique très sûre. De nombreux artistes de la jonglerie de lance jouaient le corps dénudé et tenaient une sorte d’arme courbe dans la main. Leurs partenaires se tenaient à distance avec les lances, qu’ils jetaient à l'artiste torse nu, qui devait les dévier un par un.

4.3 Les spectacles avec animaux

Illustration 33: Scène d'équitation. Fresque murale. Dynastie Song (960-1279).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Illustration 34: La chasse de l'empereur Hubilie. Peinture sur soie. Dynastie Yuan (1271-1368).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Sur le premier document (illustration 33), datant de la période Song, l'acrobate à droite se tient debout sur un éléphant en tenant un morceau de bois dans une main, comme celui du milieu, debout sur un cheval. Celui de gauche est sur un côté de cheval, dans une figure de voltige héritée d'une esquive guerrière. Sur l'autre (illustration 34) de la dynastie Yuan, la compétence de tir à l'arc est utilisée pour le divertissement de l'empereur. Les compétences de l'acobatie sont ici au service des jeux de cour et pratiquées par ses membres.

4.4 La magie

Sous la dynastie Song du Nord, l'usage de la poudre, une des quatre inventions de la Chine antique, a été grandement développé， de sorte que les artistes l'appliquaient aux performances acrobatiques. Avec les éclats colorés des feux d'artifice, les scènes sont couvertes de fumée que les artistes utilisent pour l'art de la magie. Soufflant la fumée, crachant le feu et cachant des personnes ou des objets, cela renforce l'effet mystérieux et donne au public une expérience inédite. L'un des programmes nommé 药法傀儡（Yao fa kui lei, célèbres marionnettes de feu d'artifice) tire des feu d'artifice où sont cachés des figures d'origami et des animaux qui tournoient dans le ciel avec les étincelles colorées après l'explosion.

5 Premiers regards occidentaux sur les spectacles chinois sous les Yuan

Comme on l'a écrit précédemment, des échanges culturels entre la Chine et les pays étrangers existaient déjà sous la dynastie des Han et des Tang, mais c'est à partir de la dynastie Yuan et grâce au voyage de Marco Polo, que la Chine développe des communications et des relations directes et bien documentées avec l'Europe.

Sous la dynastie de Yuan, naît une nouvelle forme de spectacle nommée 杂剧 (Zaju, spectacles variés), appelé aussi 北杂剧（Bei zaju，spectacles variés du Nord). L'encyclopédie chinoise indique que Zaju résulte d'une évolution du spectacle des variétés acrobatiques à l'origine de l'opéra de Pékin. Il regroupe toutes sortes de performances : contes, musique, danse, etc.[95] Ce genre de spectacles de type principalement théâtral devient à la mode dans la classe dirigeante et fait perdre aux variétés acrobatiques une partie de leur place prépondérante.

Mais même avec ce déclin, sous cette dynastie, nous pouvons toujours voir des spectacles de variétés acrobatiques à la cour des empereurs, comme l'indiquent deux témoignages de voyageurs occidentaux ci-dessous.

Marco Polo a vécu en Chine au XIII[e] siècle et a tiré un récit de ce voyage, *Le Livre des Merveilles,* où il relate ses observations de la vie des Chinois et les expériences qu'il a vécues. On trouve dans ses écrits quelques passages en rapport avec les habiletés guerrières exploitées dans les spectacles des variétés acrobatiques :

> Leurs armes sont des arcs et flèches, épées et masses ferrées, et quelques lances et haches, mais ils se servent de l'arc plus que de tout autre chose, car ils sont extrêmement bons archers, les meilleurs du monde, et dependent fort de leurs flèches depuis tout enfant.[96]

Dans un autre passage, on trouve plus spécifiquement la description d'une grande fête, « La fête blanche », qui offre « le plus beau spectacle qui fut jamais vu » d'un gigantesque défilé d'animaux :

> La fête blanche. Vrai est que les Tartares font la fête solennelle qu'ils nomment blanche lors du commencement de leur année, aux calendes de février.
>
> Ce jour, viennent de différents lieux qui en ont reçu l'ordre, plus de cent mille chameaux et chevaux blancs très beaux et fins qu'on donne au Grand Khan. Viennent aussi ce jour-là tous ses élephants, qui sont bien cinq mille, tous couverts de riches caparaçons habilement

[95] Traduction de l'encyclopédie chinoise par Wei Liang.
http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia_media/main-art.asp?id=8590 consulté en avril 2018.

[96] Marco Polo, *Le Livre des Merveilles*, [1298], traduit par Louis Hambis, Paris, Hatier, 1997, p. 38.

brodés de bêtes et d'oiseaux en or et en soie. En chacun d'eux a sur son dos deux écrins très beaux et très riches, qui sont pleins de la vaisselle d'argent et d'or du Seigneur, et des ornements necessaries à la fête. Viennent aussi un très grand nombre de chameaux, également couverts de caparaçons de soie blanche, portant aussi des choses nécessaries à la fête, et tout cela passe devant le Grand Sire, et c'est là le plus beau spectacle qui fut jamais vu.[97]

Ailleurs, il décrit une scène entre malades et magiciens, qui rappelle celles évoquées dans la partie sur la danse de Nuo (pages 73 et suivantes).

> La médecine et la magie. Quand ils sont malades, ils font venir leurs magiciens : ce sont les enchanteurs des diables et ceux qui servent les idoles, et dans cette province, il y en a quelques-uns ! Quand ces magiciens sont venus, les malades leur disent les maux qu'ils ont, et les mages, incontinent, commencent à sonner instruments, et chantent, et dansent, et ballent, tous ensemble, pendant un long temps.[98]

Marco Polo n'est pas le seul témoin occidental de la vie en Chine. De nombreux religieux vont apporter leurs témoignages sur les coutumes chinoises. Par exemple, nous avons trouvé chez Xavier Walter, professeur et grand spécialiste de la Chine, une description d'Odoric de Pordenone, un religieux franciscain, qui raconte ce qu'il a vu pendant des fêtes dans la Cour de Chine vers 1320 :

> Lors des fêtes, le Grand Khan invite tous ses barons, tous ses comédiens et tous ceux qui sont de sa parenté. Il est assis sur son trône, ses barons devant lui : tous portent couronne et sont revêtus de couleurs diverses. Les uns portent une robe verte, ce sont les plus nobles ; ceux qui viennent en second une robe rouge, ceux du troisième ordre sont en jaune. Tous ont à la main une tablette d'ivoire et portent une ceinture dorée large d'un demi-pied. Ils se

[97] Marco Polo, *Op.cit*., p. 58.
[98] *Ibid*., p. 71.

tiennent debout, silencieux. Comédiens et musiciens se tiennent à l'entour. Dans un coin du palais sont rassemblés les magiciens et les philosophes de l'empereur ; ils observant des signes pendant plusieurs heures. Quand les signes ont montré que le temps en est venu, l'un d'eux crie d'une voix forte : « Inclinez-vous devant votre empereur », et tous les barons s'aplatissent sur le sol. Mêmement, il crie : « Relevez-vous ! » et tous se relévent. Vient ensuite l'heure des musiciens qu'un philosophe enjoint de distraire leur maître. S'élèvent alors des sons puissants et harmonieux. Quand un autre les invite à arrêter, ils font silence. Des jongleurs leur succèdent… Ces choses et bien d'autres que j'omets de rapporter, on ne voudra pas les croire sans les avoir vues de ses yeux. Mais moi, frêre Odoric, qui ai passé trois ans à la cour du Grand Khan, j'ai assisté à ces banquets.[99]

Après le retour en Occident de ces étrangers et les parutions de leurs écrits, les occidentaux découvrent la vie en Chine si différente et fascinante pour eux. On pourra ensuite trouver des éléments inspirés de la culture chinoise dans les œuvres occidentales, que ce soit dans la peinture, l'architecture ou les spectacles. Nous presenterons et analyserons plus précisément ces influences dans le chapitre de la deuxième partie de la thèse consacrée à la mode de la « Chinoiserie ».

Mais si ces voyageurs étrangers assistaient surtout aux divertissements de cour, qui conservaient un certain luxe, le déclin des variétés acrobatiques notamment sous les Yuan est certain : c'est bien pourquoi le mot 把戏[100] (Baxi, les petits jeux) les désigne alors, pour montrer le mépris de classe des castes dirigeantes pour ces arts et ce sens péjoratif illustre bien le déclin des arts acrobatiques à la cour en Chine durant le siècle des Yuan.

[99] Xavier Walter, *Petite histoire de la Chine,* Paris, Eyrolles, 2007, p. 107.
[100] Qiang Wen, *Op.cit,,* p. 3.

VI. Les arts acrobatiques de la cour à la rue

La dynsatie **Ming** (1368-1644) et la dynastie **Qing** (1644-1912)

La dynastie Ming et la dynastie Qing ont été les deux dernières dynasties féodales chinoises. Pendant cette longue période de deux fois trois siècles, les classes dirigeantes ont continué, surtout sous les Qing, à diminuer la place des arts de variétés acrobatiques à la cour. Mais, loin de disparaître, ils se sont adaptés et diversifiés dans ces nouveaux contextes pour se développer « en plein air » (撂地, Liaodi) pour le peuple.

1. La désaffection des puissants pour la scène acrobatique

Selon Qifeng Fu[101], sous la dynastie Qing, après plus de deux mille ans de développement du spectacle des variétés acrobatiques chinoises, ces arts font l'objet d'un véritable désintérêt de la part de la cour impériale. Pendant près de trois cent ans, les empereurs montrent à leur égard des préventions, les considérant comme mineurs. En fait, lorsque les Mandchous s'installent à Beijing pour gouverner toute la Chine, ils apportent avec eux les jeux acrobatiques traditionnels de leur propre culture : le tir à l'arc, la lutte et les sports de glace, activités principalement martiales. En revanche, les autres disciplines et jeux acrobatiques développés aux époques précédentes, perdent leurs lettres de noblesses. Dans le même temps, l'Opéra de Pékin commence à prendre une place plus importante et les arts et variétés acrobatiques intègrent les créations artistiques de l'opéra. Dans *Planète Cirque*, Dominique Mauclair souligne cette désaffection, lui aussi à partir des textes de Qifeng Fu :

[101] Qifeng Fu, *Op.cit.*

> Alors que l'Occident se prépare à la naissance du cirque, la Chine voit le déclin de son acrobatie s'amorcer. Les empereurs Qing la boudent et la délaissent. Elle n'est plus à la mode ; les empereurs, les mandarins et la riche bourgeoisie lui préfèrent l'opéra et les spectacles de magie. Le traditionnel Banquet de la fertilité, donné au Palais Impérial est surtout animé par des illusionnistes. En 1727, l'empereur Yang Zheng supprime l'école d'acrobatie impériale "[102].

Xavier Walter, décrit lui aussi dans son livre cette apparition d'autres genres de spectacles à cette époque :

> L'ère Kangxi (1661-1722) est une grande époque de *chuanqi*, spectacle pour lettrés hérité du temps de Ming. Le *Par la faute du cerf-volant* de Li Yu en est exemplaire-fondé sur le ressort inépuisable du quiproquo, lié à un message d'amour porté par le cerf-volant. Le genre s'efface peu à peu devant d'autres spectacles : drame militaire, dans l'esprit des Trois Royaumes, où les ballets fort animés figurant les batailles, divertissements dits aujourd'hui « théâtre traditionnel », *xipi* au rythme rapide et *erhuang* lent et sentimental. Ils s'épanouissent la fin de l'ère Qianlong.[103]

Après la guerre de l'opium en 1840, en raison de la corruption et l'incompétence du gouvernement des Qing, la Chine s'est effectivement dégradée en une société semi-féodale et semi-coloniale. A la fin de la dynastie Qing, l'art acrobatique est considéré comme un art de basse condition réservé à la rue. Par ailleurs, avec l'introduction du cirque et des spectacles étrangers, les troupes occidentales et japonaises proposent leurs spectacles de variétés en Chine. Dans ce contexte, les acrobates chinois ont encore plus perdu leur place chez eux. Ainsi, certains artistes vont gagner leur vie à l'étranger, en Amérique, Asie Occidentale ou Orientale, en Russie et Europe.

---

[102] Dominique Mauclair, *Op.cit*., p. 65.
[103] Xavier Walter, *Op.cit*., p.147.

2. L'acrobatie de cour sous les Ming et les Qing : « L'amusement de l'empereur »

La collection du Musée National de Chine à Beijing possède d'immenses rouleaux de peintures sur soie, peints dans la 21e année du règne de Chenghua (1485), représentant les spectacles de rue et des places de marché invités à la cour impériale de la dynastie Ming pour la Fête des lanternes au nouvel an du calendrier lunaire.

Voici trois extraits (illustrations 35, 36 et 37) de ces représentations des performances acrobatiques.

Illustration 35: L'amusement de l'empereur Xianzong des Ming lors de la fête des Lanternes. (détail). Peinture sur soie. Dynastie Ming (1368-1644).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Illustration 36: L'amusement de l'empereur Xianzong des Ming lors de la fête des Lanternes. (détail). Peinture sur soie. Dynastie Ming (1368-1644).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Illustration 37: L'amusement de l'empereur Xianzong des Ming lors de la fête des Lanternes. (détail).
Peinture sur soie. Dynastie Ming (1368-1644).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Les trois illustrations montrent la succession d'une partie du rouleau peint. D'abord la présence de l'empereur (illustration 35), puis une architecture en forme d'arc de triomphe décorée de lanternes devant laquelle défilent des porteurs de bannières et de lanternes colorées et des musiciens, tandis que le porteur d'un numéro d'antipodistes porte un mât en équilibre sur ses pieds au sommet duquel évolue un petit voltigeur (illustration 36). A droite de ce détail du rouleau peint, un orchestre (violon, harpe, percussion et flutes) défile. En son centre est dessinée une figure de grande taille qui semble masquée et porter des cornes. Des enfants et des femmes observent ces scènes. Sur l'illustation 37, qui montre les détails suivants du même rouleau, on observe que ce défilé des musiciens est précédé par un autre, composé d'acteurs portant des déguisements de lion et de chevaux, dans des postures guerrières.

L'illustration 35 est particuliérement riche en représentations de variétés acrobatiques : l'empereur Xian Zong (régnant de 1465 à 1487) est représenté dans une tenue informelle, assis sous un dais sur une terrasse du palais entre des serviteurs debout sur ses deux côtés. A gauche (non visible sur cette illustration), une chaîne de lanternes de palais est accrochée dans le hall, présentant une atmosphère somptueuse. Les spectateurs sont debout sur et en bas de la terrase. Une personne annonce le programme à l'empereur, et une autre personne donne des instructions dans le hall.

La terrasse où se situe le souverain surplombe le parterre où évoluent les artistes, dont elle est séparée par une balustrade, qui rappelle celles des Goulan dont nous avons rertrouvé la trace. En face de l'escalier qui fait face au souverain, se trouve un magicien qui effectue « à la table » un spectacle de magie appelé « tubes » : deux ou trois tubes de bambou creux sont placés l'un au-dessus de l'autre, qui font surgir le vin, des plats ou un singe. Ces performances sont accompagnées avec une attention soutenue par des musiciens qui jouent debout à côté des artistes. Un petit enfant est penché en avant dans une attitude évoquant un jeu de toupie.

Au centre de la toile (illustrations 35 et 36) sont peintes deux formes différentes d'acrobatie. Dans un groupe, un artiste antipodiste, couché sur le dos sur une table, jongle avec ses pieds une lourde roue de charrette sur laquelle un autre artiste est debout, jouant de la flûte. Au premier plan à droite, un autre groupe montre également un antipodiste, jonglant avec ses pieds un enfant en l'air, accompagné par la musique du tambour joué à leurs côtés. Un autre détail montre une série de mouvements d'un groupe de sauteurs et les différentes phases d'un saut à travers un cerceau, présentant une gracieuse image de mouvements acrobatiques. Un artiste, portant seulement un pantalon court, partie supérieure du corps et jambes nues, saute à travers le grand cerceau posé verticalement sur une table. En face est un autre interprète, dans le même style de vêtements, qui a déjà sauté à travers le cerceau. Derrière le cerceau se trouve un autre acrobate effectuant un exercice d'équilibre sur les mains.

Sous la dynastie des Qing, le divertissemnt du patinage sur glace se tenait dans les jardins impériaux comme l'ancien palais d'été. Avant leur invasion de la Chine, les Mandchous vivaient dans le froid du nord. L'activité de sport de glace régnait chez eux et elle a ensuite évolué vers un divertissement référencé dans les variétés acrobatiques. Au début, ce divertissement impérial a été servi par une formation militaire, avec des défilés (voir illustration 38) et le tir à l'arc sur la glace, par exemple. Ensuite, l'objectif d'entretien et d'exhibition des compétences militaires a été progressivement remplacé par la fonction de loisirs, commune et populaire. Le patinage devient donc plus folklorique et artistique. Pendant ce temps, la danse du Lion et la danse du Dragon pouvaient également être vues dans le spectacle pour y apporter une ambiance joyeuse.

Illustration 38: Patinage sur glace. Peinture sur soie. Dynastie Qing (1644-1911).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Illustrant la place des variétés acrobatiques sous la dynastie Ming au XVI^{e} siécle, et bien que situé en Corée, le film dramatique et historique Sud-coréen *Le Roi et le Clown* (Wang-eui Nam-ja, L'Homme du roi) produit et réalisé par Lee Joon-ik, sorti en 2005, que nous avons déjà cité, donne, selon nous, une idée fidéle des rapports de classes existant entre les tenants du pouvoir et les saltimbanques dans une société féodale asiatique qui ressemble à celle des Ming. Les “petits jeux” très populaires auprès des plus basses classes sont pratiqués par des artistes, parfois invités à la cour (comme pour l’”Amusement de l’empereur”), pour qui les princes ont autant de fascination que de mépris et qui décident de leur vie ou de leur mort dans une ambiance de deliquescence morale et sociale, que le film, dont nous donnons ici le synopsis, rend très bien :

> Jang-seng, le chef d'une troupe de saltimbanques sur le point d'être exécuté pour s'être moqué du roi et de sa cour, réussi in extrémis à négocier un moyen d'obtenir la grâce pour son crime

s'il parvient à tirer un rire du souverain. Contre toute attente, il y parvient grâce à la performance du plus timide de sa troupe, dont l'ambivalence autant que les talents pour la dérision réussissent à retourner l'attitude du despote. Ce dernier trouvant dans cette troupe de caricaturistes le moyen de régler ses comptes personnels avec la corruption de sa cour. Follement épris par la finesse et la douceur de Gong-Gil, lui rappelant celle de sa mère empoisonnée à la suite d'une cabale ourdie par ses rivales, il élèvera le bouffon aux traits d'ange au rang de noble, attisant la haine contre son autorité et son protégé. Jaloux de la complicité entre Gong-gil et Jang Seng, il rendra ce dernier aveugle pour tenter de s'accaparer l'exclusivité des attentions de son artiste préféré ; le roi est lui-même paradoxalement aveugle à la révolte sur le point de l'emporter.[104]

3. Qing ming ta qing (清明踏青) « fête des morts d'avril » et Liaodi (撂地) « en plein air »

Sous la dynastie des Ming, au mois qui correspond au mois d'avril européen, les variétés acrobatiques sont devenues un élément incontournable de 清明踏青, Qing ming ta qing « fête des morts d'avril ». Les spectateurs se rassemblent en ville autour des acrobates qui donnent leurs spectacles dans les rues et sur les places des villes (illustrations 39, 40 et 41 ci-dessous). De nombreux performances novatrices sont créées et montrées à cette occasion.

[104] Synopsys du film : https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Roi_et_le_Clown#Synopsis ,consulté en Juillet 2018.

Illustration 39 : Danseuse de corde (détail). Peinture sur soie.
Dynastie Ming (1368-1644).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Ici la danseuse de corde qui porte un balancier auquel sont suspendues des lanternes s'est installée au coin d'une rue commerçante, près des restaurants ou commerces, devant lesquels passent des hommes poussant des charettes chargées. On voit des enfants et des spectateurs debout admirant l'artiste.

Illustration 40 : Jongleurs de lances (détail). Peinture sur soie.
Dynastie Ming (1368-1644).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Près d'un cours d'eau où passent des barges d'où l'on décharge des marchandises, se sont installés des jongleurs de lances. Torses nus, leurs vestes colorées posées à côté des sabres à même le sol, ils exécutent leur dangereux numéro, entourés des spectateurs tandis qu'autour d'eux la vie commerçante se poursuit.

Illustration 41: Antipodiste jonglant avec des pierres. (détail). Peinture sur soie.

Dynastie Ming (1368-1644).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

La même troupe propose cette fois un numéro d'antipodiste jonglant sur une table (« trinka » en Europe) avec les pierres de différentes tailles. Il porte sa veste que ses partenaires ont laissée au sol. Un des artistes tire une corde au bout de laquelle est accrochée une pierre. Les autres ont diverses armes en main (trident, lance, épées).

Les conditions de vie des acrobates se dégradent sous les dynasties Ming et Qing. Il n'y a plus de grandes troupes acrobatiques à grande échelle, comme celles de l'armée sous les Song. Bien que certains programmes originaux soient présentés à la cour de temps en temps, leur présentation régulière est devenue rare et l'acrobatie est progressivement considérée comme un type de divertissement vulgaire. Les artistes des variétés acrobatiques tentent de gagner leur vie en se produisant dans les rues. Ce nouvel espace de représentation les oblige à maîtriser certains programmes courts nécessitant peu de matériel et permettant une logistique très légère : le cerf-volant, le diabolo, le boomerang ou encore le jeu de fléchettes, qui sont introduits dans le répertoire des variétés acrobatiques.

Dans les ports commerciaux et les rues animées, les artistes acrobates se rassemblent pour divers spectacles, formant progressivement une nouvelle zone de performance dédiée à leur art. On nomme alors 撂地 Liaodi qu'on pourrait traduire par « en plein air », ce nouveau mode de présentation de performances. En effet, dans le pinyin « Liaodi », « di » signifie la terre et « liao » se déposer, et ceci évoque bien la manière des artistes des variétés acrobatiques d'alors, qui traçaient au sol les limites de leur espace de jeu, autour duquel se rassemblent les specteurs, formant ainsi une scénographie élémentaire très pauvre (voir illustration 41). Le sens des idéogrammes chinois souligne aussi que les performeurs d'alors ont perdu leur place prestigieuse au palais impérial et doivent gagner leur vie dans les espaces publics, de la foire, des temples et dans la rue.

Illustration 42: Liaodi. Equilibriste sur banc au repos au sol, entouré de spectateurs. Au premier plan semblent être des instruments de musique.
Photo, auteur inconnu, fin de la dynastie Qing.
Source : www.baike.com/wiki/撂地

Sous la dynastie Ming et Qing, Liaodi est très présent dans les rues. Les artistes de toutes les grandes villes se rassemblent dans des quartiers, comme Tiaoqiao à Beijing, un quartier traditionel qui est toujours aujourd'hui un quartier de divertissement, notamment pour le théâtre comique. Une grande variété de disciplines est proposée au public, attirant les colporteurs qui vendent des collations ; ainsi la maison de thé est devenue progressivement le lieu d'accueil de ces divertissements.

D’autres genres de diverstissements particuliers existent en marge de Liadi dans la même période.

Dans le livre *虞初新志*[105] *(Yuchuxinzhi, Recueil de roman)* rédigé par Chao Zhang dans la fin de dynastie de Ming (1368-1644), l’auteur raconte une histoire d’imitation vocale d’un artiste : il assis derrière l’écran, et imite tout d’abord les aboiements de chiens dans les ruelles, puis la conversation d’un couple, les cris d’endormissement d’un bébé, etc. C’est alors que la maison du voisin prend feu et l’ambiance change soudainement : le mari sort de la chambre et crie, la femme crie également, leurs deux bébés pleurent. Pendant ce temps, des centaines personnes crient à l’extérieur, ainsi que des centaines de bébés pleurant mélangé aux aboiements des chiens. Avec les cris et les aides de ses voisins, l’effondrement de sa maison, le bruit de l’eau éclaboussée et tous les autres sons qu’il a animés, l’artiste représente toute une scène sonore en utilisant ses capacités vocales. L’écran et les sons utlisés temoignent de la capacité des variétés acrobatiques de produire une fiction dramatique.

Une autre performance (行香走会，Xing xiang zou hui) existait sous les Ming et les Qing. Elle été donnée par des artistes présentant des spectacles itinérants le long des routes, pour exprimer les vœux du peuple pour la récolte et le bonheur, parfois dans les fêtes religieuses. Spectaculaires et très populaires, la plupart de ces performances et parades se composaient généralement d’arts martiaux et d’acrobaties sportives.

[105] C’est un receuil de roman de la fin de la dynastie Ming et le début du dynastie Qing. Plusieurs fois publié, par exemple, Chao Zhang, *Yuchuxinzhi,* Shijianzhuang, Editions du peuple de la province du Hebei, 1985.

A partir de la dynastie Qing, l'Opéra de Pékin se développe et, au début du XX^{e} siècle, le théâtre parlé occidental apparaît en Chine ainsi que le cinéma. Face à cette concurrence, les variétés acrobatiques sont donc de plus en plus hors de l'intérêt du peuple chinois, mais dans le même temps, ces arts remportent un grand succès à l'étranger.

> Au siècle dernier encore, la majorité du peuple chinois ne savait ni lire ni écrire. Ce moyen de transmission de la culture était largement remplacé par le théâtre. Les pièces de théâtre servaient de distractions ou de cérémonies en l'honneur des dieux lors des fêtes des temples, mais en outre, en exposant ainsi des exemples d'intégrité, de vertu, de justice, d'amour pour le pays et les enfants, elles constituaient aussi un modèle de conduite et représentaient donc un important facteur d'éducation.
>
> Après la Seconde Guerre mondiale, l'Opéra de Pékin devint progressivement une simple distraction et l'entretien d'une tradition culturelle. En République populaire de Chine comme à Taiwan, on fonda à cet effet des écoles et des instituts. Après avoir connu des temps difficiles pendant la révolution culturelle, l'Opéra de Pékin jouit depuis d'un regain de popularité. En 1980, il y avait en Chine 2071 troupes de ce théâtre traditionnel, dont 16 rien que pour Pékin.[106]

On peut observer que dans les écoles formant les interprètes professionnels pour l'Opéra de Pékin, la base de l'apprentissage des acteurs, parallèlement au chant et à la gestuelle dansée traditionnelle, est l'acrobatie, où garçons et filles atteignent un très haut niveau. Il faut sans doute y voir une persistance de la tradition millénaire des variétés acrobatiques en Chine.

[106] Roger Goepper, *La Chine ancienne, l'histoire et la culture de l'Empire du Milieu.* Paris, Bordas, 1988. p.329.

Nous venons de voyager avec cette première partie dans l'histoire des variétés et arts acrobatiques chinois jusqu'à la dernière dynastie qui finit au tout début du XX^{e} siècle. Nous allons reprendre dans la deuxième partie de cette thèse les détails du développement des arts acrobatiques au XX^{e} siècle après la fondation du République de Chine en 1949.

Avec les progrès et le développement de la société chinoise au fil des différentes époques, l'acrobatie a grandi par l'introduction des arts populaires à la cour pour retourner ensuite à l'art populaire. Les pratiques de ces arts ne se limitent pas seulement aux artistes, mais concernent aussi les empereurs, les nobles, les intellectuels, la bourgeoisie et les gens du peuple. Autrement dit, ils sont pratiqués par toutes les classes et les traversent toutes. Les arts acrobatiques sont donc à la fois arts savants et arts populaires, et leurs développements sont parallèles dans les champs officiels ou folkloriques.

En analysant le développement des arts et variétés acrobatiques chinoises, on voit bien qu'ils sont non seulement florissants quand les sociétés atteignent leur apogée, mais qu'ils se développement aussi, voire même plus, lors des bouleversements de la société. C'est pourquoi ils n'ont jamais cessé de se développer pendant ces milliers d'années. Ils reflètent la philosophie, la morale, les compétences et prouesses de la culture chinoise. Dès ses premières formes, s'y mélangent différents arts, qui se fondent en un art pluridiciplinaire. Au fil du temps, des numéros étrangers y ont été intégrés et cette diversité montrent que la culture chinoise est ouverte sur le monde.

Ces arts sont les témoins de différentes époques de l'histoire, des échanges sociaux, culturels, artistiques. Un art mûr et rempli de tolérance entre diverses esthétiques.

Illustration 43 : Artiste paysan marionnettiste, dans la campagne de Chine,
montrant des lutteurs masqués.
Photo Hélène Hoppenot, *Chine,* Milano, Editions d'art Albert Skira, 1946, p.21.

C’est par cette belle photographie d’Hélène Hoppenot[107] que nous voulons conclure cette première partie de notre thèse. Elle montre en effet une scène qui synthétise plusieurs aspects des arts des variétés acrobatiques chinois que nous venons d’évoquer pendant ce voyage chronologique des formes. D’abord, nous pensons au combat de Jiaodi de l’époque des Légendes, mais en même temps, les pauvres costumes et lieu de représentation de l’artiste, évoque une autre dimension, celle de Liaodi, forme du déclin de la place sociale des arts acrobatiques. Les masques des marionnettes quant à eux, évoquent la danse Nuo. On perçoit bien toute la transmission et la persistance des formes variées des spectacles acrobatiques dans leur histoire. Enfin, ce regard occidental d’une photographe française sur la culture chinoise annonce bien notre partie suivante, où nous tenterons de répondre à la question : comment les arts acrobatiques chinois ont-ils été introduits en France, à la cour puis dans la vie populaire des Français ?

[107] Paul Claudel, Hélène Hoppenot*, Chine,* Milano, Editions d'art Albert Skira, 1946, p. 21.

DEUXIEME PARTIE

Intégration de l'acrobatie chinoise en France du XVII^{e} siècle au XX^{e} siècle

Cette deuxième partie de notre thèse, comme indiqué en introduction, est consacrée à l'intégration et la réception de l'acrobatie chinoise en France du XVII^{e} au XX^{e} siècle, c'est-à-dire pendant la dynastie chinoise Qing (1644-1912), puis depuis l'avènement de la République de Chine (1912-1949) et la République Populaire de Chine en 1949 jusqu'aux années 2000. Nous nous y intéressons à l'image de la Chine et à la place des arts et variétés acrobatiques chinois en France pendant ces quatre siècles.

Nous nous y appuyons sur un corpus d'ouvrages présentés pages 339-363 repérés dans les bibliothèques nationales et les fonds spécifiques sur le cirque (Collège de France, bibliothèque universitaire des Langues et civilisations, bibliothèque de l'Ecole française d'Extrême-Orient à Paris) qui contiennent des récits de voyageurs, missionnaires, marchands, diplomates, marins ou savants, ainsi que des pièces de théâtre et une riche iconographie.

Afin de comprendre le contexte de l'apparition de la mode de la « chinoiserie », nous avons également recherché les traces sur des objets accessibles dans des musées et monuents historiques français : château des Ducs de Bretagne de Nantes, musée des Beaux-Arts d'Orléans, musée des arts décoratifs à Paris, musée de la Faïence de Moustiers, musée de la Faïence de Nevers, musée national Adrien Dubouché de Limoges, musée de la compagnie des Indes à Lorient, musée national des arts asiatiques – Guimet et musée Cernuschi à Paris, et enfin le musée chinois de l'Impératrice au château de Fontainebleau.

Pour mieux comprendre le développement de l'acrobatie chinoise après la fondation de la République Populaire de Chine en 1949 et l'arrivée de l'acrobatie chinoise en France voire en Europe après l'ouverture et la réforme de la Chine dans les années 1980, nous avons enquêté à Monaco au Festival International du Cirque de Monte-carlo, et à Paris au Festival de Cirque de Demain. Les ressources en ligne et la presse française ont été également une source importante d'informations.

Nous présentons dans les pages qui suivent les résultats de cette enquête réalisée en France.

L'introduction de l'acrobatie chinoise en Occident doit beaucoup aux relations commerciales. Avec les voyages de l'italien Marco Polo en Chine au XIII^e^ siècle, la mission de son compatriote Matteo Ricci[108] au XVI^e^ siècle, puis le voyage du vaisseau français L'Amphitrite pour la Chine au XVII^e^ siècle[109], les pays occidentaux établissent des relations avec la Chine. Le contact est principalement établi par des voyageurs, des missionnaires, des marchands, des diplomates, des marins ou des sinologues qui sont, dans les ports chinois, spectateurs des numéros et jeux acrobatiques chinois. À leur retour, ces voyageurs rapportent avec eux des images et des expériences qu'ils transmettent dans leurs écrits à l'Occident. En France, la mode exotique de la « chinoiserie » envahit la cour de Louis XIV et pour la première fois la Chine est au cœur d'une nouvelle curiosité artistique et culturelle.

> L'art d'Extrême-Orient fut connu en Europe dès le Moyen Âge, par les récits des voyageurs qui s'aventurèrent jusqu'aux confins de l'Asie, et quelques rares pièces de porcelaine de Chine, apportées par les caravanes, figurèrent dans les collections de quelques grands personnages de ce temps. Mais ce n'est guère qu'au XVI^e^ siècle, après la découverte par les Portugais de la route du Cap de Bonne-Espérance, qu'elles apparaissent en plus grand nombre sur le marché d'Europe, et qu'on en signale une quantité appréciable dans les collections princières de France, d'Espagne et d'Angleterre et il existe encore dans ce dernier pays, quelques pièces de porcelaine bleu et blanc, montées en bronze ou en argent et datant de cette époque. La création par les Hollandais en 1602, de la Compagnie des Indes Néerlandaises, donna un nouvel essor à ce commerce d'importation ; Colbert les imita en fondant en 1660 la Compagnie de la Chine, qui ne put réussir ; mais l'ouverture en 1664, des comptoirs de la Compagnie des Indes, et les voyages de nos missionnaire mirent la France en rapports plus suivis avec l'Orient ; enfin la fameuse ambassade de Siam, de 1686, fut le signal d'un véritable engouement pour tout ce qui touchait l' Extrême-Orient, et

[108] Jacques Marx, *La stratégie d'adaptation de Matteo Ricci et la mission de Chine*, Le Figuier, Annales du centre interdisciplinaire d'étude des religions et de la laïcité de l'Université libre de Bruxelles, 2, 2008, pp. 53-72.
[109] Le voyage du vaisseau L'Amphitrite ouvre le développement du trafic commercial de la Compagnie des Indes Orientales, dont les ports d'attaches principaux sont Nantes et Lorient.

nombre d'estampes et de tapisseries qu'on trouve encore aujourd'hui, reproduisent les types et les costumes de ces Orientaux qu'entourait une curiosité universelle. Toutefois les rapports de notre pays avec la Chine proprement dite, n'étaient encore qu'indirects et sans doute les cargaisons qu'apportaient au Grand Roi les ambassadeurs, et les objets que les courtiers chinois livraient dans les comptoirs de la Compagnie des Indes, n'étaient pas pour le plus grand nombre de provenance véritablement chinoise.

Ce ne fut qu'après la campagne que L'Amphitrite reçut permission de faire dans les mers de Chine, et après l'arrivée à Nantes des riches cargaisons qu'elle rapportait de Canton, que les porcelaines, les laques et les tissus chinois commencèrent à se répandre dans toute la France. Les inventaires des meubles des maisons royales signalent un grand nombre d'objets de la Chine garnissant les appartements ; les porcelaines figuraient au milieu des argenteries sur la table de Louis XIV […] du Trianon de porcelaine que le Roi avait fait construire à l'imitation des pagodes chinoises.[110]

La Chine, avec qui les Européens effectuent des échanges culturels depuis plusieurs siècles est donc pour eux, au XVII^{e} siècle, un monde idéal source de fantaisie.

[110] Jacques Guérin, *La Chinoiserie en Europe au XVIII^{e} siècle : tapisserie, meubles, bronzes d'ameublement, céramique, peintures et dessins, exposés au Musée des arts décoratifs...* Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1911, pp. 5-6.

I. La Chine en France au XVII^{e} siècle : de L'Amphitrite au « à la chinoise »

1. Le voyage de L'Amphitrite : à l'origine des relations de la France avec la Chine

A la fin du XVII^{e} siècle, le vaisseau français L'Amphitrite fait en 1698 le premier voyage en Chine et un autre deux ans plus tard. Ces deux voyages du navire L'Amphitrite de la Compagnie française des Indes orientales jouent un rôle très important pour le commerce entre la Chine et la France. Dans le musée privé du grand collectionneur de cirque, Dr. Alain Frère, se trouvent des assiettes de porcelaine décorées de scène d'acrobatie, rapportées par les navires de la Compgnie des Indes au XVIII^{e}.

Illustration 44: Scènes des arts acrobatiques chinois : funambule, jongleur et musicien. Porcelaines exportées par la Compagnie des Indes au XVIII^{e} siècle
Source : Musée du cirque Alain Frère, Tourrettes-Levens. © Wei LIANG

Dans son ouvrage *L'origine des relations de la France avec la Chine, le premier voyage de L'Amphitrite en Chine,* le très célèbre sinologue Paul Pelliot, décrit les détails de ces deux voyages :

> Le premier vaisseau français dont on sache de façon certaine qu'il fit le voyage de la Chine est L'Amphitrite, batiment de 500 tonneaux, qui sous le commandement du chevalier de la Roque, partit de La Rochelle le 6 mars 1698, mouilla dans la rivière de Canton le 2 novembre 1698, en repartit le 26 janvier 1700 et rentra au Port-Louis le 3 août 1700. Six mois plus tard, L'Amphitrite, commandée cette fois par Froger de la Rigaudière qui était un des seconds capitaines lors du premier voyage, repart de Port-Louis (7 mars 1701), arrive presque en vue de Macao le 5 août, perd trois mois à l'entrée de la rivière de Canton, se rend à la baie de Kouang-tcheou-wan où elle reste du 16 novembre 1701 au 6 mai 1702, mouille à Whampoa le 26 mai, en repart le 1er novembre, quitte Macao le 5 décembre et entre enfin dans le port de Brest le 17 août 1703.[111]

> Les voyages de L'Amphitrite contribuèrent-ils beaucoup à développer en France le goût préexistant pour les bibelots, étoffes et meubles d'Extrême-Orient, ce qu'on appelait alors le « lachine » ou le « lachinage » ; et les meilleurs meubles laqués furent dits en « vernis la Chine Amphitrite ».[112]

Ce « lachinage » évoque plus tard la mode de la chinoiserie en France, autrement dit, cette passion pour la Chine est non seulement dans le domaine commercial, mais aussi dans le domaine culturel et intellectuel, en philosophie, peinture, théâtre, etc. Cette mode exotique et attirante séduisait autant la cour que les gens du peuple.

---

[111] Paul Pelliot, *L'origine des relations de la France avec la Chine, le premier voyage de L'Amphitrite en Chine*, Paris, Extrait du Journal des savants, Librairie orientaliste, 1929, p. 110.
[112] *Ibid,* p. 267.

2. Contributions des voyageurs, marchands, diplomates et missionnaires en Chine

Les voyageurs pionniers dont certains ont vécu en Chine pendant de nombreuses années ont appris à utiliser d'autres yeux pour voir les choses dans cette contrée lointaine. Ils ont appris une autre façon de penser, une autre langue qui communique avec la nature. À cet égard, l'enthousiasme de l'Europe pour la Chine au cours du siècle a eu une connotation culturelle profonde.

Nous apportons ci-dessous plusieurs témoignages de ces missionnaires, diplomates et commerçants.

Dans son livre *France et Chine, vie publique et privée des Chinois anciens et modernes, passé et avenir de la France dans l'extrême orient,* l'Abbé Olivier Girard décrit quatre scènes d'arts acrobatiques auxquelles il a assisté en Chine :

> Par un mouvement imperceptible des jointures de leurs bras et de leurs jambes, les sauteurs chinois, semblaient donner à des vases pleins d'eau qu'ils soutenaient une force motrice au moyen de laquelle ces vases, se mettant progressivement en équilibre, passaient et repassaient, sans se répandre, d'une partie du corps de l'acteur à l'autre, avec une rapidité si extraordinaire que je n'osais en croire le témoignage même de mes propres yeux.[113]
>
> […]
>
> Des Chinois, dis Isbrands Ides[114] dans sa relation, soutenaient sur la pointe d'un bâton des boules de verre aussi grosses que la tête d'un homme, et les agitaient de différentes manières sans les laisser tomber. Ensuite, dix hommes, ayant pris une canne en bambou d'environ sept pieds de long, la levèrent droite, et tandis qu'ils la soulevaient dans cet état, un enfant de dix ans se glissa jusqu'au sommet avec l'agilité d'un singe, et se plaçant sur le

[113] Abbé Olivier Girard, *France et Chine, vie publique et privée des chinois anciens et modernes, passé et avenir de la France dans l'extrême orient*, Tome II. Paris, Hachette, 1869, p.119.
[114] Voyageur et diplomate danois qui voyagea en Chine et Russie en 1692.

ventre à la pointe, il s'y tourna plusieurs fois en cercle, après quoi, s'étant levé, il se soutint sur un pied à la même pointe, et dans cette situation il se baissa jusqu'à saisir la canne de la main, enfin, quittant prise, il battit d'une main contre l'autre et s'élança légèrement à terre, où il fit d'autres exercices de la même agilité.[115]

[…]

Un homme se coucha par terre et éleva ses jambes en l'air, de manière qu'il formait un L couché. Alors on posa sur la plante de ses pieds un vase de pierre très-pesant de deux pieds et demi de haut et de dix-huit pouces de diametre, il le fit tourner en tout sens avec une extrême rapidité. Mais nous fûmes bien plus étonnés quand nous vîmes placer sur le vase un enfant, qui en fit le théâtre de ses jeux. Il mit son corps et ses petits membres dans des postures extraordinaires. Il se glissa ensuite la tête la première dans le vase, et se pliant d'une effrayante manière, il en sortit. S'il eût fait le moindre faux mouvement, la chute du vase l'eût écrasé, ainsi que l'homme qui le soutenait.[116]

[…]

Cet homme, couché sur le dos, tient ses jambes élevées verticalement en l'air. Sur la plante de ses pieds est posée une échelle composée de six larges échelons, et dont l'extrémité inférieure est étendue et plate. Ensuite un enfant de sept ou huit ans grimpe sur les echelons, et assis sur celui d'en haut, il fait plusieurs singeries, tandis que l'homme tourne l'échelle sur ses pieds, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre. L'enfant descend et monte le long des echelons, en formant autour d'eux des sinuosités, de sorte que des parties de son corps se trouvent alternativement sur une face de l'échelle et sur la face opposée. Ce jeu a duré au moins un quart d'heure.[117]

Le Marquis de Courcy, ancien chargé d'affaires de France en Chine, fait allusion à la fin du XIX^{e} aux compétences en arts acrobatiques sous les Qing dans son livre *L'empire du milieu :*

[115] *Ibid,.* p.117.
[116] *Ibid,* p.118.
[117] *Ibid,* p. 119.

> Les chasses au-delà de la grande muraille, les longues promenades à cheval, les tirs à l'arc, les jeux de force et d'adresse, les courses en traîneaux sur la glace ou la neige durcie, sont en usage chez les seigneurs tartares.[118]
>
> […]
>
> Aucun peuple du monde ne surpasse en dextérité le peuple chinois. Ses jongleurs, exécutent, avec des couteaux tranchants et pointus, des tours très dangereux dont l'issue serait fatale et sanglante s'ils n'avaient pas la main aussi sûre et le coup d'œil aussi subtil.[119]

Louis Wei Tsing-sing (1903-2001) a écrit dans son livre *Louis XIV et K'ang-hi, l'épopée des missionnaires français du Grand Siècle en Chine :*

> Ces éminents jésuites de Chine traduirent en latin et en français une bonne partie des classiques chinois. Pour la société française des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, la connaissance des choses de Chine devenait un sujet courant d'entretien à la Cour et dans les salons.[120]

Avant eux, dès le XVII^e^, Johan Nieuhof (1618-1672), un voyageur hollandais, proposait dans son livre *Het Gezandtschap der Neêrlandtsche Oost-Indische Compagnie* paru en 1665, une illustration populaire de la pagode de Nanking (appelé aussi Nankin ou Nanjing), faite de verre vernissé, qui se situe dans un temple. Elle mesure soixante dix-huit mètres de hauteur et cent quarante-six lumières à l'extérieur et à l'intérieur de la tour lui donnent une brillance exceptionnelle. Après cette découverte de Nieuhof, elle est devenue un représentant de l'architecture orientale aux yeux des Occidentaux. Cela explique sa présence fréquente du symbole de la pagode dans les peintures ou les décorations des scènes sur le thème de la Chine. Il l'utilise lui-même dans une autre illustation de son ouvrage (illustration 46).

---

118 Marie-René Roussel, marquis de Courcy, *L'empire du milieu*, Libraire académique, 1867. p. 207.
119 Marie-René Roussel, *Op. Cit*., p. 207.
120 Louis Wei Tsing-sing, *Louis XIV et K'ang-hi, l'épopée des missionnaires français du Grand Siècle en Chine,* Beckenried, Seminar Schoneck,1963. p. 189.

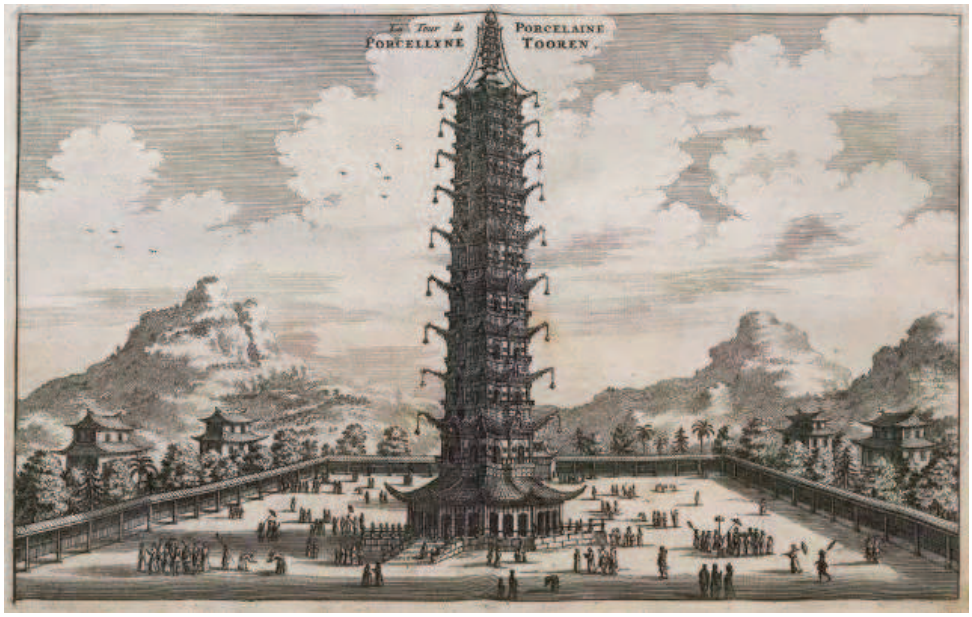


Illustration 45: La pagode de Nanking. Gravure dans le livre *Het Gezandtschap der Neêrlandtsche Oost-Indische Compagnie* de Johan Nieuhof au XVII^{e} siècle.
Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:UB_Maastricht_-_Nieuhof_1665_-_Toren.jpg

Illustration 46: Equilibriste et dresseur de rats dans la Chine du X^{e} siècle. Au fond, une pagode. Gravure dans le livre *Het Gezandtschap der Neêrlandtsche Oost-Indische Compagnie* de Johan Nieuhof au XVII^{e} siècle.
Source: https://encheres.catawiki.eu/kavels/17294719-china-johan-nieuhof-6-copper-engravings-1665

3. « A la chinoise » : une mode de Cour sous Louis XIV

Les récits de ces Occidentaux à l'occasion de missions décidées par les choix politiques en Europe au XVII^e^ et la concurrence commerciale et de prestige que se livrent les états à travers les relations avec la Chine, vont induire, particuliérement en France, un courant esthétique, un style européen de décoration et un mot le désignant : la « chinoiserie » apparu à la fin du XIX^e^ siècle, à la connotation de « bizarrerie, goût de la complication, la tracasserie, la ruse »[121]. Cette mode sera précédée au XVII^e^ par celui du « à la chinoise ».

Ainsi, Louis XIV (1638-1715) de la dynastie française des Bourbons, qui régna sur la France de 1643 à sa mort, fit construire en 1670 un palais de porcelaine à Versailles, le « Trianon de porcelaine ». Les balustrades, faîtières et corniches du bâtiment furent décorées de porcelaine émaillée bleu et blanc ; les fontaines des jardins, les vases et les carreaux avaient le style architectural chinois :

> Le chateau est construit « à la chinoise ». La mode est en effet inspirée des narrations des missionnaires de Chine et d'Inde sur la fameuse tour de Nankin, qui passe alors pour la huitième merveille du monde. À défaut de porcelaine, on fait produire des carreaux de faïence dans les manufactures de Hollande, de Rouen, de Nevers, de Lisieux ou de Saint-Clément[122].

Alors que le château de Versailles présente un style européen, ce Trianon de porcelaine indique un dialogue entre l'Asie et l'Occident. Même si à cause de la fragilité de la porcelaine cette architecture ne résistera pas longtemps (le château fut détruit en 1687), sa construction montre l'intérêt de Louis XIV et de ses architectes pour la Chine à travers la mode « à la chinoise ».

---

[121] Source : www.cnrtl.fr/definition/chinoiserie. Dernière consultation : août 2018.
[122] Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Trianon_de_porcelaine. Dernière consultation : août 2018.

Illustration 47: Le Trianon de Porcelaine, côté du jardin. Gravé par Perelle au XVII^{e} siècle. Gravure Reproduite dans *L'architecture et la décoration aux Palais de Versailles et des Trianons, sous la dir. De Paul Favier* (début XX^{e} siècle).
Source : http://archives.yvelines.fr/article.php?laref=503

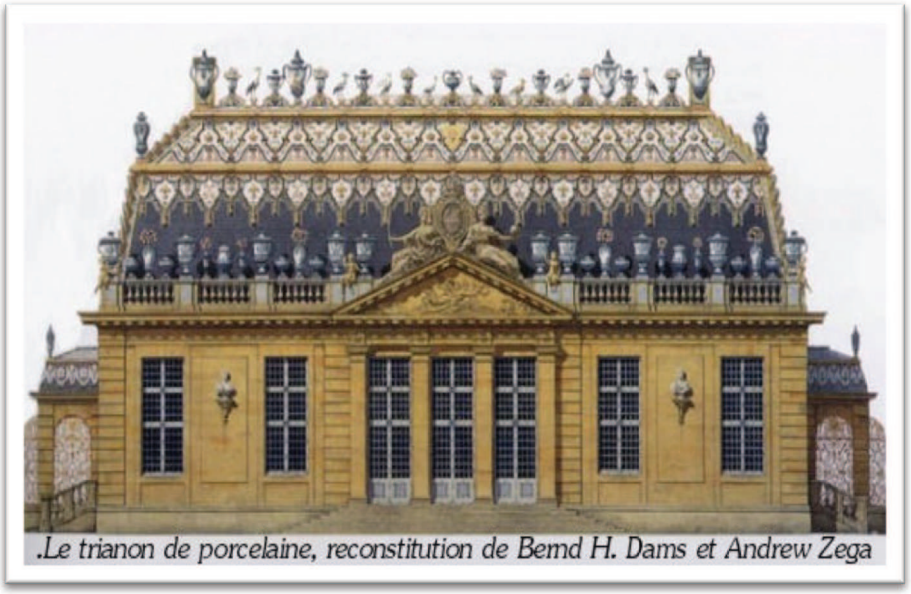


Illustration 48: Le Trianon de Porcelaine, côté du jardin, reconstitution de Bernd. H. Dams et Andrew Zega. Aquarelle sur papier. XX^{e} siècle.
Source : http://leroisoleil.over-blog.fr/article-le-trianon-de-porcelaine-90995273.html

Illustration 49: Le Trianon de Porcelaine, côté du jardin, reconstitution de Bernd. H. Dams et Andrew Zega. Aquarelle sur papier (détail). XX^{e} siècle.
Source : http://marie-antoinette.forumactif.org/t608-le-trianon-de-porcelaine

Un autre exemple de cet engouement inspiré par la Chine sous le Roi Soleil, nous est donné par Hélène Belevitch-Stankevitch, spécialiste de « la chinoiserie » dans son livre *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV.* Elle rapporte un bal auquel le roi Louis XIV se rend dans un costume au goût chinois :

> Le roi lui-même se déguisait en Chinois. On lit dans la description du carnaval de 1667 : « Il y eut un bal dans le vestibule du château de Versailles qui fut commencé par Sa Majesté avec la Reine… Le roi avait un habit, moitié à la persienne, moitié à la chinoise ».[123]
>
> […]
>
> Les fêtes s'ouvrient, le 7 janvier, par un bal donné à Marly, qui commença par un

[123] H.Belevitch-Stankevitch, *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, [Paris, Jouve et Cie, 1910], Slatkine Reprints, Genève, 1970.p171. Arch.Nat.O3308, Fêtes et divertissements, 27.

divertissement mêlé de musique et danses, intitulé *Le Roy de la Chine*. « Ce roy y estoit porté dans un palanquin et précédé d'une trentaine de Chinois, tant musiciens chantants, que de joueurs d'instruments. Le sieur Des Moulins de l'Opéra y divertit beaucoup dans une danse grotesque, représentant une pagode ». Le divertissement, parait-il, eut du succès car il fut répété le lendemain à Marly.[124]

Hélène Belevitch-Stankevitch décrit un autre divertissement de la Cour de Louis XIV, où figure le même symbole qui représente le pays si loin pour les occidentaux et sa richesse rêvée :

Douze pagodes assises sur de riches carreaux, dont les habillements diversifiés étaient en gazes blanches et d'autres étoffes légères, brodées d'or et d'argent. Ce qu'il y avait de mieux imaginé, c'était le plafond de la salle en forme de pavillon, peint à la chinoise, avec des figures et ornements grotesques, partie de couleur et partie rehaussé d'or, le tout sur un satin de la Chine blanc avec une haute et ruche crêpine, d'invention particulière.[125]

Les « pagodes » auxquelles il est fait allusion dans ces textes témoignent que les Occidentaux la présentent beaucoup en tant que symbole signifiant de la Chine. Si on remonte au début de l'apparition de la pagode en Chine, on trouve que :

Les pagodes firent leur apparition en Chine relativement tard. Le terme même en chinois pour désigner la « pagode » n'existait pas avant le IIe siècle. Cela s'explique par le fait que cette nouvelle forme architecturale ne se répandit en Chine qu'avec l'introduction du bouddhisme dans le pays au Ier siècle.[126]

Le terme désignera en Angleterre ou en France autant le bâtiment chinois, qu'une divinité chinoise ou indienne, une posture comme être assis en « tailleur », un

[124] H. Belevitch-Stankevitch, *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, *Op.cit*., p. 172.
[125] *Ibid.* pp.173-174.
[126] LO Chewen, *Les pagodes de la Chine ancienne*, Beijing, Editions en langues étrangères, 1994, p. 9.

petit singe « magot », comme le montre Vanessa Alayrac-Fielding dans son livre *La Chine dans l'imaginaire anglais des Lumières : 1685-1798* :

> Le terme désigne la divinité indienne ou chinoise qui est disposée dans les temples. Le mot est sans doute emprunté au français. On trouve d'ailleurs l'orthographe française de pagode dans certains textes. Dans son article de l'*Encyclopédie*, Diderot note que la pagode est d'abord le temple, puis par extension renvoie aux idoles vénétrées dans ces temples: « on appelle aussi pagode l'idole qui est adorée dans le temple élevé à son honneur… ce nom pagode tire son origine des mots persans *pout*, qui veut dire idole, et de *gheda*, un temple; de ces deux mots *pout gheda*, on a formé en français celui de pagode. » Par extension, les pagodes ont représenté les statues des divinités.
>
> […] Le terme devient synonyme de magot. […] En outre, on peut noter que le magot [petit singe d'Asie] est parfois également appelé *bonze* ou *Talapoin.*[127]

Nous avons ici plusieurs exemples du puissant imaginaire attaché à l'exotisme de ces éléments asiatiques. Le même imaginaire traverse également la production théâtrale de l'époque.

[127] Vanessa Alayrac-Fielding, *La Chine dans l'imaginaire anglais des Lumières : 1685-1798*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016, pp. 525-526.

4. Quelques pièces de théâtre sur la Chine représentées en France au XVII^{e} siècle

Nous nous sommes interessés à quelques pièces sur le thème de la Chine présentées en France au XVII^{e} siècle. Sans prétendre à l'exhaustivité, comme nous l'avons évoqué au début de la thèse, nous avons retenu quelques exemples qui nous paraissaient significatifs. Cette présence du « à la chinoise » dans la création théâtrale du XVII^{e} siècle montre que la Chine était un sujet très populaire non seulement dans le domaine du commerce, des récits des pionniers qui s'y sont rendus, mais aussi sur la scène. Nous pouvons par exemple mentionner trois pièces particulièrement intéressantes sur ce sujet : Père Charles Castelet, *Les Tartares Convertis,* 1657[128] ; Regnard, Dufresny, *Les Chinois,* 1692[129] ; André Danican dit « Philidor l'Aîné », *Le Roy de la Chine* (mascarade), 1700[130].

Dans la pièce anonyme *L'isle des hermaphrodites,* apparue en 1605, l'auteur décrit le cabinet, (en français dans le texte) « ornez à la façon de la Chine où il y a toutes sortes d'oiseaux et d'animaux représentés »[131], qui témoigne d'une décoration de style « à la chinoise » dans les œuvres de spectacle dès le début du XVII^{e} siècle.

Dans sa thèse en littérature, présentée à la Faculté des Lettres de Paris en 1928, *Les descriptions de la Chine par les français (1650-1750)*, l'intellectuel chinois Tchao-Ts'ing Ting expose les raisons de cette présence d'images de la Chine dans le théâtre français d'alors :

> Nous avons déjà dit que les missionnaires ont toujours éprouvé une grande admiration pour la Chine. Le grand retentissement qu'ont obtenu leurs publications ne pouvait sûrement pas laisser indifférent le public. Toutes ces images vivantes de Chinois qu'ils ont dépeintes avec habileté ; leur tenue, leurs manières hantaient les esprits. Les auteurs

[128] Source : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k858138d/f1.image. Dernière consultation : août 2018.
[129] Source : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31187877t. Dernière consultation : août 2018.
[130] Source : https://plfilm.net/v-philidor-masquerade-du-roy-de-la-chine-FS2vMrPVihY.html. Dernière consultation : août 2018.
[131] Eugenia Zuroski Jenkins，*A taste for china: English Subjectivity and the Prehistory of Orientalism,* New York, Oxford university press, 2013, p. 236.

> comiques saisissaient cette occasion pour faire des pièces n'ayant d'autre but que d'amuser le public plutôt que de l'instruire. Ces pièces uniquement faites pour distraire étaient assez nombreuses. « Les Chinois », comédie en cinq actes, mise au théâtre par MM. Regnard et Dufresny, et représentée pour la première fois par les comédiens italiens du roi dans leur Hôtel de Bourgogne, le 13 Décembre 1692. « Arlequin invisible chez le roi de la Chine », 1713. « La Princesse de la Chine », 1729. [132]

Dans son ouvrage *Rêver la Chine, chinoiserie et regards croisés entre la Chine et l'europe aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Vanessa Alayrac-Fielding, spécialiste de la civilisation britannique, de l'histoire du goût chinois et de la représentation de la Chine en Angleterre, s'appuie sur le spectacle *Les Chinois* de Regnard et Du Fresny (1692), pour mettre en évidence « l'imaginaire stéréotypé de la Chine […] [qui] se laissa mettre en scène, intégrer, tel un nom vide, au système de représentation autochtone pour servir d'amusement et de divertissement » jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle. Nous en citons un large - car très instructif - extrait :

> Dans la pièce de théâtre de Regnard et Du Fresny *Les Chinois*, jouée à Paris en 1692, l'indétermination et la fantaisie président à la représentation de la Chine sur scène. Le Valet Mezzetin est déguisé en pagode, c'est-à-dire en divinité chinoise. Face au maître de maison Roquillard, médusé devant cette apparition, qui demande à Arlequin « Qu'est-ce que signifie cette figure là-bas? », Arlequin ne peut donner qu'une réponse tautologique, laissant donc l'imagination combler le vide sémantique, remplacer l'absence de referentiel clair par l'invention d'une image mentale: « Arlequin: c'est une Pagode!/ Roquillard: Une Pagode! Qu'est-ce qu'une Pagode? / Arlequin: Une Pagode… est une Pagode. Que diable voulez-vous que je vous dise ? » Virgile Pinot rappelle que la connaissance tronquée de la Chine, diffusée par les jésuites alimenta l'imaginaire stéréotypé de la Chine : « en exluant de leur enquete sur la Chine l'étude de l'ame populaire, les jésutes ont travaillé pour les

[132] Tchao-Ts'ing Ting, *Les descriptions de la Chine par les français (1650-1750)*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1928. pp. 97-98.

chinoiseries de paravent ». Ornement semblable aux coquilles du style rococo, la chinoiserie pouvait se faire le receptacle des idées et des images mentales des uns et des autres. Cette Chine comique de théâtre se laissa travestir, peindre, décorer selon les envies des artistes. Elle se laissa mettre en scène, intégrer, tel un nom vide, au système de représentation autochtone pour servir d'amusement et de divertissement. La période de la Régence et du règne de Louis XV fut marquée par l'émergence d'une société de plaisir après la fin du règne plus austere du Roi-Soleil. L'interet philosophique pour la Chine se superposa a la représentation imaginaire, plus ludique et fantaisiste, d'une Chine de chinoiseries dans la décoration d'intérieur et dans les jardins, mais également, de manière plus générale, dans la vie sociale, culturelle et festive de l'époque. La célèbre adaptation théâtrale de Voltaire *L'Orphelin de la Chine* de 1755 fut subvertie en un double bouffon, *Les Magots*, badinage théâtral en vers et d'un seul acte présenté pour la première fois en 1756 par les Comédiens-Italiens ordinaries du roi. Cette transformation fantaisiste de la sagesse et de la morale confucéenne chinoises en bagatelle chinoisante de théâtre relevait d'un goût pour les « inconséquences », les impertinences et le côté révérencieux de la parodie, qui substituait délibérément d'une sensibilité sensualiste qui mettait l'imagination au cœur de l'expérience esthétique, véritable apport d'énergie visant à stimuler les sens et mettre l'esprit en mouvement.[133]

En effet, les Occidentaux ont une image très exotique des Chinois, qu'Hélène Belevitch-Stankevitch, comme on l'a vu, mentionne : c'est toujours un modèle construit par l'imagination, puisqu'aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, la Chine reste toujours un pays rêvé en Occident. Même si - le cas est très rare - des Chinois sont invités par le roi ou les missionnaires en Europe, il faudra attendre jusqu'au XIX^{e} siècle pour voir de vrais rencontres fréquentes entre Chinois et Européens, et jusque-là, on imagine :

[133] Vanessa Alayrac-Fielding, *Rêver la Chine, chinoiserie et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles*, Tourcoing, Editons invenit, 2017, pp.127-128.

Il reste à dire quelques mots sur le type de Chinois conventionnel qui se forme au courant du XVII[e] siècle. On connaissait les Chinois par les estampes ; une multitude de petits êtres bizarres animaient les porcelaines, les laques, les étoffes peintes et brodées de Chine. Souvent, indiquées sommairement, ces figurines étaient déjà une abstraction ; s'il y avait des détails, l'œil ne saisissait que ce qui était le plus saillant, le plus excentrique — une coiffure étrange, le chapeau à bords découpés et relevés d'une façon peu ordinaire ou le bonnet conique des Mongols, la pose inaccoutumée de pagode accroupie, quelques accessoires indispensables — un parasol ou un éventail en feuille de palmier. Il est à noter que les Chinois de la fin du XVII[e] siècle n'ont pas de tresse, ayant été obligés à l'avènement de la dynastie tartare (1644) de se raser les cheveux.[134]

Ce modèle du Chinois, construit par l'imagination des Français, est présent dans l'image ci-dessous d'un costume de la Mascarade *Le Roy de la Chine,* composée en 1700 par le compositeur et musicien André Danican Philidor dit « Philidor l'Aîné » :

Illustration 50: Costume pour la Mascarade du *Roy de la Chine* de Philidor. Représentation devant le Roi au domaine de Marly. Dessin de Jean Berain (1640-1711) réalisé en 1700.

Source : https://www.photo.rmn.fr/archive/12-576155-2C6NU023O3O3.html

[134]Source :www.chineancienne.fr/belevitch-stankevitch-le-gout-chinois-en-france-au-temps-de-louis-xiv/. Dernière consultation : août 2018.

Ces constructions exotiques attirent à coup sûr l'attention et la curiosité du public. De ce fait on retrouve souvent dans les spectacles une décoration ou un personnage chinois, ayant pour but d'amuser le public. En voici un exemple à propos de *Les Chinois* de Jean-François Regnard (1655-1709), écrivain et dramaturge français :

> *Les Chinois* nous font sortir de Paris : nous sommes à la campagne, dans le château du hobereau Roquillard – « le théâtre représente une salle assez bien meublée », indique la didascalie initiale du premier acte, sans autre précision. Cette salle concentre la vie domestique mais sert aussi à la réception d'étrangers : va y défiler la théorie des prétendants grotesques : un baron chasseur flanqué de ses chiens, un docteur chinois sorti de son « cabinet de la Chine », un capitaine avec sa jambe de bois, un comédien français. La rivalité de ce dernier avec Octave, comédien italien amant d'Isabelle, est prétexte à l'éclatement du lieu scénique : le théâtre s'ouvre pour donner à voir, comme un spectacle intérieur, la joute des comédiens français et des comédiens italiens, qui fait quelque peu oublier la salle initiale.[135]

Un autre exemple, concernant la gravure du *Chinois dansant à l'opéra du Carnaval de Venise*, de Robert Bonnart :

> Les Chinois de mascarade étaient conçus dans le genre amusant d'Arlequin. « Le Chinois dansant à l'opéra du carnaval de Venise » (1699), à la longue moustache pendante, coiffé d'un grand bonnet se terminant par un panache de plumes, est vêtu d'une veste ornée comme l'habit de l'Arlequin de carreaux et de festons rapportés. « L'habit de Mandarin », autre costume de fantaisie, est du même genre bouffon : le personnage à la longue barbe, qui représente probablement un sage de la Chine, porte un ample vêtement avec une espèce de pèlerine, composée de mille pièces et un énorme chapeau surmonté d'une demi-lune avec des grelots au bord.[136]

---

[135] Charles Mazouer, *La vie mondaine selon Regnard*, Paris, Litteratures classique, 58, 2005 (3).
[136] Source : www.chineancienne.fr/belevitch-stankevitch-le-gout-chinois-en-france-au-temps-de-louis-xiv/. Dernière consultation : août 2018.

Illustration 51: Un Chinois dansant à l'opéra du Carnaval de Venise de 1699.
Estampe de Robert Bonnart (1652-1733)
Source : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8407340s.r=de+Carnaval.langEN

Ces quelques sources littéraires et iconographiques montrent qu'au goût d'une esthétique exotique et étrangère a répondu un modèle chinois construit par l'esprit français, mais populaire, dans la société et sur la scène en France au XVII^{e} siècle.

II. Première étape d'intégration : la Chinoiserie et la Chine imaginaire sur le théâtre français au XVIII[e] siècle

Le goût pour la Chine sur la scène française se développe progressivement entre imaginaire et réalité. Au XVIII[e] siècle, l'intérêt des philosophes des Lumières pour la philosophie chinoise crée des points de rencontres culturels. Une culture imaginaire chinoise se développe alors où des artistes français imitant des artistes chinois, ou ce qu'ils croient en savoir, introduisent l'exotisme dans leurs créations. Vanessa Alayrac-Fielding indique :

> Dans tous les arts et ceux de la scène en particulier, la Chine est omniprésente : création dès 1742 par François Boucher du cycle pictural des Chinoiseries, parution à grand succès des *Anecdotes chinoises* ou de *l'Almanach chinois* (1760-1766), multiplication des ballets d'inspiration exotique : *Les Fêtes chinoises* (1754), *Le Ballet chinois et turc* (1755), *Les Tartares* (1755), *La Matrone chinoise* (1765), pour ne citer que les principaux.[137]

On peut également apprécier ce phénomène d'intégration culturelle au théâtre avec des pièces comme *Arlequin invisible chez le roi de Chine*[138] d'Alain René Lesage ou dans celle de Louis Anseaume (1721-1784), *Le Chinois poli en France* (1754)[139].

[137] Vanessa Alayrac-Fielding, *Op. Cit*., p. 246.
[138] Alain René Lesage, *Arlequin invisible chez le roi de Chine*, pièce en 1 acte, créé au théâtre de la Foire Saint-Laurent le 30 juillet 1713.
[139] Louis Anseaume, *Le chinois poli en France, parodie du chinois de retour : intermède Italien en un acte.* (Paris: Vve Duchesne 1754), représentée pour la première fois sur le Théâtre de la Foire S. Laurent le samedi 20 Juillet 1754.

1. Chinoiserie : le goût pour la Chine

Notre enquête se poursuit donc de musées en publications spécialisées, œuvres picturales et textes théâtraux, où nous découvrons ce qu'est la Chinoiserie, suscitée en France par la culture chinoise :

> Objet d'art, de luxe, de fantaisie, de dimensions plus ou moins importantes (bibelot, peinture, décor, meuble), venant de Chine ou, plus souvent, réalisé en Occident selon le goût chinois, fait de finesse mais aussi de surcharge, particulièrement en vogue au XVII[e] siècle[140].

Le musée des Arts Décoratifs à Paris propose un parcours spécifique sur le thème de la Chinoiserie présenté sur son site, sur lequel de nombreuses photographies de meubles, statuettes et objets dans le style de la chinoiserie, sont visibles :

> Thème qui a traversé tout le XVIII[e] siècle, la chinoiserie est évoquée à travers une sélection de meubles et objets provenant de différents pays d'Europe, présentée dans un écrin tapissé de panneaux de laque provenant du Cabinet de laque de l'hôtel du Châtelet à Paris, construit au début des années 1770 par Mathurin Cherpitel. Commode attribuée à Desmoulin en vernis Martin, petite commode de Dubois en vernis Martin à fond rouge, secrétaire en pente en vernis Martin bleu de Madame de Pompadour… révèlent la variété des couleurs des laques européennes.Une grande vitrine permet d'aborder, dans le monde de la céramique essentiellement, une réflexion sur les jeux d'influences, au centre du développement de la chinoiserie, d'un continent à l'autre, d'un pays à l'autre et d'une manufacture à l'autre, alors que se multiplient les centres faïenciers et les manufactures de porcelaine. De la copie à l'interprétation et à la fantaisie la plus débridée, la variété des aspects et la succession des phases de la chinoiserie sont évoqués. L'apport spécifique

[140] Source : www.cnrtl.fr/definition/chinoiserie. Dernière consultation : août 2018.

d'artistes et d'ornemanistes comme Boucher ou Pillement est mis en exergue.[141]

Vanessa Alayrac-Fielding explique ainsi ce style :

> Les chinoiseries, ou l'art de « la plus jolie déraison du monde ». Le style des chinoiseries fut perçu aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles comme un art de l'enchantement. Dans les jardins et dans la décoration d'intérieur, il constituait un art de la fantaisie, et l'on prenait plaisir à admirer cette hybridité artistique qui donnait naissance à des incohérences et compositionnelles, ce que le prince de Ligne [diplomate Hollandais] nommait des « inconséquences », qui défiaient les lois de la raison et les règles du classicisme: « ces inconséquences appartiennent aux Chinois par excellence. Ils en sont remplis dans leurs jardins, ainsi que dans leurs dessins, et c'est comme cela qu'on voit souvent dans leurs peintures des gens à cheval sur l'eau et des bateaux sur les montagnes. »[142]

Depuis le commencement du commerce entre Européens et Chinois, la porcelaine chinoise, les ornements textiles et les meubles laqués se déversent en Europe, et bien sûr à la Cour de France. Cette mode pénètre dans la vie quotidienne des Français. Des « objets dans le goût chinois[143] » sont progressivement intégrés dans l'art occidental pour montrer l'élégance d'une société luxueuse et une atmosphère de légèreté.

Des peintres comme Antoine Watteau, François Boucher ou Jean Pillement s'inspirent de l'exotisme chinois, au niveau des paysages comme des mœurs. Des pagodes sont construites dans des jardins. Ces artistes reflètent un goût pour un Orient rêvé, son imagerie et ses symboles, dans la forme. Leur Chine imaginaire est un pays onirique, beau et paisible, ses peintures incluent souvent des plantes exotiques, des

141 Musée des arts décoratifs : www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/parcours/xviie-xviiie-siecles/la-chinoiserie. Dernière consultation : août 2018.

142 Vanessa Alayrac-Fielding, *Op. Cit*., p.123.

143 www.cnrtl.fr/ *Op.cit.*

fleurs et des objets.

> D'Antoine Watteau à Jean Pillement, les artistes créèrent avec la chinoiserie une des formes les plus originales de l'art du siècle des Lumières.
>
> Au début du XVIII[e] siècle, en réaction aux lourdeurs du grand style du siècle précédent, les artistes s'affranchirent des modèles rigides aux significations codées, hérités des Métamorphoses d'Ovide et de l'Iconologie du chevalier Ripa, grâce à l'assimilation et la réappropriation des motifs chinois. La légèreté et la fantaisie de cette Asie recomposée étaient parfaitement adaptées à la société hédoniste qui s'établit en France à partir de la Régence et durant le règne de Louis XV.[144]

La Chine aux yeux des Européens est la représentante de la civilisation orientale. Les pavillons de style chinois, les fleurs et les oiseaux des paysages, les bols en poterie, les robes en soie, tout cela montre une beauté orientale élégante, luxueuse et éblouissante. Ce « style chinois », issu de la peinture et de la tapisserie, a été étendu arts décoratifs, au mobilier et à l'architecture de paysage, comme le montrent les reproductions de Pillement, Watteau et Boucher ci-après :

[144] Source : www.lesartsdecoratifs.fr/francais/bibliotheque/actualites-583/archives/la-chine-des-ornemanistes-gravures-3367. Dernière consultation : août 2018.

Illustration 52: Ornement style « chinoiserie » dans *Nouvelle suite de cahiers arabesque chinois à l'usage des dessinateurs et des peintres n.1* de Jean Pillement (1728-1808),
gravé par Anne Allen en 1798.
Source : Bibliothèque des Arts Décoratifs à Paris.

Illustration 53: Huò Nu ou Musicienne chinoise d'Antoine Watteau (1684-1721).
Estampe de Edme Jeaurat (1688-1738). XVIII[e] siècle.
Source : Bibliothèque des Arts Décoratifs à Paris ainsi que
http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/antoine-watteau_huo-nu-ou-musicienne-chinoise

François Boucher est un peintre représentatif français du style rococo, mouvement artistique européen du XVIII[e] siècle touchant l'architecture, les arts décoratifs, la peinture et la sculpture. Il n'est jamais allé en Chine, mais dans son imagination, il considère la Chine comme un pays idéal où régne l'harmonie. Il a donc peint une série de tableaux sur ce thème.

Illustration 54: *Le jardin chinois*. Peinture sur toile de François Boucher (1703-1770).
Source : Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon ainsi que
www.panoramadelart.com/boucher-le-jardin-chinois

Illustration 55: *La danse chinoise.* Peinture sur toile de François Boucher (1703-1770).
Source : Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon ainsi que
http://moeblu.fr/2013/09/30/tenture-chinoise-francois-boucher-chine-vue-du-xviiie-siecle/

Dans son livre *De la Chine à la chinoiserie. Echanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII^e^-XVIII^e^ siècles),* Jacques Marx explique pourquoi cette esthétique est très populaire en Europe :

> Il est clair que la chinoiserie a beaucoup contribué à créer, dans les habitudes de vie et l'environnement familier des classes aristocratiques, une sociabilité élégante et distinguée. Elle correspond au fond à un « principe de plaisir » qui rejoint une des dimensions profondes de la pensée des Lumières ; la recherche de l'Éden perdu, la reconstitution d'un monde où régneraient l'harmonie et le bonheur.[145]

Ailleurs, sur le site du Musée des Arts Décoratifs, on explique aussi la popularité de ce courant :

> La légèreté et la fantaisie de cette Asie recomposée étaient parfaitement adaptées à la société hédoniste qui s'établit en France à partir de la Régence et durant le règne de Louis XV. Cantonnée aux arts décoratifs, aux pièces intimes et aux pavillons ornementaux, la chinoiserie ne fut pas entravée par les règles de la convenance. Elle put rester le lieu du plaisir et du rêve.[146]

La vision et l'imagination de l'Extrême-Orient laisse le peuple français imaginer la vie quotidienne des empereurs chinois représentée sur une tapisserie de la cour. En fait, ces artistes ne sont pas vraiment allés en Chine, il n'est pas surprenant que la Chine soit dépeinte avec des ressources limitées et une imagination infinie. La Chinoiserie, ce goût à la française qui a été en vogue dans les pays d'Europe, a fasciné le noble de Versailles. C'est un rêve, jamais une véritable « Chine ». C'est une

---

[145] Jacques Marx, *De la Chine à la chinoiserie. Echanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII^e^-XVIII^e^ siècles),* Bruxelles, Revue belge de philologie et d'histoire, 85, 2007, p. 779.

[146] Source : www.lesartsdecoratifs.fr/francais/bibliotheque/expositions/archives/la-chine-des-ornemanistes-gravures-3367. Dernière consultation : août 2018.

imagination façonnée par l'Europe, pleine de mystères, de romance et d'aventures. Les Français sont alors obsédés par l'exotisme et l'imagination pour l'Orient.

Pour l'Europe à cette époque, la Chine était un code culturel romantique et utopique. En d'autres termes, le soi-disant style chinois a complètement cédé la place aux fantasmes culturels des Européens. En fait, une telle Chine n'existe pas. Quand le style chinois se combine de plus en plus avec le style rococo, il n'a absolument rien à voir avec la vraie Chine, explique encore Vanessa Alayrac-Fielding :

> Cet art fantaisiste, qui posait sur les ailes d'un flêle papillon toute la lourdeur d'un éléphant, était caractéisé par cette capacité à transformer la réalité physique en illusion métaphysique, à mettre le réel en apesanteur, pour que la légèrté l'emporte sur la gravité, dans son sens de sérieux et de pesanteur. A l'instar de l'image du papillon qui vole ça et là, en mouvement permanent dans les airs, le style chinois induisait un déplacement. Il permettait une évasion imaginaire, un voyage de l'esprit qui s'affranchissait des codes du classicisme et des normes socioculturelles du Grand Siècle. « Il a eu la fantaisie d'aller à la Chine », écrivit Voltaire en 1756 dans son article « Fantaisie » pour *L'Encyclopédie.*
>
> […]
>
> La Chine matérielle et les chinoiseries contribuèrent à façonner un imaginaire de l'ailleurs chinois, transportant les visiteurs dans une vision fantasmée de Cathay aux textures et couleurs délicieuse. L'entrée délibérée et assumée comme telle ans la fantaisie chinoise, dans l'illusion exotique, permettait ce voyage imaginaire, rendant possible, par exemple, la fusion hérérotopique de Pékin et Paris : « Ainsi le Parisien, tout près de sa maison / Peut, la canne à la main, aborder à Canton » rappelait un poème badin de 1793 au sujet des bains parisiens du boulevard Cerutti décorés d'une architecture chinoisante par Nicolas Lenoir en 1787.[147]

[147] Vanessa Alayrac-Fielding, *Op.cit*, p. 126.

2. De l'objet au théâtre : la Chine fictionnelle des français

2.1 Voltaire et *l'Orphelin de la Chine*

Comme on le sait, à cette époque, le mouvement des Lumières en Europe faisait face à une société en mutation, la tâche des penseurs est extrêmement ardue. Ils ont besoin de toutes sortes de matériaux de pensée pour faire référence, comparer les réalités de la vie et soutenir leurs propres idées. Les nombreuses œuvres des premiers missionnaires européens en Chine ont suscité une vague d'intérêt et de passion, ouvrant une nouvelle vision en Europe : l'on regarde alors la Chine comme une société dans laquelle tout le monde peut être guidé par la vertu et ainsi créer un système de relations parfaitement harmonieuses et fiables :

> Vers 1750, la Chine est d'une actualité de premier ordre dans la société française : le pays sort d'une image vague d'un Orient idéal pour devenir la Chine philosophe à laquelle se rallient maints esprits libres. Ils y trouvent les arguments de leurs propres déductions : combattre la conception du despotisme, attaquer le principe d'une religion révélée, proclamer la vertu de la tolérance.[148]

Les penseurs considéraient cette harmonie en Chine comme un modèle idéal. Pour Voltaire, la vie morale, culturelle et juridique de la Chine peut servir pour la réforme de la société française et même de la société occidentale. Se fondant sur la lecture et les connaissances acquises par les œuvres des Jésuites, il en décrit les vertus :

> Ces qualités s'étendent jusqu'aux derniers du peuple. Des missionnaires racontent que souvent, dans les marchés publics, au milieu de ces embarras et de ces confusions qui excitent dans nos contrées des clameurs si barbares et des emportements si fréquents et si

[148] Vanessa Alayrac-Fielding, *Op.cit*., p .245.

odieux, ils ont vu les paysans se mettre à genoux les uns devant les autres, selon la coutume du pays, se demander pardon de l'embarras dont chacun s'accusait, s'aider l'un l'autre, et débarasser tout avec tranquillité.[149]

Nous avons eu l'occasion, comme mentionné en introduction, de traduire cinq contes philosophiques de Voltaire du français au chinois[150] pour nous familiariser avec l'auteur et son époque, avant d'aborder *L'orphelin de la Chine*[151], pièce d'origine chinoise adaptée par Voltaire et créée à la Comédie-Française en 1755. A partir de cette vision imaginaire, en tant que figure représentative des Lumières en France et en Europe, Voltaire y décrit et apprécie la morale de la civilisation chinoise, en exprimant son désir de construire une société idéale en France à travers la morale culturelle et la courtoisie sociale chinoises, le tout dans une mise en scène « au caractère chinois » :

[…] C'est dans ce contexte intellectuel inédit que parait en 1755 *L'Orphelin de la Chine*, tragédie de Voltaire. Premier ouvrage théâtral français à se dérouler dans l'empire du Milieu, il est soumis chez Voltaire aux règles du théâtre classique : la pièce offre cinq actes conformement au « grand goût », réunit 32 scènes et 1501 vers en alexandrins. Gengis Khan est le héros de cette tragédie issue d'une pièce chinoise. Le conflit qui oppose l'envahisseur Gengis Khan à l'Idamé et Zamti, son époux, gardiens fidèles des lois d'un empire agonisant, prend les accents d'un drame cornélien ou ne manquent pas les réminiscences de son devancier. La pièce, donnée le 20 aout 1755 à la Comédie-Française, avec Mlle Clairon et Lekain, est un événement dans l'histoire du théâtre, par la volonté de Voltaire et de ses comédiens de lui donner tant pour la décoration que pour les costumes un caractère « chinois »…[152]

[149] François-Marie Arouet (Voltaire), *Essai sur les mœurs et l'esprit des nation, Tome I,* Genève, Cramer, 1756, p. 217.
[150] Wei Liang, *Les contes philosophiques de Voltaire*, *Op.cit.*
[151] Voltaire, *L'orphelin de la Chine, Op.cit.*
[152] Vanessa Alayrac-Fielding, *Op.cit*., p. 246.

Illustration 56: Costume de Lafon au rôle de Gengis-Kan dans *L'Orphelin de la Chine*, tragédie de Voltaire. Estampe en 1803.

Source : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9006636v.item

2.2 *Arlequin barbet, pagode et médecin* et autres pièces inspirées par la Chine

Les pièces de théâtre ayant pour sujet la Chine se donnent non seulement à la Comédie-Française, avec Voltaire, mais aussi à la foire. Paul Scarron (1610-1660), écrivain français contemporain du règne de Louis XIII et du début de celui de Louis XIV, nous apprend par ses vers que les marchands portugais vendaient des objets d'Extrême-Orient à la foire Saint Germain :

> Menez-moi chez les Portugais
> Nous y verrons à peu de frais
> Les marchandises de la Chine
> Nous y verrons de l'ambre gris
> De beaux ouvrages de vernis
> Et de la porcelain fine
> De cette contrée divine
> Ou plutôt de ce paradis.[153]

En effet, non seulement les objets chinois étaient très populaires à la foire, comme le suggère aussi Françoise Rubellin dans son ouvrage *Théâtre de la foire* qui observe ce mélange du commerce « des soieries et porcelaines » et des spectacles, évoquant ainsi par les disciplines et arts proposés, les variétés acrobatiques des foires chinoises et les Washe de la dynastie Song (voir première partie), trois siécles auparavant :

> Les Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, institutées à Paris dès le Moyen Âge, étaient de vastes enclos loués à des religieux et destinés aux échanges commerciaux. Leur période d'ouverture varia au cours des siècles : à l'époque des pièces de cette anthologie, la Foire Saint-Germain ouvrait le 3 fevrier et durait jusqu'au dimanche des Rameaux; la Foire Saint-Laurent se déroulait du début du mois de juillet à la fin du mois de septembre. La première offrait davantage de marchandises précieuses (étoffes, soieries, orfèvrerie,

[153] Madeleine Jarry, *Chinoiseries, le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Editions Vilo, p. 12.

porcelaine, tableaux) que la Foire d'été (bonnetiers, chaudronniers, mercier, potiers). Le commerce y était cependant très diversifié, avec, par exemple, 260 boutiques, que l'on appelait loges, à la Foire Saint-Laurent.

Elles étaient structurées comme de petites villes, avec leurs rues et ruelle, leurs emplacements pour le stationnement des carrosses et chaises à porteurs. On y venait en foule, les attractions y étaient nombreuses: montreurs d'animaux sauvages ou dressés, sauteurs et danseurs de cordes (acrobates et funambules), marionnettes, charlatans qui tentaient de vendre, une saynète a l'appui, leur drogue miraculeuse. La Foire attirait aussi des « montreurs de curiosités » comme celui auquel il est fait allusion dans *Arlequin fille malgré lui.*[154]

Nos recherches nous ont permis de repérer plusieurs œuvres (classées par ordre chronologique ci-desssous) dont plusieurs auteurs renommés du théâtre de foire cités par Françoise Rubellin, comme Anseaume ou Lesage, qui, à côté d'un Voltaire, témoignent qu'au XVIII[e] siècle, comme au précédent, la Chine reste toujours un thème en vogue sur le théâtre en France :

Bertrand Selles, *Les Chinois,* 1702

Nicolas de Malezieu, *Le prince de Cathay,* 1704[155]

Alain René Lesage, *Arlequin invisible chez le roi de Chine,* 1713[156]

Alain René Lesage，Jacques-Philippe d'Orneval, *Arlequin barbet, pagode et medecin,* 1723[157]

Alain René Lesage, *La princesse chinoise,* 1729[158]

Jean-Georges Noverre, *Les fêtes Chinoises,* 1754[159]

---

[154] Françoise Rubellin, *Théâtre de la foire. Anthologie de pièces inédites. 1712-1736,* Montpellier, Editions Espace 34, 2005, p. 9.

[155] Les références en ligne qui suivent ont été consultées en mai 2016 www.theatre-classique.fr/pages/programmes/corpus_obvil_date.php#1700

[156] http://data.bnf.fr/en/atelier/11912638/alain-rene_lesage/

[157] http://cethefi.org/doc/arlequin_barbet_pagode_et_medecin.pdf

[158] http://data.bnf.fr/en/atelier/11912638/alain-rene_lesage/

[159] https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_F%C3%AAtes_chinoises

Louis Anseaume, *Le Chinois poli en France,* 1754[160]

Voltaire, *Orphelin de la chine,* 1755 [161]

Voisenon, Claude-Henri de Fusée de, *Les magots, parodie de l'orphelin de la Chine,* en vers, 1756 [162]

Charles-Simon Favart, *Les Chinois,* 1759 [163]

Pierre-René Lemonnier, *La Matrone chinoise ou l'épreuve ridicule,* 1765[164]

Lorenzi Buranello, *L'idole de la Chine,* 1779 [165]

Arlequin barbet, pagode et médecin d'Alain René Lesage et de Jacques-Philippe d'Orneval (dont le texte intégral est disponible en ligne[166] et dans le titre de laquelle figure le symbole d'un pays géographiquement et culturellement éloigné pour les Occidentaux : la pagode)[167], est un bel exemple de l'utilisation de références chinoises réelles ou rêvées, comme support de la fiction théâtrale en France.

Le fils du Roi du Japon y tombe amoureux de la fille du Roi de la Chine à la vue de son portrait. Il vient donc ingognito à la Cour de Pékin avec son valet Arlequin. Ne sachant commemnt accéder à la princesse, Arlequin se couvre de la peau d'un vieux « Barbet » (un chien de ferme) et pénêtre dans le palais du roi. Dans la chambre de la princesse se trouvent deux belles pagodes :

> […] grandes comme nature, dont il a deviné qu'elle aime ces sortes de figures. Muni d'une lettre du prince et de son portrait, il se fait passer pour une nouvelle Pagode, d'un savant mécanique, acheté par le roi et placé chez la princesse, il lui déclare l'amour de son maître

[160] Source : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9622956x.texteImage

[161] Source : http://data.bnf.fr/15058266/voltaire_l_orphelin_de_la_chine/

[162] Source : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5812616r.texteImage

[163] Source : http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc35590v

[164] Source : http://data.bnf.fr/12007018/pierre-rene_lemonnier/

[165] Source : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6472049z/texteBrut

[166] Bibliothèque nationale de France, ms. f. fr. 9314, f°88-105 v.

Transcription établie par Charlotte Guichard et Isabelle Ligier Degauque, décembre 2011.

[167] Voir les sens multiples de ce terme « pagode », p. 170 : monument, divinité, singe,...

et lui remet la lettre et le portrait[168].

Dans son livre *La Chine en France au XVIII^e siècle*, Henri Cordier donne une description d'une representation de la pièce :

> Lesage, avec d'Orneval, après Regnard, fit monter la Chine sur les tréteaux du *Théâtre de la Foire* ; en février 1723, la troupe du sieur Restier donnait à la Foire de Saint-Germain *Arlequin Barbet, Pagode et Médecin*, « Pièce Chinoise de deux actes en Monologue » ; le théâtre représentait « les dehors du palais du Roy de la Chine » ; les principaux personnages étaient : le Roy de la Chine, la Princesse sa fille, l'esclave favorite de la princesse, le Colao, ministre chinois, le prince du Japon, Arlequin son valet, etc. À la fin de la pièce, le prince et la princesse étant bien élevés, vont se jeter, suivant la tradition, aux pieds du Roi qui leur dit : *Pardonaou, Levaou, Divertissaou, Dansaou* ; on danse et la pièce finit.[169]

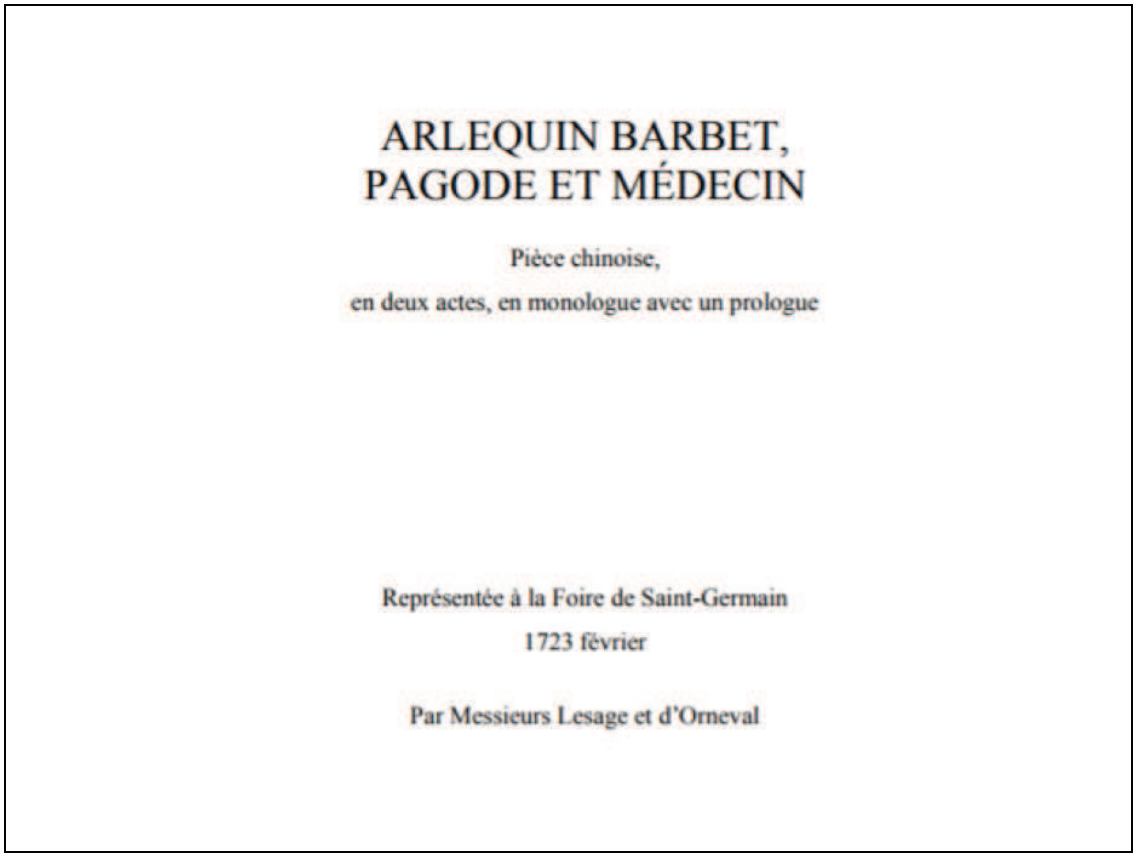
La Pagode du titre est, pour les Occidentaux et dès la publicité de la pièce, un symbole de mystère. Elle exprime une divine porte ouverte sur l'imaginaire de leurs représentations de la Chine, un pays lointain, plein de secrets. C'est pourquoi ce thème est présent dans le décor et l'intrigue de la pièce, avec cette « nouvelle pagode du savant mécanique » qui est imaginée par Arlequin comme facteur décisif pour attirer l'attention de la princesse chinoise. La troupe des sauteurs presente dans cette pièce a elle aussi un lien fort avec les numéros d'acobatie des variétés françaises ou chinoises.

Finalement, la joie de la fin heureuse de cette pièce montre, qu'à cette époque, la Chine représente toujours pour les Occidentaux le même esprit d'un exotisme joyeux et heureux.

---

[168] D'après : *Petite bibliothèque des théâtres, contenant un reccueil des meilleurs pièces du théâtre françois, tragique, comique, lyrique et bouffon, depuis l'origine des spectacles den France jusqu'à nos jours,* Paris, 1789, p. 87.

[169] Henri Cordier, *Op.cit.,* p. 98.



ARLEQUIN BARBET,
PAGODE ET MÉDECIN

Pièce chinoise,
en deux actes, en monologue avec un prologue

Représentée à la Foire de Saint-Germain
1723 février

Par Messieurs Lesage et d'Orneval

Illustration 57: Page de couverture d'*Arlequin Barbet, pagode et médecin.*
Source : Bibliothèque nationale de France, ms. f. fr. 9314, f°88-105 v.
Transcription établie par Charlotte Guichard et Isabelle Ligier Degauque, décembre 2011.
Texte intégral disponible en ligne sur :
http://cethefi.org/doc/arlequin_barbet_pagode_et_medecin.pdf

A la fin de cette période, un événement important pour notre sujet advient en Europe : la naissance, attribuée à Philip Astley en 1768 à Londres, d'un nouveau genre de spectacle principalement équestre, mais qui devient vite un spectacle de variétés acrobatiques dans un espace dédié : le cirque. Ce spectacle qui mêle lui aussi des pratiques d'origines aristocratiques et populaires, contribuera sans doute par son succès à familiariser le public avec les artistes d'arts analogues venus de Chine.

III. Deuxième étape d'intégration : la Chine réelle sur la scène en France au XIX^{e} siècle

De Louis XIV à Napoléon III, la chinoiserie a été pendant longtemps un sujet prédominant en France. De Versailles au palais de Fontainebleau, de la Cour à la foire, du théâtre au cirque, il ne manque pas de style chinoiserie que ce soit de porcelaine, de tapisserie ou de tableau voire même de mobilier d'intérieur. C'est donc dans ce contexte d'un goût qui touche toute la société, que le thème de la Chine sur la scène française traverse les différentes époques. Dans l'imaginaire collectif la figure du chinois est souvent présentée avec un visage de type Mandchous, un chapeau pointu sur la tête et dans un paysage exotique.

Illustration 58: Scène chinoise :
un mandarin entouré de musiciens et de serviteurs contemplant un jongleur et un singe.
Lavis sur papier. Cabinet des estampes et des dessins. Liège. Paul Joseph Delcloche (1716-1759)
Source : http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=A117102&objnr=10130177&nr=12

Comme nous l'avons vu dans la première partie, au moment de la fin de la dynastie Qing, (1644-1912) les artistes des variétés acrobatiques chinoises se sont exportés en Europe, en Amérique, au Japon et en Asie du sud-est pour gagner leur vie en introduisant l'acrobatie chinoise traditionnelle à l'étranger. Les interprètes qui ont ainsi immigré ne pouvaient pas éviter que les patrons de certains cirques étrangers attirent les spectateurs en exigeant des artistes chinois de présenter des numéros très dangereux.

Au milieu du XIX^{e} siècle, les guerres de l'opium opposèrent la Chine de la dynastie Qing, qui voulait interdire le commerce de l'opium sur son territoire, à plusieurs pays occidentaux. La Chine de la dynastie Qing s'oppose au Royaume-Uni de 1839 à 1842 pour la première guerre de l'opium, puis au Royaume-Uni, à la Russie, aux Etats-Unis et à la France de 1856 à 1860 pour la seconde. Les puissances occidentales sont allées en Chine et ont vu la décadence de la dynastie Qing qui perdit la guerre, précipitant ainsi la fin des dynasties chinoises en 1912, qui n'étaient plus alors synonymes de culture avancée.

Le mystère du « style chinois » disparut donc à cette période. Cependant, la France du Second Empire (1851-1870) y fut encore sensible.

1. Napoléon III et la deuxième vague de la Chinoiserie en France

Une seconde ère de goût pour la Chinoiserie fleurit en effet sous Napoléon III :

> Chinoiserie would enjoy a short and desultory revival during the Second Empire of Napoleon III, particularly in their love of lacquered furniture, but overall it remained a reminder of an aristocratic age of no restraint, no industry and limited obligation. This era was treated with sentimental nostalgia by many, such as the Goncourt brothers' set of

essays under the title *Art of the Eignteenth Century*.[170]

[nous traduisons]

La Chinoiserie connaîtrait une renaissance courte et décousue sous le Second Empire de Napoléon III, notamment dans son amour des meubles laqués, mais dans l'ensemble elle restait un rappel d'un âge aristocratique sans retenue, sans industrie et sans obligation. Cette époque a été souvent traitée avec une nostalgie sentimentale, comme dans l'essai des frères Goncourt *L'Art du XVIII^e siècle*.

Dans son roman *Interdiction,* Honoré de Balzac mentionne lui aussi ce goût des chinoiseries :

Si le marquis d'Espard est fou de la Chine, dit Popinot en montrant la garniture de la cheminée，j'aime à voir que les produits vous en plaisent également. Mais peut-être est-ce à monsieur le marquis que vous devez les charmantes chinoiseries que voici, dit-il en désignant de précieuses babioles.[171]

Dans la maison de Victor Hugo, nous avons pu photographier un acrobate chinois peint par le grand auteur, dont l'ombre de la chaise signifie le « H » et l'acrobate représente le « V » de Victor Hugo.

[170] Adam Geczy, *Fashion and Orientalism, Dresse, Textiles and Culture form the 17th to the 21st Century*, London, Bloomsbury Academic, 2013, p. 91.
[171] Honoré de Balzac, *Scènes de la vie parisienne, série 2,* Paris, Charpentier, 1839, p. 196.

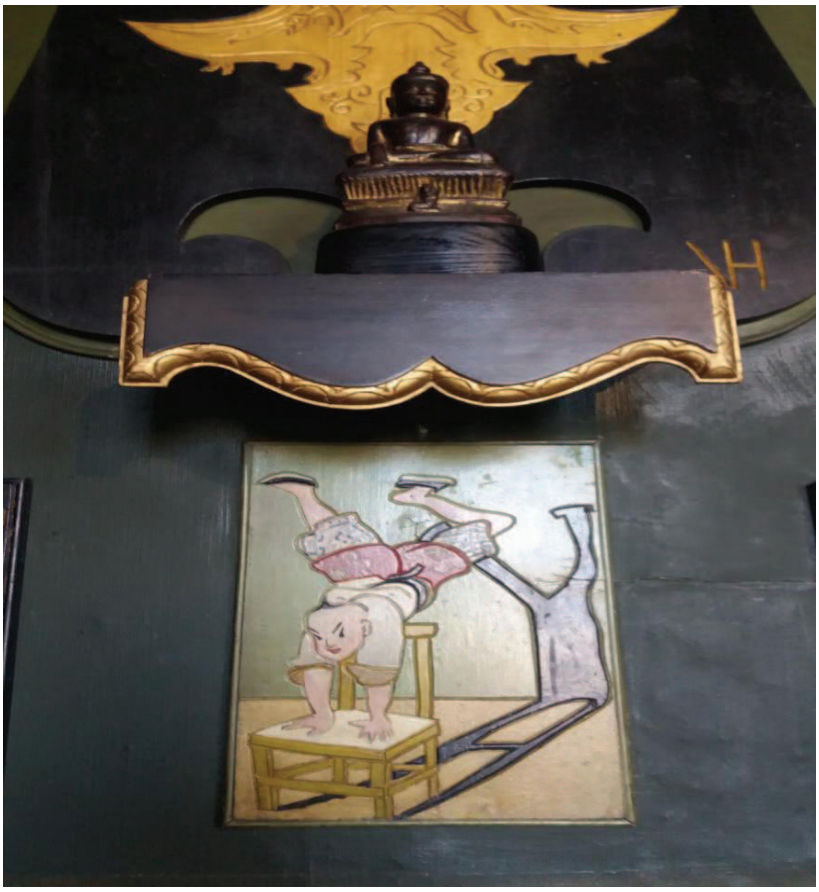


Illustration 59: Un acrobate chinois peint par Victor Hugo. XIX^{e} siècle.
Photo © Wei LIANG
Source : Maison de Victor Hugo, Place de Vosges à Paris.

Des œuvres théâtrales exploitent aussi le thème en vogue : *Dgenguiz-Kan ou La conquête de la Chine* d'Anicet Bourgeois (1837)[172], *De Paris en Chine ou je ne suis pas tissier, voyage en quatre stations,* de Henri Thiéry (1863)[173], *Le voyage en Chine d'Eugéne Labiche* (1865)[174], ainsi que des œuvres musicales comme *Les Chinois : one step : orchestre avec piano conducteur,* de Philippe Goudard, compositeur du débuy du XX^{e} siècle.

Cet intérêt pour la culture chinoise au milieu du XIX^{e} siècle en France sous le règne de Napoléon III se poursuivra au XX^{e} siècle. La littérature française s'empare

[172] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53072804w.item
[173] http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31457327s
[174] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27248m.image

également de la Chine comme sujet, comme décor, comme source d'exotisme et curiosités. Se succèdent ainsi par exemple, *Le Dragon impérial* (1869) de Judith Gautier[175], *Les tribulations d'un Chinois en Chine* (1879) de Jules Verne[176], *Les Derniers Jours de Pékin* (1902) de Pierre Loti[177] et *Chine* (1946) de Paul Claudel[178].

2. La Chine sur la scène parisienne à la fin du XIX^{e} siècle

A partir de la fin du XIX^{e} siècle, la Chine réelle va progressivement apparaitre sur la scène parisienne. Depuis le déclin de la dynastie Qing, de plus en plus d'artistes chinois se sont installés à l'étranger. La présence de ces artistes encourage la promotion de spectacles de variétés acrobatiques au sens de Zaji (compétences variées), qui obtiennent un grand succès populaire.

2.1 Vrais et faux chinois

Les artistes chinois et ceux, occidentaux, de la chinoiserie, se côtoient d'abord. Pallélement aux représentations des véritables Chinois, de « faux chinois » exercent également en transformant leurs costumes et accessoires au goût du jour. La chinoiserie étant un courant très populaire, les directeurs de théâtres ou les acteurs eux-mêmes n'hésitent pas à attirer ainsi l'attention du public et les recettes qui en résultent. Au théâtre de la Porte-Saint-Martin, pour les spectacles du vaudeville et des variétés qu'on y applaudit, la Chine est toujours un thème fameux. Dans le livre *La vie parisienne à travers le XIX^{e} siècle*, Charles Simond décrit cette scène des vrais et faux chinois à la Porte Saint-Martin :

[175] Judith Gautier, *Le dragon impérial,* Paris, Alphonse Lemerre, 1969.
[176] Jules Verne, *Op. Cit.*
[177] Pierre Loti, *Les derniers de Pékin,* Paris, Calmann-Lévy, 1902.
[178] Paul Claudel, *Chine, Op. Cit.*

> La Porte Saint-Martin a une chinoiserie et des Chinois. La chinoiserie est de MM. Clairville et Bourget ; elle est assez amusante - quant aux Chinois, ils mangent de l'étoupe enflammée et se font encadrer dans des lames de poignard. Voyez la probité et le scrupule de l'affiche : « Faux Chinois Ambroise, Vannoy, Colbrun, Mlle Alphonsine ». « Vrais Chinois : - Yan-Ban, Yan-Gyn, An-Sing-Chong-Mong, le jeune Ar-Hée et le nain Chitzans. »[179]

Entre le théâtre de la Porte-Saint-Martin et l'Hippodrome, la concurrence était rude pour ce genre de spectacles, les deux lieux annonçant par affiches des spectacles joués par des chinois :

> Porte-Saint-Martin. — Hippodrome : concurrence de Chinois. — Ma théorie sur les Chinois. — Les bétes empaillées et les bêtes intelligentes.
> Voici maintenant la Pie voleuse, les vrais Chinois de la Porte-Sainl-Martin, avec l'afliche de la Porte-Saint-Martin — et la Tour de Nesle, toujours de la Porle-Saint-Martin. — Un des tableaux explicatifs de la Tour de Nesle m'a paru renfermer une haute leçon de moralité. —Ce tableau représente Vorgie à la Tour ; — au bas est cette légende : « Lorsque ces femmes coupables étaient fatiguées de plaisir el de voluptés, les bourreaux égorgeaient ces jeunes imprudents »[180].

Un des numéros au théâtre de la Porte-Saint-Martin était la cible vivante…

[179] Charles Simond, *La vie parisienne à travers le XIX^e siècle. Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps, Tome II 1830-1870*, Paris, Librairie Plon, 1900, p. 458.
[180] *Ibid.,* pp. 459-460.

Illustration 60: Jeu du lancer de couteaux, joué par les Chinois au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Gravure publiée dans le journal *L'illustration* en 1854.
Source : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8405962t.r=porte%20de%20saint%20martin%20chine?rk=128756;0

… alors qu'à l'Hippodrome au Pont de l'Alma, on applaudissait les performances d'une chasse aux faucons et d'une course aux gazelles effectuées par les artistes chinois :

> Comme spectacles non guerriers, l'Hippodrome donna en 1854 une *Chasse aux faucons* et une *Course aux gazelles* d'un intérêt secondaire, puis exhiba une troupe de Chinois. Ces celestes occasionnerent une guerre d'affiches entre l'Hippodrome et la Porte-Saint-Martin, ce dernier théâtre ayant aussi en scène une troupe chinoise. La Porte-Saint-Martin, par une affiche spéciale, invitait le public à ne pas confondre ses Chinois avec ceux de l'Hippodrome. Naturellement, Arnault riposta en recommandant à ce même public de ne pas confondre les siens avec ceux du Boulevard. Dans un article amusant, Auguste Villemot parlant des deux troupes, disait que tout l'intérêt de la situation était surtout dans le Duel aux Chinois toujours engagé entre la Porte-Saint-Martin et l'Hippodrome. Soyons juste : les

Chinois de la Porte-Saint-Martin eurent plus de succès que ceux du grand Arnault, a qui on conseillait plaisamment de se servir comme lest de ces Celestes, dans les ascensions[181].

Jongleur et mandarin est une autre pièce, pour laquelle on utilise le mot « mandarin » pour donner une allure chinoise. Mais ce sont un jongleur américain et ses deux enfants qui donnent le spectacle :

Je préfère cent fois une grosse bouffonnerie comme *Jongleur et mandarin*, pièce qui sert de cadre aux exercices de M. Sands et de ses fils. Je ne décrirai point les tours prestigieux du maître de Risley ; il faudrait emprunter à la muse féerique ses comparaisons les plus merveilleuses. Le jongleur américain joue au bilboquet et au volant avec ses deux enfants, Maurice et Jessy, qu'il reçoit et renvoie, tantôt à droite, tantôt à gauche, comme s'il n'avait rien à craindre pour ces gracieuses têtes enfantines qui peuvent se briser par un faux mouvement. Maurice et Jessy d'ailleurs n'ont aucune idée des dangers qu'ils courent, ou plutôt ils s'amusent, en voltigeant et se croisant dans l'air, de la frayeur de ces spectateurs sensibles qui les croient de même nature que les enfants de notre monde réel. Ces deux petites créatures charmantes ne sont point de l'espèce de ces gracieux bambins qui jouent aux Tuileries. Quand un écureuil bondit d'un arbre à l'autre, dans la forêt du Nouveau-Monde, sur la tête du voyageur, celui-ci admire les bonds prodigieux du petit animal qu'une admirable élasticité garantit de toute chute dangereuse. Admirez donc Maurice et Jessy, et ne tremblez pas pour eux. L'écureuil n'a pas plus de souplesse et d'élasticité que les deux enfants de M. Sands.[182]

[181] « La Vie à Paris », chronique du *Figaro,* 1858.
[182] Collectif, *Revue de Paris, Tome IV*, Paris, Au bureau de la revue de Paris, 1845, p. 220.

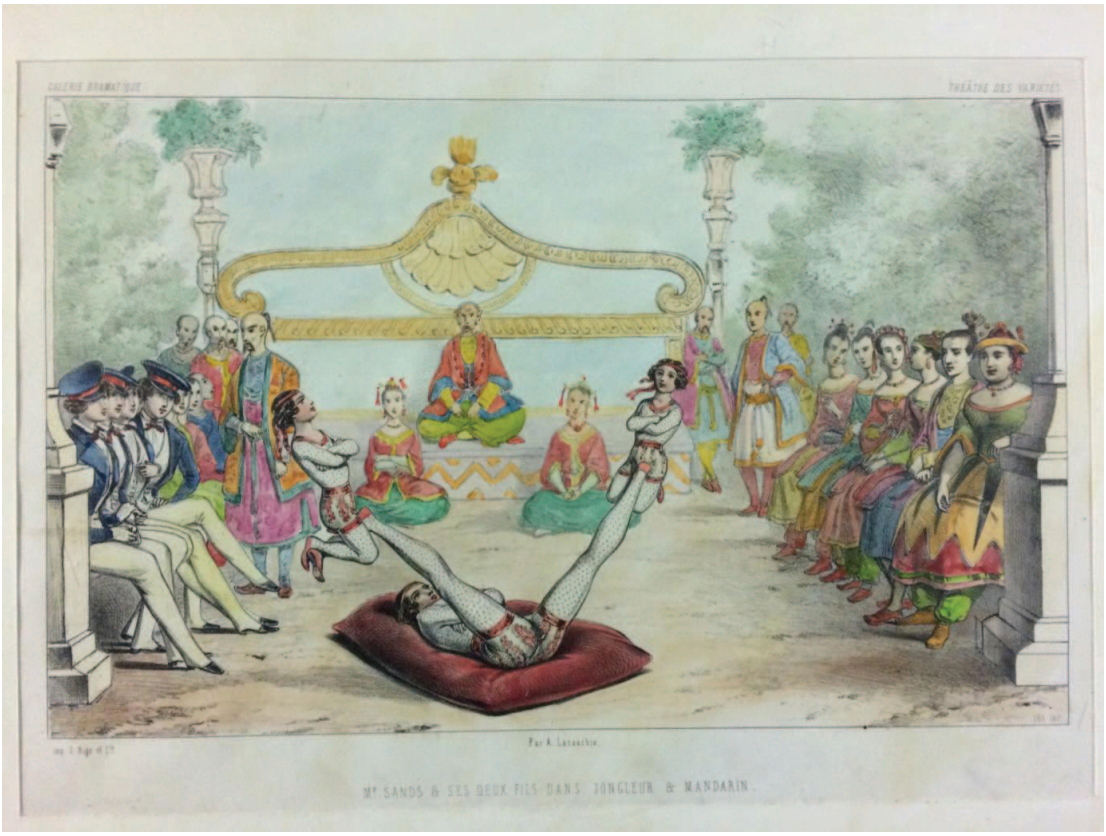


Illustration 61: Mr Sands & ses deux fils dans *Jongleur & Mandarin* au Théâtre des Variétés. Estampe de A. Lacauchie, Maison Martinet, Paris. 1845. Photo © Philippe Goudard
Source : Fonds arts du cirque. Université Paul-Valéry Montpellier 3.

Ces exemples montrent comment, dans le Paris de la fin du XIX^e^, la Chine est toujours à la mode. Mais ils permettent également d'observer comment, en France, après la découverte de la Chine au XVII^e^ siècle, la Chine imaginaire au XVIII^e^ et la concurrence entre les vrais et les faux Chinois au XIX^e^ siècle, les vrais artistes chinois vont monter sur les scènes françaises.

2.2 Les vrais Chinois à Paris

La troupe de la Rose de Nankin au Théâtre de variétés[183], l'avaleur de sabre Ling-Look à l'Hippodrome au Pont de l'Alma ou encore Chang Géant chinois au

[183] Shih-Lung Lo, *La Chine à Paris : une rencontre inédite sur une scène de théâtre en 1851*, Paris, Le Magasin du XIX^e^ siècle, 2, 2012, pp. 212-213.

Folies Bergère à Paris, furent parmi les premières vedettes chinoises du Paris du Second Empire. Nous présentons ici-dessous quelques documents sur ces « vrais » artistes chinois.

L'Encyclopédie du Cirque de Dominique Denis, en ligne, décrit la performance des musiciens chinois au cirque des Champs-Elysées et son influenece sur les artistes parisiens, notamment les artistes comiques :

> Au cirque des Champs-Elysées, en 1846, quatre musiciens chinois enchantèrent les Parisiens avec leur carillon. Depuis, de nombreux clowns et exentriques musicaux ont enrichi leur répertoire de jeux de clochettes. [184]

Illustration 62: Musiciens chinois au Cirque des Champs-Elysées. Carillon chinois.
Journal *L'Illustration*, 4 juillet 1846.
Source :https://www.lookandlearn.com/history-images/M507792/Cirque-des-Champs-Elysees-Carillon-chinois?t=2&q=French+%28%3F%29&n=41034

[184] Dominique Denis, *Encyclopédie du Cirque : de A à Z*, Aulnay-sous-Bois, Arts des 2 mondes, 2013. Disponible en ligne (consulté en mars 2017).

A côté des musiciens chinois venus en France pour montrer leurs performances, on trouvait également des numéros acrobatiques sur les scènes et pistes parisiennes. En témoigne par exemple cette annonce d'un spectacle joué par les nains chinois au Cirque Napoléon :

> Aujourd'hui jeudi, exhibition des Nains Chinois Ching-fou-Young ; samedi 25 et dimanche 26, à l'occasion des fêtes de Noël, grandes récréations matinales enfantines, dans lesquelles paraîtront les nains Ching-fou-Young.[185]

Pendant l'Exposition Universelle à Paris en 1867, eurent également lieu des représentations de marche sur la corde au Théâtre du pavillon de la Chine construit pour l'Exposition.

Illustration 63: Marche sur la corde au théâtre chinois.
Gravure de grand Album de l'Exposition Universelle 1867. Michel Lévy Frères à Paris, 1868.
Source :www.akg-images.co.uk/archive/Une-representation-au-theatre-chinois-2UMDHUQP6P6P.html

[185] Auteur inconnu, *Gazette des tribunaux,* jeudi 23 décembre 1858.

Ling-Look, l'avaleur de sabre, fut présenté en 1883 au public parisien à l'Hippodrome au Pont de l'Alma, avec un grand succès. Une musique fut composée par Charles Domergue[186] pour son numéro.

Illustration 64: Hippodrome au Pont de l'Alma, Ling-Look, représentation tous les soirs jusqu'au 5 novembre, Paris, Charles Lévy, 1883. Musée Carnavalet, Paris.
Source:http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/hippodrome-au-pontde-l-alma-ling-look-representation-tous-les-soirs-jusqu#infos-principales

[186] http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42957225x

Au Folies Bergère, fut applaudi Zhan Shichai 詹世釵, connu sous son nom de scène « Chang Woo Gow » ou encore « Chang, le géant chinois », un Chinois de très grande taille né à Fuzhou, dans la province de Fujian vers le milieu du XIX[e] siècle[187].

Illustration 65: Chang Géant chinois dessiné par Jacobi.
Estampe de l'affiche au musée Carnavalet, Paris,1891.
Source: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9015970w.item

[187] Source : https://chine.in/guide/chang-geant-zhan-shichai_4286.html

Illustration 66 : Zhan Shichai le « Géant chinois ». Photo X. C. 1890.
Source : https://chine.in/guhang-geant-zhan-shichai_4286.html

Pendant ces trois siècles, et jusqu'à la fin du XIX^{e}, à travers différents modèles et représentations, la Chine reste toujours un thème d'actualité pour toute la société française, et nous observons le déclin des arts et variétés acrobatiques en Chine parallèlement à l'augmentation de leur succès en France.

Nous allons voir à présent comment, au début du XX^{e} siècle, les variétés acrobatiques chinoises et le cirque français se rencontrent en établissant de nouvelles communications et échanges réciproques entre la Chine et la France, à la différence des premières étapes d'intégration qui se déroulèrent uniquement dans le sens de l'Orient vers l'Occident.

A ce titre, le rebondissement de l'art acrobatique chinois après la fondation de la République Populaire de Chine en 1949 jouera un rôle déterminant.

IV. Troisième étape d'intégration : occidentalisation des arts acrobatiques chinois en République de Chine à la première moitié du XX^{e} siècle (1912-1949)

Pour traiter ce chapitre IV et le chapitre V suivant, il nous a été nécessaire de retourner aux sources en langue chinoise d'une part et de poursuivre notre enquête en France d'autre part.

Concernant les sources chinoises, cela a été une nouvelle occasion de traduire avec son aimable et enthousiaste autorisation, des textes de Mme le professeur Qifeng Fu sur l'histoire des arts acrobatiques contemporains chinois, inédits à ce jour en français. Nous en citerons ou résumerons certaines parties ci-dessous. Nous avons également consulté les ouvrages d'autres auteurs comme ceux de M. Yuxin Chen et M. Junxiang Liu et quelques auteurs français, et trouvé de nombreuses illustrations dans les ouvrages consultés et en ligne sur des sites chinois.

Concernant l'intégration de l'acrobatie chinoise en France pour ces chapitres, et avec pour objectif de remettre cette intégration des arts et variétés acrobatiques « in-situ » dans leurs contextes, nous avons poursuivi nos propres recherches en musées et bibliothèques, en ligne, chez des collectionneurs (notamment avec l'aimable accueil du Dr. Alain Frère), ainsi que dans les archives de presse, etc. La vingtaine d'articles de presse français sur la représentation du théâtre d'art acrobatique chinois au Palais de Chaillot à Paris en 1965 est rassemblée en annexe, page 326-338.

1. Nouvelle étape du développement de la Chine

L'Empire chinois prend fin au début du XX^{e} siècle et le pays rentre dans une nouvelle phase où le pays est confronté à une longue période de bouleversements. Durant cette période, le peuple chinois a beaucoup souffert de la vie économique et politique pendant la Révolution de 19l1 à 1919 entre les partisans de l'Empire de Yuan Shikai et le parti Guomindang créé par Sun Yat sen qui fonde la République de Chine en 1912, en même temps qu'il est confronté à la première guerre mondiale de 1914-1918, notammant avec l'invasion japonaise en 1917 et sa colonisation économique, qui aboutit à de violentes manifestation occidentales et anti-japonaises. Par ailleurs, après le mouvement de la nouvelle culture entre 1915 et 1925, l'idée de la démocratie et la culture étrangère sont introduits en Chine par les intellectuels, et le pays est dans une nouvelle étape de mondialisation qui voit augmenter les échanges entre la Chine et les pays étrangers, y compris dans le domaine des arts et variétés acrobatiques.

Le peuple chinois a vécu sous l'oppression de bouleversements sociaux pendant cette période. L'acrobatie a été dégradée à l'échelon le plus bas de la société. Ses interprètes ont un statut social insignifiant. Un certain nombre d'artistes a dû changer de métier ou travailler comme des colporteurs. De nombreux numéros traditionnels ont progressivement disparu. Certains artistes sont partis définitivement à l'étranger. D'autres devaient présenter des numéros vulgaires dans les conditions les plus précaires pour gagner leur vie. L'art acrobatique avait perdu la prospérité des dynasties précédentes.

Cette période importante a vu l'acrobatie et les variétés chinoises anciennes et traditionnelles radicalement changer, et émerger les arts acrobatiques modernes. Des troupes de variétés et de cirque sont venues l'une après l'autre en Chine de Grande-Bretagne, d'Allemagne et du Japon. Leurs performances ont apporté une nouvelle inspiration à l'acrobatie chinoise, et en même temps la coexistence des arts acrobatiques chinois et des numéros étrangers s'est développée en Chine.

2. Rencontres et réciprocités : conséquences sur les arts acrobatiques chinois

Comme au cours de la fin de la dernière dynastie Qing, subsistent dans la période de la République de Chine des performances comme montrer sur une échelle de couteaux et d'autres numéros de cruauté, d'horreur évoquant la torture, comme avaler un sabre, cracher du feu ou « découper » un corps humain en huit morceaux. Au cours de ces spectacles, les artistes supportent une très grande souffrance au risque de leur vie. Ces numéros de variétés acrobatiques ne sont pas seulement dangereux pour la santé physique et mentale des interprètes, mais manquent également parfois de valeur artistique.

Illustration 67: Acrobates aériens à la campagne. Equilibre, trapèze et montée à l'échelle de sabres.
Gravure. Dynastie Qing (1644-1911).
Source : Bibliothèque de Nanjing, Chine.

Illustration 68: Acrobates bradissant un sabre en équilibre sur un pied au somment d'une échelle de sabres. Peinture et calligraphie en chinois ancien. République de Chine (1912-1949)
Source: http://xcmxt.com/yjzj.asp

Illustration 69: Avaleur de sabre s'accompagnant d'un tambourin.
Photo X. C. 1920. République de Chine (1912-1949).
Source : https://kknews.cc/zh-my/history/j5kgrp.html

Après le mouvement anti-impérialiste et anti-féodal du 4 mai en 1919, sous l'influence du nouveau mouvement culturel, un certain nombre d'intellectuels se sont également plongés dans l'étude et le travail des variétés acrobatiques comme la magie. Tous ces facteurs ont favorisé la réforme des variétés acrobatiques chinoises traditionnelles et séculaires et créé une bonne base pour la formation et le développement de l'acrobatie moderne. Ce constat est bien décrit par Eric Janicot, spécialiste français d'histoire et culture chinoises :

> Intervenant dans le cadre de l'abolition du régime impérial et de la promotion du gouvernement démocratique avec le passage présumé du sujet au citoyen, la modernité artistique chinoise se caractérise, au cours de la période républicaine, par le changement massif des références traditionnelles et l'accueil d'éléments issus d'une esthétique émanant d'une aire culturelle étrangère : l'Occident.
>
> La révolution républicaine de 1911 et le mouvement moderniste du 4 mai 1919 favorisent l'essor des « études occidentales » et consacrent le développement des musées, associations artistiques et écoles des beaux-arts…
>
> L'esthétique républicaine, formulée à partir de 1917, prête à l'art une fonction réformatrice. Influencé par le darwinisme social, le discours évolutionniste présente l'art occidentalisé comme thème de substitution à l'ordre confucéen symbole de « l'ancienne société » jugée décadente. L'occidentalisation de l'art chinois, posée en termes de synthèse, est présumée garante du progrès économique, scientifique et moral de la « nouvelle société ». Conformément à l'idéologie républicaine qui s'efforce de concilier les aspirations nationalistes et modernistes, d'aucuns prêtent à l'hybridation artistique la capacité de réformer l'expression traditionnelle en alliant, de façon idéale, art et science. Les catégories de l'esthétique lettrée s'inversent. Relevant de l'ordre technique, origine supposée de la supériorité matérielle de l'Occident, la « ressemblance formelle » (sic) est privilégiée.[188]

[188] Eric Janicot, *50 ans d'esthétique moderne chinoise, tradition et occidentalisme 1911-1949*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1997. p. 22.

Cette « occidentalisation de l'art chinois » permet d'assister non seulement aux performances traditionnelles chinoises, mais aussi à de nouveaux éléments intégrés aux arts traditionnels sous l'influence du cirque occidental.

En voici ci-après quatre exemples photographiques significatifs montrant d'une part une troupe d'Opéra de Pékin en équilibre sur des échasses et une autre troupe interprétant la « Danse du Dragon », et d'autre part, à la même époque, un dompteur de tigre sous une chapiteau de cirque et deux équilibristes sur monocycles en costumes occidentaux.

Illustration 70: Des acrobates montés sur des échasses, en costume de l'Opéra de Pékin.
Photo X. Période de la république de Chine (1912-1949)
Source (abrégée[189]) : www.minguotupian.com

Illustration 71: Danse du Dragon. Photo X. République de Chine (1912-1949)
Source (abrégée[190]) : www.minguotupian.com

[189] Certains liens hypertextes de sites chinois ou européens occupant jusqu'à dix lignes, nous avons choisi de les faire figurer en abrégé.
[190] Idem.

Illustration 72 : Dressage de tigre sous un chapiteau de cirque en Chine.
L'artiste (peut-être membre de la troupe de Chen Yubao) porte un masque de protection.
Photo X. République de Chine (1912-1949). Source (abrégée[191]) :www.minguotupian.com

Illustration 73: Deux chinois aux costumes occidentaux sur monocycles. Photo X. Début du XX^{e} siècle.
Source: http://news.sina.com.cn/o/2011-08-04/194322935980.shtml

[191] Idem.

Les troupes chinoises comme les artistes solistes vont aussi présenter leurs performances dans les cirques et les théâtres d'Europe. La troupe la troupe Tun Chin, par exemple, se produisit entre autres au Cirque Royal de Bruxelles en 1914 et au Cirque de Paris dans la capitale française en 1915 :

Illustration 74: La troupe chinoise Tun Chin au Cirque Royal de Bruxelles.
Photo J. Villaud. 1914.
Source :www.art.com/products/p8121488715-sa-i5261427/troupe-tun-chin-cirque-royal-j-villaud-1914.htm

Nous avons également trouvé en ligne, ainsi qu'au musée du Cirque Alain Frère à Tourrettes-Levens près de Nice dans le sud de la France, plusieurs documents concernant le trio Wong-Ko-Lian, composé d'un chinois et de deux occidentals, manifestant l'occidentalisation des arts acrobatiques chinois.

Illustration 75: Le trio acrobatique chinois Wong-Ko-Lian: un chinois et deux occidentals.
Photo X. Début du XX^{e} siècle.
Source: http://news.sina.com.cn/o/2011-08-04/194322935980.shtml

Le site internet danois du Cirkus Museet, lui consacre un article.

[nous traduisons]

Les artistes chinois étaient très populaires au début du XX^{e} siècle. Le monde était si « petit » qu'un chinois était un spectacle rare en Europe. En 1902, par conséquent, un village chinois a été construit à Tivoli [parc d'attractions de Copenhague], afin que les visiteurs puissent voir comment vivaient les Chinois. Quand la saison de Tivoli a pris fin, beaucoup de Chinois ont été embauchés à l'opéra national où ils ont donné des airs chinois.

Pour mettre en valeur la Chine et l'exotisme dans leurs performances, les artistes utilisère de très beaux dragons faits à la main. Ils ont été utilisés pour des numéros de gobelets et inclus

dans les présentations d'autre numéros par les artistes.

Parmi les artistes chinois les plus connus au Danemark, le trio Wong-Ko-Lian (1899-), connu pour être un artite suspendu par les cheveux, qui jonglait avec différents objets. Mais il lui fut difficile de faire son numéro : les années passant, les cheveux deviennent plus minces et la douleur est donc plus grande.

Dans la collection du Cirkus Museet, des costumes d'artistes chinois magnifiques et uniques, dont certains de Wong-Ko-Lian d'avant 1914, qui ont été utilisés jusque dans les années 1950. Les dragons ont fait l'objet d'une exposition spéciale au Musée du Cirque.[192]

Illustration 76: Jonglage, contorsion et suspension par les cheveux par le trio Wong-Ko-Lian. Photo X. Début du XX^{e} siècle.
Source: http://news.sina.com.cn/o/2011-08-04/194322935980.shtml

[192] Le texte original est disponible sur le site : http://cirkusmuseet.dk/cirkushistorier/wong-ko-lian/

Illustration 77: Trio Wong-Ko-Lian
Photo X. Début du XX^{e} siècle.
Source : Musée de Dr. Alain Frère.

Illustration 78: Trio Wong-Ko-Lian.
Photo X. Début du XX^{e} siècle.
Source : Musée de Dr. Alain Frère.

A cette époque, des artistes se rendent donc comme on le voit à l'étranger pour se produire comme aux époques précédentes, mais la différence réside dans le fait qu'après leurs tournées, certains rentrent au pays pour présenter les performances dans une esthétique occidentalisée en Chine.

Parmi ceux-ci, Mme Qui Feng Fu identifie notamment Zhu Liankui, Han Bingqian, Zhu Liankui et Zhu Liankui. Les éléments biographiques qui concernent ces quatres artistes chinois sont principalement résumés du texte de Mme Qifeng Fu, que nous avons traduit.

Zhu Liankui 朱连魁 (1854-1922), un magicien du bourg de Yangliuqing de la ville de Tianjin, est parti aux États-Unis dans les années 1870. Il a donné des spectacles de magie chinoise avec une troupe de cirque américain. Ses spectacles magiques, pleins d'exotisme oriental, ont fait sensation aux Etats-Unis et en Europe. Son nom professionnel était 金林福 Jin Lingfu (Ching Ling Foo), qui était bien connu des magiciens à l'étranger. A son rerour en Chine, il a ramené des numéros de magie étrangère pour les faire découvrir au public chinois.

Illustration 79: Le magicien chinois Ching Ling Foo (Zhu Liankui), « Le plus grand numéro de magie du vaudeville de son temps ! » Affiche à sa gloire après son décès, entouré de sa troupe et de ses partenaires et louant ses rencontres illustres. C. 1922.
Source : https://nnmagic.com/store/nielsen-prints/ching-ling-foo-nielsen-poster-print/

Illustration 80: Le magicien chinois Zhu Liankui-Ching Ling Foo et son numéro d'apparition d'une bassine d'eau. Photo X. C. 1920.
Source: http://www.wikiwand.com/zh-cn/%E6%9C%B1%E9%80%A3%E9%AD%81

Nous avons découvert une vue filmée et montée par Thomas Edison le 28 février 1900[193] de 47 secondes, où Ching Ling Foo barbu et en habit occidental fait apparaître une bassine remplie d'eau d'où sortent ensuite des oies. Elle évoque *L'escamotage d'une dame* tournée par Georges Meliès en 1898, qui était ne trucage cinématographique. On voit ici les rapports du cinématographe naissant avec la magie et donc son intérêt pour les variétés magiques chinoises.

[193] Consultée en juillet 2018 sur https://www.youtube.com/watch?v=ysk5ps3Te_w

Han Bingqian 韩秉谦 (1891-1930) était un expert dans l'exercice de prestidigitation de style traditionnel. Il est allé avec ses apprentis, fils et neveux, sur les tournées de spectacles dans dix-neuf pays d'Europe et aux États-Unis pendant environ dix ans. Tout en présentant des spectacles de magie traditionnelle chinoise, ils ont systématiquement exploré la magie des pays occidentaux.

Après son retour en Chine, la troupe de Han est devenue une troupe de magie au style inédit. Son neveu Han Jingwen, et ses apprentis Zhang Jingfu et Zhao Jingxi, sont devenus des magiciens célèbres et acteurs comiques. Ils ont eu un impact profond sur le développement de la magie moderne chinoise.

Illustration 81 : Le magicien chinois Han Bingqian. Peinture sur papier datant du début du XX^{e} siècle.
Source : www.baike.com/wiki/%E9%9F%A9%E7%A7%89%E8%B0%A6

Sun Fuyou 孙福友(1882-1945) a eu une grande influence sur l'acrobatie chinoise moderne. Il est né dans le district de Wuqiao dans la province du Hebei - la ville des variétés acrobatiques en Chine. Il a travaillé dur dès l'enfance et a obtenu une bonne maîtrise de compétences dans cette branche de l'art. En 1903, il est parti en Russie et en Asie du Sud comme membre d'un petit groupe acrobatique. A son rertour en Chine, il a fondé, en 1921, la Troupe acrobatique de Chine, troupe de plus de cent membres, avec clowns, acrobates, éléphants, lions, tigres et chevaux. Il s'est inspiré alors des formes du cirque européen en créant 马戏 (Ma xi, le spectcale du cheval). Il s'est lancé en outre dans des numéros acrobatiques aériens tels que le trapèze volant, le trampoline et la corde lisse. Ces numéros n'avanet jamais été vus en Chine jusque là.

Illustration 82: « Le grand maître Sun Fuyou » Photographie du premier chapiteau de cirque chinois en Chine créé par Sun Fuyou. Photo X. C. 1921.
Source : https://wx.abbao.cn/a/20359-a04f0085070bc00f.html

Illustration 83: « Première troupe de cirque [ma xi] et de compétences variées [zaji] en Chine »
Affiche de la troupe. C. 1921.
Source : www.sanww.com/view.php?tid=3930&cid=16

Illustration 84: Numéro d'antipodisme en pyramide effectué par les artistes de la troupe de Sun Fuyou, mêlant le clown occidental et les costumes traditionnels chinois. Photo X. C. 1921.
Source : https://wx.abbao.cn/a/20359-a04f0085070bc00f.html

Cependant, les artistes ne disposent pas de moyens de subsistance suffisants car le gouvernement chinois préleve des impôts exorbitants et les guerres sont fréquentes à cette époque. Par conséquent, la magie et les troupes de cirque ne peuvent survivre que pendant une courte période seulement.

Il est fait mention dans plusieurs articles chinois en ligne du célèbre artiste de cirque Chen Yubao qui a constitué la première troupe de tigres en Chine[194], très apprécié en Asie du Sud-Est. Il est revenu en Chine pour donner des spectacles pendant la guerre de résistance contre le Japon. Après son refu de prêter son éléphant pour la procession funébre d'un capitaliste, son éléphant fut empoisonné et ses autres animaux dispersés. Sa troupe de cirque de cent cinquante personnes dû être dissoute. Chen Yubao et d'autres artistes ne pouvaient donner des numéros acrobatiques dans les parcs d'attractions pour gagner leur vie. Néanmoins, ces artistes ont continué à développer l'art acrobatique chinois ave détermination et créé les bases de l'acrobatie moderne, du cirque, de la magie et des autres spectacles comiques.

Pendant cette période de la République de Chine entre 1912 et 1949, beaucoup d'artistes chinois sont donc allés à l'étranger et les artistes étrangers venus en Chine pour donner leurs performances. Une réciprocité de communication s'est établie entre les artistes de différents pays.

Ce mouvement s'était déjà produit au XIX^{e} siècle dans le sens de la Chine vers l'Occident. Par exemple, quand l'écuyer français Louis Soullier est venu en Chine, il y fit non seulement découvrir le cirque français, mais il introduit également les spectacles acrobatiques chinois en France, comme l'indique Dominique Jando dans son excellent site *Circopédia*[195] :

[194]http://218.66.169.85/indexengine/entry_browse.cbs?valueid=%C2%ED%CF%B7&dataname=dbk2%40D%3A%5CProgram+Files%5Cdbk%5Cdbkdms%5Cdata%5Cbook2%5Cdbk2%2Etbf&indexvalue=%B8%DF%BF%D5%D4%D3%BC%BC

[195] www.circopedia.org/Main_Page

[Nous traduisons de l'anglais]

> L'écuyer français Louis Soullier (1813-1888), qui dirigea le Cirque de Vienne au Prater, visita les Balkans, s'installa quelque temps en Turquie, puis continua jusqu'en Chine, où il introduisit le cirque en 1854. Quand il revint en Europe en 1866, il amena avec lui des acrobates chinois qui, à leur tour, firent découvrir au public occidental des spectacles traditionnels chinois tels que les numéros sur perches et mats, le jonglage de diabolo, les sauts à travers des cerceaux et autres.[196]

Dominique Mauclair après ses échanges avec M. Lu Mi (voir Introduction) fait lui aussi allusion aux différents sens de ces échanges au fil du temps :

> Au XIX^{e} siècle, sous l'influence de ces grands aventuriers que furent les directeurs des compagnies européennes, l'Italien Chiarini, le Français Soullier ou l'Anglais Harmston. […] firent découvrir aux spectateurs orientaux les fastes du cirque équestre et rapportèent " dans leurs bagages" les troupes chinoise et japonaises. Mais le grand retour du cirque asiatique s'effectuera, à partir de 1951, quand les artistes formés après la Révolution chinoise feront triompherle Nouveau cirque chinois.[197]

Nous pouvons voir que le même processus a lieu avec les artistes chinois : tout en stimulant les arts du spectacle d'autres pays par leurs compétences en variétés acrobatiques, ils ont appris un certain nombre de choses de leurs homologues en Europe, aux États-Unis et au Japon. Ils ont alors commencé à reproduire des numéros étrangers, ont formé de nouvelles troupes et ont créé de nouveaux spectacles.

---

[196] Source : www.circopedia.org/SHORT_HISTORY_OF_THE_CIRCUS. Dernière consultation : mars 2017.

[197] Dominique Mauclair, *planète cirque, une histoire planétaire du cirque et de l'acrobatie*, *Op.cit*., p. 45.

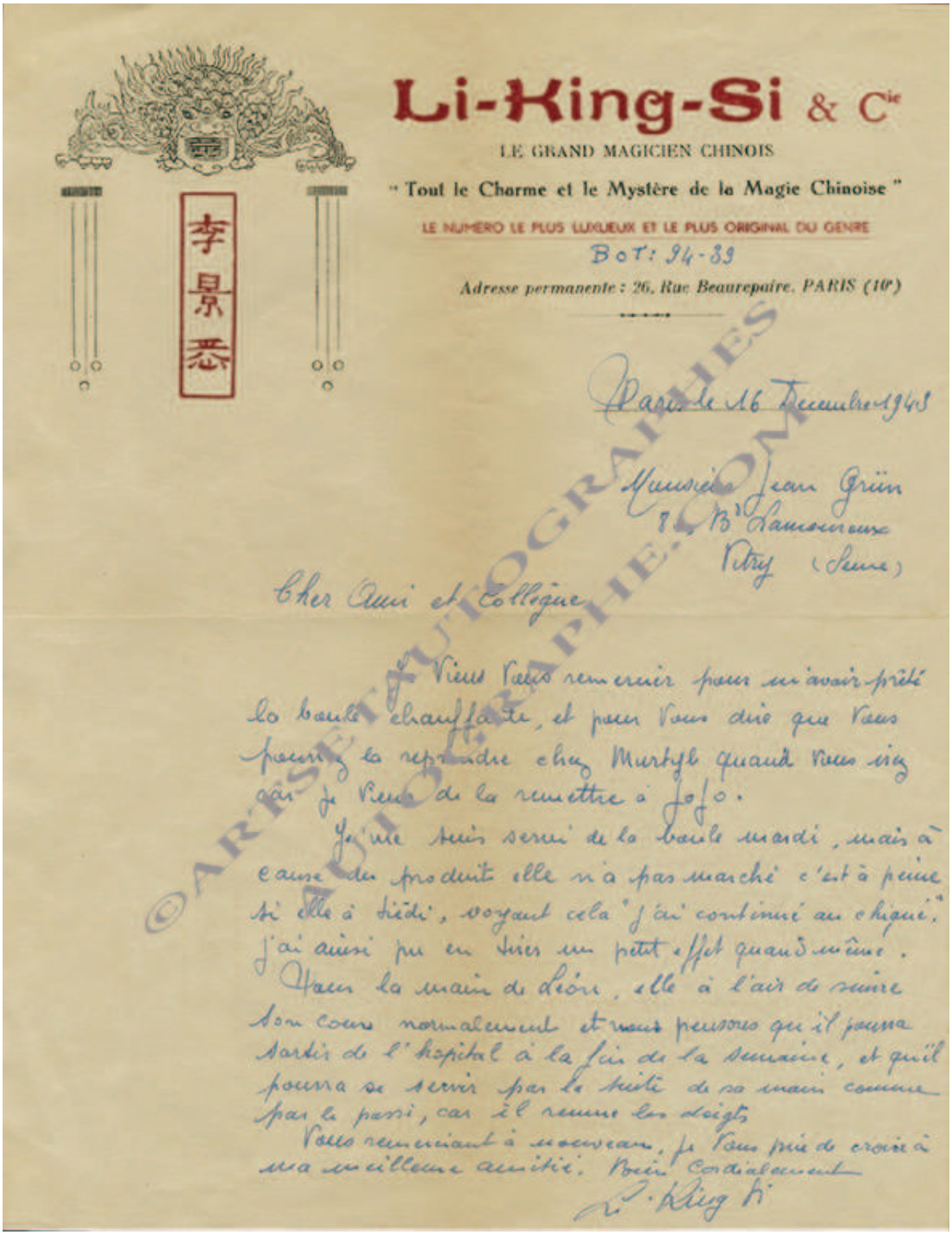
3. **Présence de l'acrobatie chinoise en France pendant la République de Chine**

Dans ce courant d'échanges entre la Chine et l'Europe de la période de la première Républqiue de Chine, des troupes chinoises comme les artistes solistes sont venus présenter leurs performances dans les cirques et les théâtres de France.

Sur la scène, comme dans les siècles précédents, évoluent toujours de vrais et les faux Chinois. Comme Li King Si, par exemple. Selon le *Forum de magie*[198] et les informations que nous avons consultées lors de ventes aux enchères[199], il débuta à vingt ans au music-hall sous le nom de Georges Farhat avec un numéro de magie classique qu'il transforma ensuite en magie orientale.[200]

Illustration 85: Georges Farhat « Le mandarin Li King Si, magicien chinois » (même texte dans les idéogrammes) . Affiche Louis Galice, Paris. c. 1930.
Source : https://auctions.bidsquare.com/view-auctions/catalog/id/2022/lot/696229

[198] Source : https://virtualmagie.com/forum/topic/13782-magicien-li-king-si/
[199] Source :www.auction.fr/_fr/lot/li-king-si-georges-cassel-le-mandarin-li-king-si-magicien-chinois-770107#.WtB61i5ubX4
[200] Source : https://auctions.bidsquare.com/view-auctions/catalog/id/2022/lot/696229



Li-King-Si & Cie

LE GRAND MAGICIEN CHINOIS

" Tout le Charme et le Mystère de la Magie Chinoise "

LE NUMERO LE PLUS LUXUEUX ET LE PLUS ORIGINAL DU GENRE

BOT: 94-39

Adresse permanente : 26, Rue Beaurepaire, PARIS (10e)

李景悉

Paris le 16 Décembre 1943

Monsieur Jean Grün
8 Bd Lamouroux
Vitry (Seine)

Cher Ami et Collègue

Vient vous remercier pour m'avoir prêté la boule chauffante, et pour vous dire que vous pouvez la reprendre chez Martyl quand vous irez car je viens de la remettre à Jojo.

J'ai eu besoin de la boule mardi, mais à cause du froid elle n'a pas marché c'est à peine si elle a tiédi, voyant cela j'ai continué au chiqué, j'ai ainsi pu en tirer un petit effet quand même.

Vaincu la main de Léon, elle a l'air de suivre son cours normalement et nous pensons qu'il pourra sortir de l'hôpital à la fin de la semaine, et qu'il pourra se servir par la suite de sa main comme par le passé, car il remue les doigts

Vous remerciant à nouveau, je vous prie de croire à ma meilleure amitié. Bien Cordialement

L. King Si

©ARISTAUTOGRAPHES
AUTOGRAPHE.COM

Illustration 86: Courrier de Li King Si. Autographe en 1943 à Jean Grün, homme de force d'origne Yéniche, collègue de Li-King-Si.

Source (abrégée [201]) : www.autographe.com

[201] Voir note 187.

Nos recherches dans la presse française apportent également plusieurs mentions et reportages sur les variétés acrobatiques chinoises en France tant à Paris qu'en province. Par exemple, dans *Le Journal* du 25 janvier 1914, on peut lire :

> Au Palace (Cirque de Paris) aujourd'hui dimanche, grande matinée de gala réservée aux familles, avec tout le nouveau programme dont la première représentation a eu lieu vendredi soir : la célèbre troupe chinoise Tun Chin, dans ses merveilleux exercices d'acrobatie.

Dans l'édition du 12 décembre 1915 de *Ouest-Eclair,* journal quotidien d'informations, politique et littéraire, on trouve également :

> Au programme : les chiens des prairies : The Tchin Fou Lu (acrobatie chinoise).

Dans *Paris-soir* (édition du 7 mars 1927) :

> Loulou Hegoburu lui succède dans un numéro d'acrobatie chinoise sur une échelle soutenue par M.Carlos Conte.

Dans le quotidien du soir *Le petit parisien* (édition du 3 juillet 1930) :

> Gala du cirque Hagenbeck: on sait l'Intérêt du spectacle que présente actuellement le cirque W. Hagenbeck : la « Fête chinoise ». La « Féerie orientale » encadrent habilement de bons numéros de force et d'acrobatie dont il a été excellement parlé ici même.

Dans *Ouest-Elcair* (édition du 20 mars 1932) :

> L'acrobatie de pied ferme était représentée par deux troupes, une chinoise et une marocaine, qui firent des prodiges. Les premiers, d'une souplesse invraisemblable, executèrent des pyramides aussi gracieuses que déconcertantes.

Dans *Le Polulaire*, journal-revue hebdomadaire (édition du 22 septembre 1935):

> Les Yong-Kee présentent un nouvel aspect de l'acrobatie chinois. Elle a ceci de particulier qu'elle n'a rien de chinois. On vit trois petits messieurs correctement vetus executer des exercices de main à main, ainsi qu'on en voit depuis toujours sur les scènes de music-hall.

Dans *Comoedia* (édition du 26 juillet 1947):

> Le programme comprend en outre d'excellents numéros de variétés et d'acrobatie : l'élégante gymnaste au trapèze fixe Franclana, le contorsionniste Junios, les fantaisistes imitateurs Max et Harry et les beaux atlhètes Florentinos qui sont présentés sur la petite scène, a mi-hauteur de l'amphithéâtre, ou quand le cirque était à la porte de Montreuil, Frehel chantait ses chansons avec la cordialité la plus entrainante, une attraction d'illusionhisme, le mysterieux barman SahabSahra et ses bouteilles enchantées, les quatre Aicardi, jongleurs rapides, le trio Ma-Tchang, dont le répertoire nous fait revoir ces suspensions par les cheveux. Episode caractéristique de l'acrobatie chinoise.

Ainsi les variétés du cirque et du music-hall accueillent sans difficultés esthétiques celles des artistes chinois véritables ou les numéros exotiques de leur imitateurs occidentaux, dans un échange et une réciprocité qui a naturellement cours dans le mileu sons frontière des artistes « visuels ».

V. Quatrième étape d'intégration : le développement des arts acrobatiques après la fondation de la République populaire de Chine en 1949

Du fait des conflits persistant entre les différentes tendances, la République de Chine ne réussit pas à stabiliser le pays. Une guerre civile éclate alors en 1927 qui oppose le Parti communiste chinois où Mao Zedong s'imposera comme dirigeant avec la Longue Marche de 1934, et le Guomintang, parti nationaliste créé par Sun Yat Sen et qui accède au pouvoir l'année suivante, dirigé par Tchang Kaï-chek. Le conflit dure jusqu'au déclenchement de la guerre contre le Japon (1937-1945) durant laquelle le Parti communiste et le Guomintang combattent ensemble l'envahisseur étranger.
Après la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), lors de la reprise de la guerre civile (1946-1949), le Parti communiste rallie les paysans à sa cause. Mao Zedong proclame la fondation de la république populaire de Chine sur la place Tian'anmen à Pékin Le 1er octobre 1949 en déclarant : « Les Chinois se sont levés ». Les partisans du parti nationaliste Guomintang de Tchang Kaï-chek se réfugient sur l'île de Taïwan où ils perpétuent la république de Chine.

Depuis la création de la république populaire de Chine, le pays a connu des moments de prospérité et les moments difficiles, comme avec la Révolution culturelle (1966-1976), planifiée par Mao Zedong qui mobilise la jeunesse de toutes conditions sociales, se rassemble sous l'étiquette de « Gardes rouges » et lit le Petit livre rouge des Pensées du président Mao. Ils détruisent tout ce qui représente l'ordre ancien et la bourgeoisie, livres, monuments, et beaucoup d'intellectueles sont assassinés. Le 27 janvier 1968, Mao décide de mettre fin à la Révolution culturelle, et dix-sept millions de jeunes Gardes rouges sont rééduqués dans les campagnes. A la mort de Mao en 1976, la Révolution culturelle a fait plusieurs millions de victimes et créé un profond recul de l'économie du pays, qui ne pèse plus que 4% de l'économie mondiale[202].

[202] https://www.herodote.net/18_aout_1966_27_janvier_1968-evenement-19660818.php, consulté en juillet 2018

Pendant la Révolution culturelle beaucoup de disciplines des arts ont été censurés, mais les arts acrobatiques chinois restaient toujours autorisés avec un lien très fort entre les numéros et la politique dont les thèmes et l'esthétique restaient monotones et codifiés.

Dans cette thèse, nous nous concentrons plutôt sur la période de leur prospérité pour montrer leur diversité, qu'évoque le nom même de Zaji : les compétences variées.

Illustration 87: En haut acrobates sur cycles et jongleurs de jarre des « compétences variées» chinoises (Zaji). Chromolithographies chinoises. C. 1950.
En bas, les versos et inscriptions : « Acrobatie cycliste sur un vélo à une seule roue », « Deux personnes en équilibre sur un vélo », « La pyramide humaine sur un vélo », « Jonglage de jarre ». Le texte du haut indique : « Splendide acrobatie » (Jingcai de Zaji) traduction Wei Liang. Collection Paul Salasca - Philippe Goudard - Fonds cirque Université Paul-Valéry Montpellier 3.

1. Le retour en grâce de l'acrobatie chinoise sous la République populaire de Chine

Pendant les années de l'ancien régime, l'acrobatie a toujours été victime de l'oppression des classes dominantes. Dans l'ancienne société, ceux qui s'adonnaient à l'art des variétés acrobatiques désigné sous l'appellations de « bateleurs » (路岐人, Lu qi ren) étaient opprimés et méprisés. Après la fondation de la République populaire de Chine, les acrobates accèdent à un nouveau statut, et sont partout bien accueillis par le public. Ils sont politiquement affranchis, économiquement délivrés de toute exploitation.

Mme Qifeng Fu parle d'un « retour en grâce » (nous traduisons), dont Roger Walter, spécialiste de la Chine, nuance les effets esthétiques :

> Méprisée depuis des siècles par les lettrés, qui considéraient le drame populaire comme un art inférieur et l'acrobatie comme le pire de tous, cette forme très ancienne acquit un nouveau statut en tant que divertissement populaire après 1949. Autrefois, les compagnies luttaient pour survivre, aujourd'hui elles sont patronnées par les cités et les autorités provinciales, et on peut en trouver même dans certains comtés et villages. Les styles régionaux ont été quelque peu standardisés. Il y a surproduction de spectacles des meilleures troupes professionnelles. Ils sont techniquement remarquables, surtout ceux qui ont été soigneusement préparés pour les tournées à l'étranger: costumes et décors sont soigneusement rafraîchis, le mouvement est stylisé aux dépens de la signification et les sourires séduisants des acrobates sont prodigués sans discrimination et de manière figée. Il vaut parfois mieux voir ces compagnies, ou leur deuxième équipe d'élèves et d'acteurs moins compétents, donnant une représentation en plein soleil devant un public de paysans qui se reposent de leur travail sur l'aire de battage. Il n'y a alors aucune recherche de complication, la grâce toute fraîche et la virtuosité technique des acteurs peuvent être appréciées sans vernis, issues d'une discipline physique superbe et d'un engagement total et sans prétention à la perfection.[203]

[203] Roger Howard, [History of contemporan Chinese theater] *Le théâtre chinois contemporain*, Paris, La renaissance du livre, 1978, p. 24.

Ils vont régulièrement dans les usines, dans les villages, les régions rurales et l'armée pour donner des représentations aux ouvriers, paysans et soldats et faire revivre avec éclat les glorieuses traditions de l'art acrobatique pour la joie des spectateurs. Du fait que les artistes sont intégrés dans les masses, il s'ensuit que l'art acrobatique lui-même a reçu une nouvelle impulsion.

> Les troupes acrobatiques en tournée en Chine se produisent dans tous les villages où une scène mobile peut être montée. Dans les villes et cités, ils utilisent les théâtres, stades et salles disponibles dans la plupart des lieux de travail. Une représentation de deux heures comprend normalement de douze à quinze numéros.[204]

1.1 La naissance de 杂技（Zaji，compétences variées）

Ce paragraphe 1 et le suivant, sont documentés par Mme Qifeng Fu que nous traduisons et résumons, et par deux citations de Roger Howard.

Depuis la fondation de la République Populaire de Chine en 1949, les jeux acrobatiques chinois connaissent un regain d'intérêt auprès des autorités chinoises, et sont promus et développés. En 1950, la Troupe d'Acrobatie de Chine a été établie à Beijing, et dans les années suivantes, cette troupe a effectué des visites dans des pays européens et asiatiques à plusieurs reprises et a obtenu un grand succès, ce qui a favorisé un nouveau développement rapide des arts acrobatiques en Chine même. A Shanghai, Tianjin, Wuhan, Chongqing et d'autres villes, de nombreuses troupes acrobatiques et des associations de magie se sont rapidement établies.

Au début des années 1950, avec la fondation de la République populaire de Chine, l'art acrobatique qui s'était flétri dans des circonstances misérables a enfin trouvé un nouveau ressort. L'acrobatie, auparavant dégradée à l'échelon le plus bas de l'échelle sociale, a gagné une nouvelle estime. Sur la base de traditions folkloriques,

[204] *Ibid,* pp. 24-25.

l’acrobatie chinoise a absorbé et mélangé des éléments d'autres arts séniques, et également emprunté les expériences étrangères. Ainsi, l'acrobatie chinoise contemporaine est devenue peu à peu un art incarnant l'esprit de notre temps et possédant un nouveau style.

En 1950, le Ministère de la Culture du gouvernement populaire central a entrepris l’établissement d’un plan organisationnel pour la renaissance des arts acrobatiques traditionnels. En octobre 1950, les acrobates de Shanghai, de Tianjin, de Beijing, de Wuhan et de Shenyang ont tourné et présenté des spectacles dans la salle de Huaiyang à Zhongnanhai à Beijing, le centre politique, culturel et économique de la Chine. Chaque artiste a montré son propre chef-d’œuvre. Et les acrobates ont aussi donné des numéros de groupe comme la pyramide, pour mettre en commun leurs efforts. Ce fut la première performance acrobatique après la fondation de la République populaire de Chine. Les numéros présentés avec simplicité ont richement exprimé les caractéristiques nationales. Ils reflétaient la nouvelle mentalité du peuple chinois. Après les présentations, l’ancien premier ministre M. Zhou Enlai a reçu les artistes. Pendant la conversation, ils ont parlé de ces performances. Puisque des noms différents ont existé pour définir l’acrobatie à chaque époque, les artistes ont donné plusieurs noms différents quand M. Zhou leur a demandé le nom de leurs performances. Finalement, M. Zhou a proposé le mot Zaji, « compétences variées » pour définir cet art. Depuis, nous avons gardé ce mot pour désigner le spectacle d’arts acrobatiques en Chine.

1.2 Le développement du nouvel art acrobatique chinois

[NB : Nous allons utiliser à présent en français les termes d’ « acrobatie chinoise » ou d’ « acrobatie » comme synonyme de « compétences variées » ou d’ « arts et variétés acrobatiques » que nous utilisions jusqu’alors, sauf précision contraire, dans la mesure où, pour l’exportation des arts acrobatiques chinois en

France, l'Etat chinois utilise lui-même cette terminilogie dans sa publicité en français.]

Pendant la Révolution culturelle (1966-1976), le milieu d'acrobatie chinoise a été sérieusement endommagé subissant un coup sans précédent. La plupart des groupes acrobatiques ont arrêté toutes activités commerciales, et un grand nombre de programmes d'acrobatie ont été interdits.

Après la Révolution culturelle, le gouvernement chinois a porté un grand intérêt à cet art, lui accordant toute son importance, et les acrobates, qui menaient une vie érrante, sans domicile fixe, ont connu de grands changements tant dans la vie matérielle que dans leur statut social. Après 1976, et la réforme et l'ouverture du pays, l'acrobatie est entrée dans une nouvelle phase de prospérité en Chine. La recherche de la théorie acrobatique a obtenu des résultats fructueux. Les communications entre les troupes acrobatiques nationales et étrangers étaient très fréquentes. Les programmes acrobatiques chinois ont également remporté plusieurs prix internationaux et ont été très appréciés en tant que « sommet du monde acrobatique » par les médias internationaux.

> Pendant la révolution culturelle, il y eut une brève période de réorientation, de nombreuses troupes furent licenciées et on introduisit un contenu politique dans les représentations des troupes restantes. Les compagnies d'acrobates professionnels rentrèrent en scène en 1970 et reprirent dans leurs programmes des numéros condamnés comme féodaux et supersitieux trois ans auparavant. Tels que ceux des magiciens et la danse du Lion. Conformément à la nouvelle ligne de politique étrangère et tirant parti d'un climat international plus favorable à la Chine, le gouvernement envoya cinq grandes troupes acrobatiques en tournée dans plus de trente pays occidentaux et du tiers monde, en 1972-1974. Les numéros de cirque avec animaux subirent une période semblable de désapprobation et de tels cirques restèrent dissouts. Cependant, des numéros individuels avec des cheveaux, des singes et des ours furent introduits dans le programme de la Compagnie Acrobatique de Pékin lors des

représentations du Jour de Mai en 1973.[205]

[…]

Un spectacle de la Compagnie Acrobatique de Pékin au Théâtre de la Capitale le 21 mars 1973 comprenait 17 numéros: un prologue, deploiement de bannières, banderoles et lanternes, gymnastique masculine, diabolo, équilibre sur une tour de briques, prestiditation, conversation magique et comique devant le rideau pendant un changement de scène, équilibristes, saut à travers des cerceaux, voltige à vélo, encore de la magie comique, magie traditionnelle, équilibre sur une tour de chaises, équilibre sur des boules, gymnastique avec une boule en équilibre sur la tête, danse du lion. Un orchestre d'instruments traditionnels accompagnait chaque numéro.[206]

Les troupes acrobatiques aux nouveaux styles ont contribué au développement de l'acrobatie chinoise contemporaine. Particulièrement quand les premières troupes étaient établies dans les années 1950, telles que la troupe de Chine acrobatique, la troupe acrobatique de Shanghai, la troupe acrobatique de Wuhan, la troupe acrobatique de Chongqing ou la troupe acrobatique de Shenyang, ainsi que la troupe acrobatique de l'Avance et la troupe acrobatique des Combattants ou des Armées. Elles ont été les plus grandes troupes en Chine. De nombreuses formations ont été mises en place pour entraîner les nouvelles générations, qui deviennent un pont dans la promotion de l'amitié entre les peuples de Chine et d'autres pays du monde.

1.3 Wuqiao : capitale de l'acrobatie

Wuqiao est un district, rassemblant 470 villages à 170 km de Pékin, célèbre pour l'acrobatie. Il est connu avec sa longue histoire et de superbes artistes comme le berceau des arts acrobatiques modernes et contemporains de Chine. En 1954, l'ancien premier ministre Zhou Enlai l'a nommé « village natal de l'acrobatie ». A Wuqiao

[205] Roger Howard, *Op.cit.,* p. 24.
[206] *Ibid,* p. 25.

presque tout le monde pratique au moins un numéro et la plupart des artistes sont issus de famille d'acrobates. Un proverbe dit que tout le monde à Wuqiao peut présenter un numéro des arts acrobatiques, que ce soit un vieillard de quatre-vingt-dix-neuf ans ou un bébé qui vient d'apprendre à marcher.

Un centre de divertissement qui est aussi un quartier touristique nommé « Le grand monde acrobatique de Wuqiao », se situe au centre de ce district. Le Festival international d'art acrobatique de Wuqiao, plus ancien et plus grand festival international d'art acrobatique organisé en Chine, est un événement international d'acrobatie créé en 1987. Il se tient tous les deux ans et a généralement lieu la dernière semaine d'octobre ou la première semaine de novembre. Le festival se déroule à Shijiazhuang, chef-lieu de la province du Hebei, une ville proche de Wuqiao. Le but de ce festival est de créer une plate-forme internationale et de promouvoir l'échange et le développement des arts acrobatiques dans les différents pays et régions. Il veut aussi renforcer la compréhension et l'amitié entre les artistes chinois et étrangers. Pendant le festival, des concours internationaux d'acrobatie ont lieu. Le comité d'organisation remet des prix de trois catégories pour les gagnants. Le prix le plus élevé est le « Lion d'or », puis les « Lion d'argent » et « Lion de bronze ». Des prix spéciaux encourgent certains aspects du programme.

Aujourd'hui le festival de Wushao est le troisième plus grand festival de cirque du monde, juste après ceux du Cirque de Demain et de Monte Carlo. De nombreux organisateurs de festivals et de directeurs de casting étrangers se pressent au Festival de Wuqiao, et des artistes étrangers viennent en résidence de formation ou de création dans cette capitale mondialement célèbre de l'acrobatie chinoise.

2. Rebondissement de l'acrobatie chinoise et son développement en France (1960-2000)

Au nom de la République populaire de Chine, des acrobates chinois sont allés à plusieurs reprises en tournée dans différents pays du monde, donnant des représentations sur les cinq continents, et dans plus de cinquante pays. Partout, ils ont reçu un accueil chaleureux et acquis un grand renom en tant qu'« envoyés de la paix venus de Chine », ce qui a resserré les liens d'amitié entre le peuple chinois et les autres peuples et accéléré les échanges culturels. Leurs performances ont atteint les plus hauts niveaux au monde. Aujourd'hui, l'art acrobatique chinois brille d'un éclat extraordinaire au milieu de l'épanouissement général des arts.

Au cours de ces tournées, les artistes chinois ont fait connaître l'acrobatie chinoise comme un art national millénaire, qui a été favorablement accueilli et apprécié. Ils ont, par ailleurs, rapporté de l'étranger de précieuses expériences en matière d'art acrobatique, lesquelles contribueront certainement à enrichir encore leur propre art.

A partir des années 1960, les innovations et le développement des arts acrobatiques continuent et obtiennent d'excellents résultats. Sous la politique de réforme et d'ouverture après 1978, l'acrobatie a connu des développements significatifs. Les acrobates chinois ont commencé à participer aux compétitions internationales et ont obtenu depuis, une reconnaissance sur la scène internationale du cirque.

Les acrobaties chinoises contemporaines ont réussi à représenter une partie intégrante de la culture chinoise et ont montré la longue et riche tradition culturelle en Chine. La popularité et l'intérêt de l'acrobatie chinoise contemporaine parmi les spectateurs du monde entier montrent qu'elle est devenue un vrai art, entrant ainsi entrées dans une ère nouvelle et dynamique.

2.1 Importance croissante des arts acrobatiques chinois en France et à Monaco après 1974

En France, le 27 janvier 1964, le Général de Gaulle, président de la République française, reconnaît officiellement la République populaire de Chine. Cette décision sort la Chine de son isolement diplomatique et provoque des réactions sur la scène internationale où règne la Guerre froide depuis la fin de la deuxième guerre mondiale.

Après le décès de Mao Zedong en 1976, Deng Xiaoping prend les rênes du pouvoir en Chine en 1978 et met en oeuvre des réformes économiques en libérant l'initiative individuelle et en ouvrant l'économie. La Chine, en quelques décennies, passe d'une économie planifiée et fermée à une économie de marché ouverte sur le monde. Depuis la réforme et l'ouverture de la Chine dans les années 1980, la Chine est de plus en plus présente dans les festivals internationaux de cirque et dans les grandes productions comme celles du Cirque du Soleil par exemple. La création artistique des arts acrobatiques a beaucoup changé au fil du temps et des contextes.

Après cet établissement de relations diplomatiques entre la France et la Chine, les artistes individuels ou les troupes acrobatiques chinoises se sont produits au Moulin Rouge, au cirque d'Hiver, à l'Olympia, au Palais des Sports, au Palais de Chaillot à Paris, ainsi qu'au Cirque Amar et dans différentes villes en France, et ont rencontré un grand succès public populaire et auprès de la presse et des professionnels, artistes et producteurs.

Illustration 88: Pifar Shang, équilibriste jongleur d'assiettes au Moulin Rouge.
BnF/Cnac, fonds Ariane Touzé. C. 1964. Photo ©D.R.
Source : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_0947.htm

A ce sujet, nos recherches documentaires en ligne et dans les musées nous permettent de présenter deux résultats en annexes.

Le premier (annexe 1 page 326) est un ensemble d'articles de presse française sur la représentation du théâtre d'art acrobatique de la Chine au Palais de Chaillot à Paris en 1965, que nous avons trouvés dans le Programme de *Théâtre d'art acrobatique de la Chine* à la BnF (Cote de BnF: Fol Sw 9).

Le second est un cahier iconographique de 25 affiches et photographies, (annexe 2 page 339) cherchées en ligne ou photographiées notamment et avec son aimable autorisation dans les livres ou collection d'affiches et de programmes du Musée du cirque du Dr Alain Frère, déjà cité.

Présentés chronologiquement, ces documents témoignent de plusieurs de ces représentations des artistes chinois en France et de leur régularité durant la période

1964-1997. Ils rendent également compte de la réception par la presse française des qualités techniques et esthétiques de l'acrobatie chinoise, et, comme dans les siécles précédents en France, d'un degré certain d'exotisme culturel et politique, comme le montre cette publicité pour le passage de Mme Xia Juhua à l'Olympia de Paris en 1965.

Illustration 89: La pagode des bols, par Mme Xia Juhua. Affiche de l'olympia en 1965.
Source: Musée du Cirque Alain Frère
www.museeducirquealainfrere.com/Les_Disciplines/La%20Contorsion/La%20Contorsion.html

Nommée Diplomate acrobatique du Peuple chinois à l'étranger, Mme Xia Ju Hua (transcrit en Europe par Hsia Chu Hua) est une artiste acrobatique significative en Chine. Son numéro emblématique est la « Pagode des bols ». Sur le site internet du Musée du cirque du Dr. Alain Frère, se trouve une présentation de Mme Xia:

> La forme la plus parfaite, la plus éminemment chinoise des spécialités de jonglage est celle dite « jonglage en équilibre ou en souplesse ».
>
> C'est Mlle Hsia Chu Hua qui，dans l'ensemble acrobatique et artistique de la République populaire de Chine，sert ce genre de variété avec une distinction raffinée．Elle accomplit des équilibres en planche sur une main，des renversements，des retournements qui，du point de vue formel des équilibres au sol, témoignent d'une grande habileté．
>
> Le petit Chen Huan Pen, le benjamin de la troupe - il a dix ans – l'assiste. Lui aussi est déjà un équilibriste distingué．Aussi，espiègle et malicieux，il invite Mlle Hsia Chu Hua à une démonstration plus convaincante de son travail．
>
> Elle accumule sur sa tête des bols empilés les uns sur les autres de telle manière que le moindre mouvement contrarié les jetterait à terre．
>
> On perçoit mieux alors que la planche qu'elle tourne sur son banc，comme l'aiguille d'une boussole，n'est obtenue qu'à la force du poignet et de l'avant－bras，qu'aucun autre muscle n'intervient et ne dérange la ligne harmonieuse d'un équilibre sur une main de la plus classique exigence．Exercice traditionnel en Chine qu'on appel la pagode des bols．
>
> […]
>
> Madame Hsia Chu Hua, superbe artiste avec sa célèbre pagode de bols, vedette de la première tournée des acrobates chinois à l'Olympia de Paris. Elle est aujourd'hui présidente de l'association des acrobates chinois et a été plusieurs fois dans le jury au Festival du Cirque de Monte-Carlo[207].

[207] www.museeducirquealainfrere.com/Les_Disciplines/La%20Contorsion/La%20Contorsion.html, Consulté en novembre 2017.

Dans le Fonds Adrian à la BnF (Site Richelieu), nous avons trouvé des représentations des arts acrobatiques chinois en France de la fin de XIX^{e} siècle jusqu'aux années 70. Concerant les XIX^{e} et début XX^{e} on y rerouve des présences chinoises à Paris (le Kouen-gen chinois, 1893 ; The Dack Shing, 1928; Chinese cabaret et Wong-chio-tsching troupe, 1936) et pour la période qui nous intersse, on y trouve mention de l'Ensemble acrobatique chinois en décembre 1956 à Paris ; dans un programme de Cirque d'Hiver en 1960, d'une troupe chinoise qui a été invitée à présenter les numéros de bascule et pyramide. ; et un autre programme de 1965 mentionnant le Théâtre acrobatique de Chine au Palais de Chaillot [208].

2.2 Deux programmations significatives : Palais de Chaillot et Cirque Amar

L'année 1965 reste en effet une année significative pour les représentations des arts acrobatiques chinois en France. Cette année, deux programmations comprenant différents numéros d'arts acrobatiques chinois ont été organisés au Palais de Chaillot à Paris et au Cirque Amar à Paris puis en tournée en France.

Nous voyons bien que sur cette affiche ci-dessous il y a les pagodes, un dragon et les chinois avec les masques ou des armes dans la mains. Cela monte bien que l'image de la Chine pour les Européens garde souvent ces codes de la « chinoiserie », c'est aussi un écho contemporain par rapport de cette mode de la Chine à l'époque.

[208] Fonds Adrian à la BnF (Site Richelieu).

Illustration 90: « Le cirque chinois sous le chapiteau Amar »
Programme du Cirque Amar en 1965.
Photo © Wei Liang.
Source: Musée de Dr. Alain Frère.

Au Théâtre national du Palais de Chaillot, eurent lieu trente représentations en Octobre 1965, avec un programme comprenant danse des lions, acrobatie athlétique, jongleurs d'assiettes, tremplin, scènes comiques « petites distractions », sauts acrobatiques aux cerceaux, antipodisme, équilibres sur bancs, jonglage de diabolos, acrobatie traditionnelle, acrobatie sur mâts, jeux d'adresse, jongleurs de potiches, tridents voltigeants, jeunes artistes, acrobatie cycliste et pagode des bols.

Après la représentation, le ministre français de la culture, M. Andre Malraux félicita les acteurs chinois. La légende de la photo (nous n'avons pas pu l'obtenir) indique :

> A l'issue d'une excellente représentation donnée au Palais de Chaillot par les acteurs du Théâtre d'Art Acrobatique de Chine, M. Andre Malraux félicite chaleureusement les jeunes membres de la troupe. A sa gauche, M. Huang Chen, l'ambassadeur de Chine à Paris. Il a également admiré les exploits de ces acteurs ; ci-contre, cette audacieuse pyramide réalisée, avec quel équilibre par six membres de la troupe. Un art traditionnel.[209]

[209] Fonds Adrian , BNF.(site Richelieu).

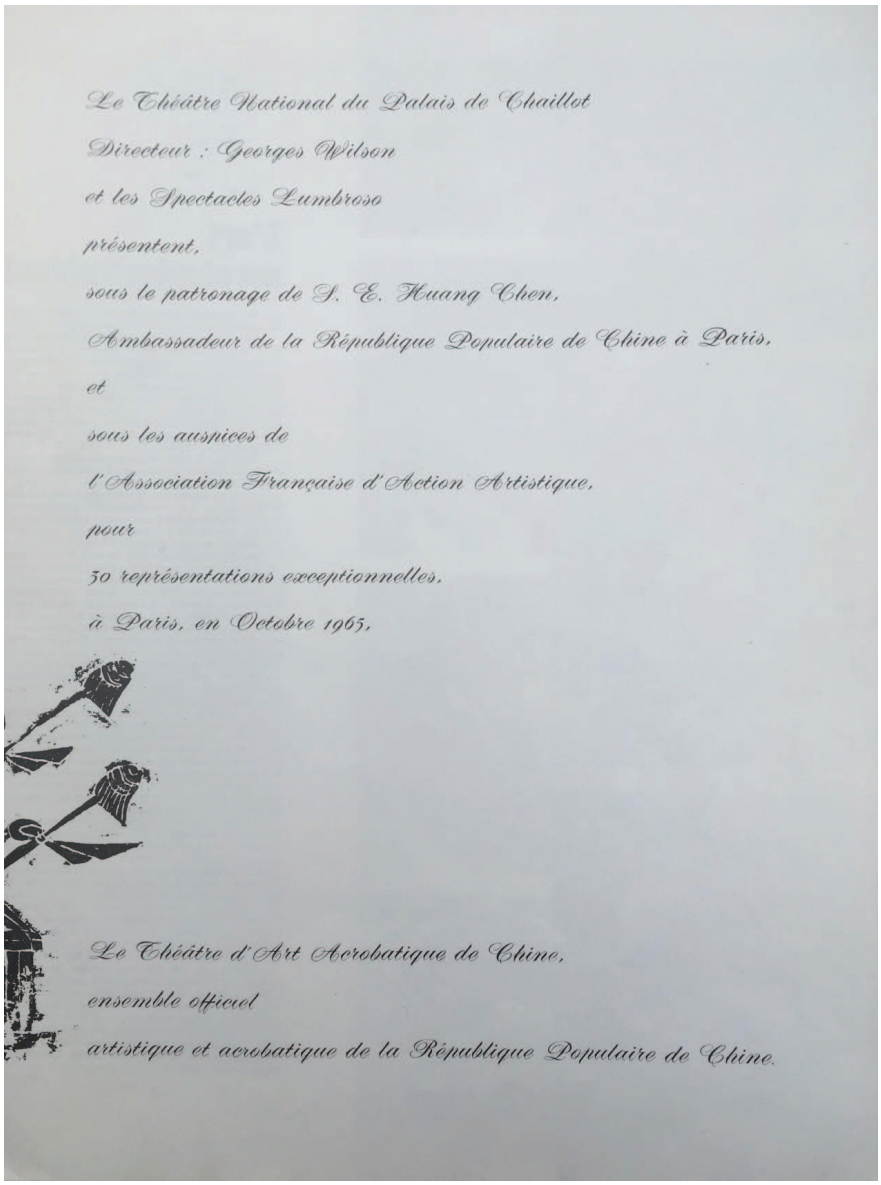


Illustration 91: Annonce de la programmation du Théâtre d'Art Acrobatique de Chine au Théâtre du Palais de Chaillot en 1965. Photo © Wei Liang.
Source : *Théâtre d'art acrobatique de la Chine*. Cote de BNF : Fol Sw 9

2.3 Un haut niveau de performances : Festival International du Cirque de Monte-Carlo et Festival Mondial du Cirque de Demain

Depuis la réforme et l'ouverture de Chine après 1976, un grand nombre de groupes d'acrobates sortent du pays pour présenter les spectacles d'arts acrobatiques à l'étranger. Soit les artistes participent aux concours et festivals de cirque, soit ils effectuent les tournées commerciales ou dans le cadre de projets d'échanges culturels.

Philippe Goudard et François Amy de la Bretèque montrent comment les politiques culturelles en France et à Monaco mises en place en 1974[210] vont avoir un rôle déterminant sur le développement de la participation des artistes acrobatiques chinois aux compétitions de deux festivals du cirque les plus importants d'aujourd'hui.

En effet, pour sortir de la crise du cirque qui sévit en Europe après la deuxième guerre mondiale sous l'hégémonie américaine des grands cirques industriels et la concurrence d'autres loisirs comme le cinéma ou la télévision, et alors que s'ouvrent en France à Paris les deux premières écoles professionnelles de cirque occidentales Montfort- Gruss et Fratellini-Etaix, le président Giscard d'Estaing décide en 1974 de soutenir le cirque français par le ministère de la Culture en même temps que naissent les initiatives d'industriels comme Louis Merlin, qui crée les premières bourses d'encouragement pour le jeune cirque, ou des professionnels du cirque réunis en association pour le soutien, la promotion et l'enseignement du cirque en France. Cela donnera le Centre National des arts du Cirque ouvert en 1985 puis le Festival Mondial du Cirque de Demain qui se déroule chaque année à Paris, conçu et réalisé en 1977 par Dominique Mauclair (1929-2017) et présidé aujourd'hui par Alain Pacherie avec la direction artistique de Pascal Jacob[211].

Dans le même temps, le prince Rainier III de Monaco crée en 1974 le Festival

[210] Philippe Goudard et François Amy de la Bretèque, *Trente ans de cirque en France 1968-1997. Chroniques de Jacques Richard, journaliste,* Montpellier, PULM, 2018.
[211] http://www.cirquededemain.paris/

international du cirque de Monte-Carlo, festival annuel avec comme conseiller artistique le Dr Alain Frère[212].

Ces deux festivals qui sont aujourd'hui les plus grandes compétitions de cirque du monde - la troisième étant Wuchao depuis 1987 - où l'on remet les « Clowns d'or » à Monte-Carlo en janvier et les « Médailles d'or » à Paris en février. Ils sont une occasion d'émulation artistique, esthétique et technique, autant qu'une vitrine politique pour les pays qui y envoient leurs artistes.

Les artistes de l'acrobatie chinoise y brillent réguliérement en remportant de nombreuses médailles[213].

En 1983, le numéro des Assiettes tournantes sur bambou de la troupe acrobatique de Hangzhou a obtenu le Prix du Président lors de 6e Festival mondial du cirque de demain et lors de 8e Festival en 1985, la Danse de lions de la troupe acrobatique de Qianjin a obtenu une metaille d'or.

En 1983, « La pagode de bols » de Li Liping de la troupe acrobatique de Wuhan a obtenu le « Clown d'or » lors du neuvième Festival international du Cirque de Monte-Carlo, et en 1984, un autre « Clown d'or » est allé au numéro de Jonglage de chaise de la troupe acrobatique de Shandon lors du dixième Festival.

[212] http://www.montecarlofestival.mc/

[213] La troupe chinoise officielle a participé à ces deux festivals en 1981 pour la première fois. Mais selon l'article de Jacques Richard, « Au cirque acrobatique de Changhai : Un vélo pour douze et un charmeur de jarre » dans *L'aurore* du 12 octobre 1973, des artistes indépendants s'étaient déjà produits auparavant à Paris.

Illustration 92: Pagode des bols par Mlle Li Liping. Clown d'or au 9éme Festival International du Cirque de Monte-Carlo, 1983. Photo Gaetan Lucci. Festival de Monaco.
Source: http://www.museeducirquealainfrere.com/Les_Programmes/Les_Programmes.html

Grâce au livre de Philippe Goudard et François Amy de la Bretéque[214] consacré au journaliste Jacques Richard, nous avons trouvé une dizaine d'articles écrits par le journaliste sur ces présentations des artistes acrobatiques chinois en France et principalement dans les deux festivals de Paris et Monte-Carlo. Les superlatifs ne manquent pas sous la plume de ce grand connaisseur du cirque. Nous en citons ici les titres qui témoignent de cet éblouissement provoqué dans la réception du public français par les artistes chinois, et de l'impact de la politique d'exportation de leur gouvernement.

« Cirque de Pékin. L'art du geste. L'Olympia est en fête », *Le Figaro*, 30 avril 1984 ;

« L'imagination a gagné» , *Le Figaro,* 19 décembre 1984 ;

« Des équilibristes venus de Chine », *Le Figaro*, 31 janvier 1985 ;

« Cirque : "Paris-Pékin" Orient Extrême », *Le Figaro,* 4 novembre 1985 ;

« L'Asie en piste. La fine fleur de l'art du cirque au rendez-vous de la Principauté », *Le Figaro,* 28 octobre 1989 ;

« Cirque L'ensemble de Wu-Han. Purs chefs-d'œuvre », *Le Figaro,* 2 novembre 1989 ;

« Beautés d'Asie. Trois médailles d'or pour la Chine », *Le Figaro,* 3 et 4 février 1990 ;

« Cirque Ensemble acrobatique de Wu-Han. Charme chinois. Harmonie des couleurs et des attitudes », *Le Figaro,* 7 mars 1990 ;

« Éblouissants Chinois. L'éblouissement majeur est venu de Chine », *Le Figaro,* 2 et 3 mars 1991 ;

« Cirque Ensemble acrobatique de Wu-Han. Porcelaines chinoises », *Le Figaro,* 21 septembre 1991 ;

« Cirque L'Ensemble de Wu-Han Un éblouissement », *Le Figaro,* novembre 1991.

[214] *Trente ans de cirque en France-1968-1997, Op.cit.*

Sur la base des programmes traditionnels, les acrobaties chinoises contemporaine ont fait de grands progrès sur les disciplines, la virtuosité, les costumes, la conception artistique, les agrès et la musique, formant un système unique de production qui a été couronné lors de nombreuses compétitions internationales. L'acrobatie chinoise a aujourd ‘hui acquis une réputation mondiale et est devenue le pont pour la communication entre la Chine et d'autres pays du monde.

Avec la participation de la troupe chinoise aux Festival Mondial du Cirque de Demain et Festival International de Cirque de Monte Carlo, on remarque que l’acrobatie apporte non seulement des codes artistiques et culturels spécifiques, mais contribue à transmettre des messages politiques et économiques. La Chine démontre sa puissance à travers cet art sans langage où les acrobates chinois apportent sur la scène contemporaine leurs techniques et leurs talents. Les acrobates chinois de la Chine Polulaire promeuvent l’excellence des compétences, la force et la joie du peuple.

Aujourd’hui, les spectacles acrobatiques chinois ont plus de réputation à l’étranger qu’en Chine. Il y a plusieurs raisons à cela. En Chine actuellement, on donne plus d’importance à la technique qu’à la mise en scène dans les productions de spectacle acrobatiques. C’est pourquoi l’esthétique de l’acrobatie reste traditionnelle, tandis qu’en Europe, co-existent les esthétiques traditionnelles et celles du cirque contemporain. Les artistes et spectateurs, ont toujours plusieurs choix, alors qu’en Chine, on perd les jeunes spectateurs par manque d’actualisation. Cependant, les créateurs chinois cherchent un nouveau chemin où réside leur propre singularité culturelle, comme par exemple, à Wuqiao, la capitale de l’acrobatie. On a là l’opportunité de coopérer avec les artistes étrangers pour créer des pièces mêlant les techniques chinoises et la mise en scène étrangère.

2.4 Une politique d'exportation et de valorisation : l'Association des artistes acrobatiques de Chine

L'association nationale des artistes acrobatiques de Chine a été fondée en 1981. C'est un événement sans précédent dans l'histoire de l'acrobatie chinoise. La célèbre acrobate Mme Xia Juhua, venue se produire en France dès 1965, a été élue présidente de l'association. Aujourd'hui, elle reste toujours la présidente honoraire de cette association et son attachement pour la France est certain.

Cette association professionnelle est aujourd'hui composée de 29 membres du groupe de l'association des artistes acrobatiques provinciaux et régionaux et de plus de 2950 membres individuels. Ils se réunissent pour échanger des expériences et pour discuter de planification pour la poursuite du développement des arts acrobatiques en Chine. Elle a pour but de réunir les artistes pour promouvoir le développement des arts acrobatiques contemporains chinois, renforcer les travaux de recherche et élever le niveau artistqiue et technique, montrer la solidarité, la cohésion et la promotion des arts acrobatiques chinois. L'expansion de sa réputation internationale et son influence a apporté une contribution importante au développement des arts acrobatiques chinois en Chine et dans le monde.

A part la promotion de production et diffusion des spectacles, l'association a décidé de créer un magazine scientifique pour les chercheurs professionnels appelé *L'acrobatie et la magie*[215]. Le premier numéro est sorti en 1981 et s'est vendu à 100,000 exemplaires. L'association organise aussi des conférences et séminaires pour que les artistes des différents groupes et pour que les chercheurs puissent échanger leurs avis autour de la création.

[215] Ce magazine bimestriel est le seul périotique scientifique dans le domaine des arts acrobatique. La chef rédactrice de ce magazine est Mme Qifeng Fu.

M. Lu Mi, l'ancien directeur du centre acrobatique de la République populaire de Chine, accompagne les troupes acrobatiques chinoises au Festival Mondial du Cirque de Demain et au Festival International de Cirque de Monte-Carlo depuis les années 80 jusqu'à ce jour. Il est un important témoin du développement des arts acrobatiques chinois et de leur réception en France voire en Europe. Je l'ai rencontré en 2016 et ai eu l'occasion de faire une longue interview avec lui pour mieux connaître l'évolution de cet art en Chine et son intégration en France ces dernières années. J'ai résumé dans la partie ci-dessus les informations qu'il a eu l'amablité de me donner à cette occasion sur la présence de l'acrobatie chinoise dans les festivals français.

TROISIEME PARTIE

Arts acrobatiques entre Chine et France au XXI^{e} siècle : perspectives

La politique de réformes conduite en Chine depuis 1978 lui a procuré une croissance sans précédent trois fois supérieure à celle de ses voisins. Depuis 2013 le président de l'Etat chinois, qui compte aujourd'hui un milliard et trois cents millions de citoyens, est Xi Jinping et l'influence politique du pays est à présent internationale.

Les arts acrobatiques participent plus que jamais à sa publicité politique et à son effort diplomatique. Ils sont un des emblèmes de l'excellence et de la réussite sociale, économique, technologique et artistique de tout un peuple.

Ces dernières années, l'art acrobatique chinois a bénéficié de la sollicitude du gouvernement et du peuple et s'est incroyablement développé. Les artistes ont maintenu et developpé ce qu'il y avait de bon dans les numéros traditionnels, et rejeté ce qui visait à un effet de terreur ou de mauvais goût dans l'ancien art acrobatique.

La demande de compétences et de performances est plus élevée, en mêlant l'innovation technique et la qualité de réalisation. L'art acrobatique chinois se manifeste sous un aspect tout nouveau.

A travers les festivals, on remarque que l'acrobatie apporte non seulement des codes artistiques et culturels spécifiques mais contribue à transmettre des messages politiques et économiques depuis le début des années 2000.

L'acrobatie chinoise a suivi un processus de développement de la classe populaire à la cour puis de la cour à la classe populaire. Avec le changement de dynasties et le développement et l'intégration de diverses cultures dans l'histoire en Chine, ses formes de performances ont été continuellement enrichies. Après une longue histoire, le patrimoine que les ancêtres ont laissé est d'une grande richesse spirituelle. Au cours des cent dernières années, il a également absorbé des éléments de l'acrobatie étrangère et a produit de nouvelles innovations. Le développement de l'acrobatie chinoise fait partie de l'histoire du développement de la culture et de l'art chinois. A travers les sources comme livres anciens, images, gravures, sculptures, art funéraire et peintures murales, nous pouvons voir que la plupart des acrobaties chinoises modernes qui sont maintenant actives sur la scène peuvent trouver leurs racines dans les acrobaties anciennes. Cela nous permet d'identifier et comprendre les

styles des anciennes acrobaties chinoises et l'héritage de cette tradition millénaire.

Cet art qui est né du travail humain, des jeux, de la guerre et des activités sacrificielles religieuses, est un mélange d'arts et de pratiques. Avec l'évolution de la société, l'art primitif s'est divisé et les parties du potentiel et des compétences de la vie humaine ont évolué progressivement pour former les acrobaties d'aujourd'hui . Cela explique bien pourquoi la technique occupe une place prédominante dans les arts acrobatiques. L'acrobatie chinoise contemporaine est précisément l'héritage et le développement de l'acrobatie traditionnelle, qui est un trésor de la culture chinoise, et a traversé des hauts et des bas. Le changement est le moteur de la promotion du progrès social. Comme l'acrobatie traditionnelle peut s'adapter à l'esthétique contemporaine avec une conscience moderne, le concept traditionnel des acrobaties doit se convertir en concept de modernisation.

La motivation principale pour se former à l'acrobatie traditionnelle est, d'abord, qu'elle est belle et que les gens sont désireux de la pratiquer, le plaisir esthétique pouvant ainsi être obtenu.

Quand nous soulignons la valeur spéciale de ces arts populaires, nous ne pouvons pas ignorer ses caractéristiques esthétiques en tant qu'arts liés au peuple de toutes les classes. En effet, l'acrobatie a un large public, elle a un goût raffiné à la fois élégant et populaire, qui convient à tous les âges. Dans son long processus de développement, elle a connu trois étapes importantes : les acrobaties de la cour, les acrobaties folkloriques et la transition vers la modernisation. Pendant ce processus de son évolution, l'esthétique des arts acrobatiques s'est longtemps limité aux successions de numéros.

> La mondialisation du marché de l'art induit de nos jours des rencontres entre l'art chinois et l'art occidental, qui parfois donnent lieu à des incompréhensions ou suscitent au contraire un développement parallèle. Reste que réduire l'art chinois aux conceptions occidentales de l'art contemporain comporte le risque de laisser dans l'ombre la part la moins spectaculaire,

mais la plus polémique, du monde de l'art chinois actuel. Ce dernier ne peut, d'une certaine manière, se comprendre pleinement qu'à l'aune de sa tradition vivante.[216]

Ces vingt dernières années, les artistes acrobatiques chinois tentent de créer plus de styles. On fait appel à la narration et la dramaturgie dans les spectacles pour servir un thème ou présenter une histoire. La réception positive du public montre que le statut de cet art change par rapport aux années précédents. Prenons un exemple, le jonglage de jarre, véritable élément traditionnel exigeant de hautes compétences acrobatiques, capacités de capture, utilisation des mains, des pieds et de la tête. Les jongleurs ont amélioré ce numéro ces dernières années, et présenté cette jonglerie traditionnelle en utilisant des technologies numériques, qui rend ce numéro plus fascinant.

Illustration 93: Jonglage de jarre, avec la scénographie du nouveau média
Source: http://www.cflac.org.cn/xw/bwyc/201606/t20160622_333030.htm

[216] Yolaine Escande, *L'art en chine*, Paris, Editeur des sciences et des arts, 2001, p.275.

Prenez un autre exemple de numéro de vélo, il existe l'esthétique traditionnelle avec le costume de l'opéra de Pékin et l'esthétique contemporaine avec le costume moderne.

Illustration 94: Numéro de cycliste en costume traditionnel de l'Opéra de Pékin. Photo X. 2008.
Source: http://bbs.zol.com.cn/dcbbs/d232_321653.html

Illustration 95: Numéro de cycliste en costume contemporain. Photo X. 2015
Source: http://www.tiandijuchang.cn/

L'acrobatie traditionnelle est brillante, mais elle reste toujours dans un modèle esthétique folklorique. Les valeurs modernes ont pour objectif d'intégrer les anciens classiques à la vie moderne. La conversion du contenu de la tradition à l'acrobatie moderne doit être une expérience artistique intégrée, qui concerne les compétences et la sensibilisation aux formes modernes et traditionnelles de l'art, afin de répondre aux besoins des différents goûts du public et du marché. Par conséquent, la pensée créative de l'acrobatie contemporaine est un nouveau modèle à réaliser.

I. L’acrobatie chinoise contemporaine entre tradition et modernité

Pour construire leurs identités propres, les acrobates chinois utilisent souvent les symboles de la culture chinoise, par exemple, la danse du lion, et des accessoires quotidiens comme les assiettes et les bols qui ont traversé l’histoire chinoise depuis 3000 ans et qui restent toujours les outils des numéros traditionnels chinois. La Chine démontre ainsi sa puissance et sa longue histoire à travers cet art sans parole où les acrobates chinois apportent sur la scène contemporaine leurs techniques et leurs talents. Les acrobates chinois de la Chine Polulaire promeuvent ainsi l’excellence des compétences, la force et la joie de leur peuple.

Pour autant, en 2002, Paohua Wei portant Zhengdan Wu en arabesque sur une seule pointe sur son épaule ou sa tête dans des équilibres inédits ont reçu le « Clown d’or » lors de 26e Festival de Monte-Carlo pour leur pas de deux acrobatique, le « Lac des Cygnes » mêlant intelligemment à la danse acrobatique le ballet classique et créant ainsi une nouvelle esthétique de l’acrobatie. Ce processus de création et d'exploration artistique montre le désir de créativité de l'acrobatie chinoise contemporaine à de nombreux égards, que ce soit dans la technique, la chorégraphie, la mise en scène, la musique, les costumes, l'éclairage. Elle a complètement changé le modèle traditionnel et créé et interprété des acrobaties d’un nouveau niveau artistique que le public aime comme une forme moderne de divertissement, entre virtuosité technique et nouvelle dramaturgie.

Illustration 96: Acrobates jongleuses au diabolo de la Troupe nationale acrobatique de Pékin en costume d'inspiration tréditionnelle. Prix du Président de la République au Festival Mondial du Cirque de Demain en 2005 . Photo X. Source (abrégée) : http://acmedia365.com

Illustration 97: Paohua Wei portant Zhengdan Wu en arabesque sur une pointe sur son épaule. Pas de deux acrobatique, Clown d'or au 26é^{me} Festival International du Cirque de Monte-Carlo en 2002. Photo X.
Source : http://ent.sina.com.cn/h/p/2005-12-23/0946938497.html

Cependant, dans le numéro acrobatique et chorégraphique *La légende du serpent blanc* par les acrobates de la troupe du Zhejiang à Hangzhou, qui a obtenu le métaille d'argent lors du 38e Festival Mondial du Cirque de Demain en 2017, la technique de la dizaine d'acrobates est parfaite, mais la mise en scène et la dramaturgie, complexes, mêlent théâtre, opéra de Pékin et acrobatie chinoise. C'est pourquoi la déception fut grande pour eux de ne pas obtenir la médaille d'or. Nous pensons pourtant que pour les Chinois, c'est une bonne occasion de réfléchir à la manière de développer la virtuosité et le sens à travers la chorégraphie, la mise en scène et la narration. L'acrobatie chinoise contemporaine pose en effet la question de cette tension entre virtuosité et sens.

En analysant les troupes chinoises qui se sont produites en France depuis les années 60 (dans la seconde partie), nous avons pu observer qu'au Cirque Amar ou au Palais de Chaillot, en France comme en Chine, le cirque reste toujours traditionnel. L'acrobatie chinoise ainsi introduite en France, a alors été bien appréciée par les Français au niveau des compétences techniques. Par contre, à partir des années 1970, et de la naissance de Nouveau cirque en France, la Révolution culturelle avait lieu en Chine, provoquant quinze ans de rupture de contact avec l'Occident en particulier au niveau des nouvelles esthétiques. Lorsque la Chine a repris ensuite le contact avec la France elle restait toujours traditionnelle, tandis que, en France des esthétiques différentes étaient présentes. Pour ces raisons, nous voyons un « trou » de développement du cirque entre la Chine et la France et c'est aussi pourquoi on doit souligner l'importance des Festivals de cirque en France et en Chine. Grace à eux, à travers cette communication interculturelle, on peut retrouver son identité en même temps que créer son propre renouveau esthétique, sans seulement imiter une esthétique occidentale ou créer des pièces sous l'influence du cirque français.

Pour mieux analyser ce point de vue, nous observerons à présent deux exemples de créations. Dans sa pièce nommée *Les sept planches de la ruse,* Aurelien Bory

(2008) a utilisé le jeu chinois « Tangram » pour exprimer une notion d'espace philosophique et dans sa piece *Wu-wei*, Yoann Bourgois （2012） a utilisé la philosophie du Taoisme.

Tous deux ont utilisé les concepts et la philosophie chinoise, mais avec leur propre façon pour de nouvelles créations dans un contexte français. Même s'ils n'ont pas fait appel à des acrobates des arts acrobatiques mais à des acteurs formés pour l'Opéra de Pékin, nous pensons que nous devons nous en inspirer en Chine, mais avec nos artistes de l'art acrobatique, de Zaji. C'est-à-dire que même si l'on introduit le nouveau cirque français, on doit le developer dans le contexte de la culture chinoise avec la narration ou l'esthétique chinoise et nos disciplines de l'acrobatie, pour contribuer à construire notre propre identité. C'est la clé pour résoudre la tension entre virtuosité et sens dans notre culture même.

II. Acrobatie chinoise et cirque français de création

La présence d'artistes acrobatiques chinois hors de Chine, par exemple dans la pièce *Les Sept planches de la ruse* ou dans *Wuwei* ou encore dans le spectacle *Les secrets de Xing,* adapté du roman de Jules Verne *Les tribulations d'un Chinois en Chine* (2016), mis en scène par Nordine Allal au cirque Jules Verne d'Amiens, montre que le dialogue artistique et interculturel entre l'acrobatie chinoise et européenne est de plus en plus fréquent.

Pour mieux comprendre les différences, l'adaptation et les collaborations entre ces deux cultures du cirque, ces trois exemples expriment séparément et parfaitement les différents « mariages » possibles des deux cultures, les croisements et la coopération entre les artistes chinois et les metteurs en scène français, puisque le Tangram est un jeu ancien chinois, le mot « Wuwei » vient du taoïsme et le dernier est une adaptation de roman dans l'ambiance de la chinoiserie de la fin du XIX^{e} siècle français. Nous allons voir comment les metteurs en scène français réalisent une interprétation interculturelle avec les différents sujets abordés.

J'ai rencontré Aurélien Bory et Yoann Bourgeois pour faire deux interviews sur leurs spectacles, et j'ai accompagné le processus de la création de *Les secrets de Xing* comme conseilllère artistique.

1. Aurelien Bory et *les Sept planches de la ruse*

Les Sept planches de la ruse a été créé en 2007 dans la ville de Dalian en Chine avec quatorze artistes chinois Sun Ruichen, Yu Yingchun, Ding Hong, Jiang Huimin, An Liming, Chen Jianhui, Liu Yu, Qu Aiguo, Tan Zuoliang, Li Liang, Wang Wentao, Zhang Deqiang, Che Hu, Zhang Benchuan de l'École d'art du spectacle de la ville de Dalian. En effet, le metteur en scène m'a expliqué dans son entretien ne pas apprécier l'acrobatie traditionnelle chinoise, et ne signer ses œuvres que dans le répertoire du

théâtre et non du cirque. C'est pourquoi il a préféré faire appel à des acteurs formés pour l'Opéra de Pékin.

Dans ce spectacle, le metteur en scène a utilisé le jeu de puzzle le Tangram[217] de la Chine ancienne. Avec seulement les sept morceaux de planches du jeu, qui sont sept éléments géométriques - cinq triangles de trois tailles différentes, un carré et un parallélogramme, il crée de nombreuses combinaisons géométriques sur la scène avec les différentes actions des artistes. Ils les dressent, y grimpent, y glissent, etc. L'idée est de mettre ce jeu antique chinois dans un nouveau contexte scénographique.

Le jeu des sept planches (Qiqiao en chinois) a une longue histoire, la forme de la planche à dessin est standardisée, élégante et généreuse, la division est scientifique et ingénieuse, reflétant le profond héritage culturel chinois. Bien qu'il s'agisse d'un jeu connu des adultes et des enfants, il contient de riches connotations culturelles, mathématiques, philosophiques et esthétiques. La caractéristique la plus importante du puzzle est que tous les diagrammes sont basés sur des « équerres ». On peut dire que les sept jeux sont des jeux d'équerres : nos ancêtres avaient un goût particulier pour les équerres et ont commencé à les étudier et les appliquer très tôt.

Inspiré de ce jeu de puzzle, Aurélien Bory le transfere comme un jeu d'espace. Dans son livre *L'espèce dans l'espace*, il explique pourquoi le Tangram l'a inspiré :

> Les jeux d'agencement et d'épuisement de combinaisons propres au puzzle me plaisaient parce qu'ils correspondaient à ma manière de travailler. J'ai compris par la suite que ce jeu repose sur le découpage mathématique d'un carré, dans lequel on retrouve les théorèmes de Pythagore ou Thalès, et qu'il me permettait alors d'aborder le travail sur un terrain géométrique à la fois occidental et chinois. Et c'est ainsi que le Tangram m'a fait entrer en Chine par le carré, ce qui m'a immédiatement ouvert les portes de sa philosophie.
>
> J'ai pu m'initier à la pensée chinoise grace aux livres de François Jullien, notamment *Figures de l'immanence,* qui est une introduction à la lecture du Yi King. J'y ai appris que

[217] Voir l'ouvrage de Jean-André Gilletta, *Jeu chinois*, Nice, C.de. Cimelle & Fils, 1866.

toute la philosophie chinoise est issue des commentaires successifs d'un carré de soixante-quatre hexagrammes, composé de traits pleins et creux correspondant aux fameux Yin et Yang. Pour la pensée chinoise, le monde se comprend à partir de ce carré immuable qui ne se transforme que par recombinaison des relationss entre les éléments qui le composent. D'ou le nom du Yi King, le livre des mutations. Le Tangram repose sur ces mêmes principes. Avec les sept formes géométriques qui composent le carré, il est possible de créer des milliers d'autres combinaisons.

J'ai fait construire un énorme Tangram, qui occupait l'ensemble du plateau, avec lequel les interprètes allaient pouvoir ériger des architectures aux équilibres improbables uniquement en tirant et poussant les formes géométriques qui coulissaient les unes sur les autres. Avec ses cinq triangles, son carré et son parallélogramme, le Tangram est devenu notre terrain de jeu et même notre langue commune. Avant chaque essai, nous nous regroupions autour d'une maquette de la scénographie pour étudier les combiaisons possibles, les équilibres à chercher, les mouvements à travailler. Les actions devaient être réglées au millimètre, car les équilibres étaient précaires et le risque de chute réel. Ainsi la maquette a été notre outil d'écriture, notre instrument d'étude des poids et des forces et un moyen de communication visuelle extraordinaire.

Ce spectacle-Tangram a fini par former une totalité inclusive à l'image du monde immanent tel que la philosophie chinoise le représente. En poussant et en tirant les éléments géométriques qui composent la scénographie, les acteurs appliquent les principes de Yin et du Yang et transforment inlassablement l'espace en un monde à l'équilibre fragile et au devenir permanent. C'est peut-être ainsi qu'en voyageant partout dans le monde avec cette pièce, eux et moi avons eu le même sentiment d'emporter avec nous un morceau de la Chine. [218]

[218] Aurélien Bory, L*'espèce dans l'espace.* Arles, Actes Sud, 2017, p.45.

Illustration 98: *Les Sept planches de la ruse* de Aurélien Bory, création avec les acrobates chinois. 2007. Photo © Aglaé Bory
Source:http://toutelaculture.com/spectacles/cirque/les-sept-planches-de-la-ruse-le-casse-tete-chinois-daurelien-bory/

Mme Qifeng Fu, ancienne directrice du département de recherche de l'association des arts acrobatiques nationale de Chine, écrit dans son ouvrage chinois *Le monde du Tangram* (nous traduisons) :

> Le motif de base du puzzle est un triangle, ce qui s'appelait autrefois équerre, D'après la légende, les ancêtres qui créent les chinois sont Fuxi et Nu Wa. Quand il avait créé le monde, les outils qu'ils avaient utilisés sont le compas et le triangle. Ce triangle s'appelle aussi l'équerre, ainsi toutes les figures dans le puzzle sont à la base d'équerre[219].

L'intérêt de travail d'Aurélien Bory c'est qu'en jouant avec ce jeu chinois sur la scène pour créer une nouvelle esthétique il a offert aux interprètes l'espace nécessaire pour utiliser pleinement leur imagination et leur créativité.

[219] Qifeng Fu, *七巧世界，Le monde de tangram (nous traduisons),* ouvrage en chinois, Shijiazhang, Maison d'Edition d'Art et Litterature Populaire, 2002.

2. Yoann Bourgeois et *Wu wei*

Quand Aurélien Bory élargit le contenu de l'ancien jeu chinois, Yoann Bourgeois a mis en scène la philosophie taoïsme *Wu Wei.* En chinois, il signifie non-agir. Le spectacle a été créé en 2012 à la MC2 de Grenoble avec onze artistes chinois : An Liming, Jiang Huimin, Sun Ruichen, Yu Ying Chun, Zhao Yimeng, Che Hu, Chen Jianhui, Qu Aiguo, Tan Zuoliang, Zhang Benchuan, Liu Yuanzhi qui venaient eux aussi de la même École d'art du spectacle de la ville de Dalian.

Comme l'écrit dans son reportage Ondine Martinez :

> Concept issu de la philosophie taoïste, *Wu-Wei* désigne un état d'équilibre parfait, où l'homme est en harmonie avec la nature. Le principe est de ne pas intervenir, afin de pouvoir laisser advenir[220].

Contrairement à la pièce précédente d'Aurélien Bory où la dramarturgie est ludique, reposant sur un jeu chinois, et où le texte est absent, dans *Wu-Wei*, le metteur en scène joue avec une succession d'histoires comme un montage de cinéma, pour parler des événements significatifs et actuels en Chine, en montrant la philosophie du Taoïsme à travers beaucoup de textes. Autrement dit, il a confronté et exprimé cette philosophie chinoise la plus ancienne avec les actualités d'aujourd'hui.

Les acteurs racontent leurs histoires différentes, y compris la Révolution culturelle des années 60-70, le tremblement de terre catastrophique dans la province du Sichuan en 2008, la politique de l'enfant unique, etc.

Sur la scène, on voit coexister le numéro de la pagode des bols, la danse du lion, l'opéra de Pékin et le théâtre parlé occidental. A travers cette œuvre, on sent que la nostalgie traverse le passé et l'actualité de la Chine, pour arriver à la réflexion de la plus ancienne philosophie chinoise. Sur la scène, quand les onze artistes chinois jouent les différents épisodes, un groupe de musiciens joue *Les Quatre Saisons* de Vivaldi, pour rejoindre cette idée philosophique de *Wu wei.*

[220] https://cnkick.net/2013/06/26/wu-wei-un-carnet-de-voyages-dans-la-chine-daujourdhui/

Yoann Bourgeois a donc mis cette ancienne philosophie chinoise dans un contexte de modernité. Quand au dernier moment, sur scène sont mélangés le personnage de l'opéra de Pékin, le soldat pendant la révolution culturelle, le numéro d'acrobatie, l'ouvrier qui construit la nouvelle cité, tout cela nous donne une atmosphère de confusion de temps et d'action. Finalement, les acteurs enlèvent leurs costumes des différentes époques et fonctions, remettent leurs propres vêtements, et partent en laissant ces costumes sur la scène vide.

Encore une fois, ce vide nous laisse réfléchir sur l'apport et la perte des êtres humains dans la civilisation moderne et ancienne.

Illustration 99: Spectacle *Wu Wei* mis en scène par Yoann Bourgeois avec les artistes acrobates chinois. 2012. Photo© Ariane Bavelier.
*Source:*http://www.lefigaro.fr/culture/2012/10/16/03004-20121016ARTFIG00329-yoann-bourgeois-empereur-du-milieu.php

3. *Les secrets de Xing* au cirque Jules Verne d'Amiens

Si les deux exemples précédents sont des coopérations entre artistes acrobatiques chinois et metteurs en scène français dans l'intention de recréer l'esprit de jeu ou philosophique de l'ancienne Chine dans le contexte contemporain, la collaboration sino-française *Les secrets de Xing* dont nous allons parler, mis en scène par Nordine Allal, le directeur de l'école de cirque d'Amiens, ancien artiste de cirque international français issu du Cnac, est un exemple de « chinoiserie » sur la scène française pour le jeune public.

Notre rôle dans le processus de création de cette pièce était double. D'abord, nous avons écrit un dossier pédagogique pour donner le contexte de l'intégration des arts acrobatiques à l'époque de la « chinoiserie » en France. Ensuite, nous étions conseillère artistique pour la création des costumes et en calligraphie chinoise.

Les secrets de Xing est une adaptation de roman *Les tribulations d'un Chinois en Chine* de Jules Verne[221]. Contrairement aux deux spectacles joués par les acrobates adultes chinois venant de l'Opéra de Pékin que nous avons déjà analysés, ce spectacle est joué par une quinzaine d'acrobates adolescents chinois venus de l'école d'acrobatie de la ville de Changsha, province du Hunan, et destiné au jeune public du cirque Jules Verne d'Amiens (qui est un des douze Pôles cirque français) lors des fêtes de Noël.

Le metteur en scène français Nordine Allal assurait la dramaturgie avec une narration contemporaine française, et le professeur chinois Jianhong Zhou avait en charge les exercices et répétitions quotidiennes des acrobates afin d'adapter les performances au spectacle.

Il y a au total douze tableaux dans ce spectacle : introduction M.Wang, tableau des arts martiaux, tableau de Shanghai ville flottante, tableau arrivée au village et

[221] *Op.cit*.

numéro de chapeaux (jonglage de chapeaux), tableau course poursuite et fuite, tableau du Sempai (Bateau pirate), tableau des nénuphars et numéro de contorsion, les quatre-saisons des clowns, tableau embuscade et bascule, la crypte et les diabolos, le main à main et la danse du lion au final.

Une voix-off raconte le contexte de cette pièce de temps en temps. Les acteurs ont des maquillages très simples et ont mis les costumes traditionnels chinois avec les chapeaux pointus par exemple pour donner une image de la chinoiserie (voir illustration 50 p. 172).

Comme Jules Verne n'est jamais allé en Chine dans sa vie, sous sa plume, la vie chinoise ou les personnages chinois sont toujours dans son imagination, qui est une des caractéristiques de la « chinoiserie » (voir deuxième partie). En tant que conseillère historique, nous avons d'abord cherché le titre du spectacle. Puisque le héros de roman s'appelle Kin-Fo, et que toutes ses aventures ont pour objectif de trouver les secrets du bonheur qui se prononce Xingfu（幸福）en chinois, nous avons donc proposé le titre en jouant sur ce mot. Ensuite, nous avons accompagné le processus de création, donné une conférence sur l'histoire des arts acrobatiques chinois et son intégration en France, trouvé des images de costumes de l'époque. Finalement, ce spectacle a été créé le 24 décembre 2016, dans le cirque stable et une scénographie circulaire, a eu un grand succès à Amiens, sans doute grace au fait que tous les numéros étaient insérés dans une histoire, une narration complète, qui attire beaucoup l'attention des enfants. Ce processus de création nous a fait réfléchir sur la coopération entre les artistes français et chinois pour le futur.

Illustration 100: Affiche de spectacle *Les Secrets de Xing.*
Création au Cirque Jules Verne d'Amiens avec 15 artistes chinois, 2016.
Source:https://allevents.in/amiens/spectacle-de-no%C3%ABl-2016-les-secrets-de-xing/352387935114489

III. Quel devenir pour l'acrobatie chinoise ?

Dans le contexte d'un monde globalisé, comment les acrobates chinois peuvent-ils construire leur identité propre ?

1. Pensée, philosophie et spiritualité dans les arts acrobatiques chinois

L'art acrobatique qui remonte très loin dans l'histoire, est lié à l'esprit culturel traditionnel chinois depuis l'antiquité, qui a traversé une longe histoire pour finalement devenir un système spirituel dans l'éthique du confucianisme, de la tolérance du taoïsme et du bouddhisme. Dans ce système spirituel, l'idée la plus fondamentale est l'harmonie entre l'homme et la nature, qui reflète la philosophie la plus importante aux racines de la culture chinoise. Cette philosophie a formé l'unité de la nation chinoise et la conception de sa spiritualité, qui touche directement l'esprit artistique et esthétique de la Chine.

1.1 La beauté de la force et de l'habileté

L'acrobatie est née à l'époque des forces extrêmement productives, les acrobaties originales montrent aux gens les compétences professionnelles, telles que la pêche, la chasse, le saut d'obstacles, etc. La beauté de la force et de l'habileté montre le pouvoir de l'être humain. Par exemple, en tant que jeu d'habileté, le jeu de boomerang reflète la technique de contrôle sur l'objet. Le spectacle *Jiaodi* (le combat des cornes) montre la force et l'habileté physiques. A l'origine de l'art acrobatique est la performance de la conquête humaine et sa domination de la nature, reflétant le fantasme et le désir des ancêtres pour s'intégrer à l'univers. A travers les manifestations physiques de la force du corps humain, le sens de l'acrobatie est de depasser la limite du corps et de devenir un symbole du pouvoir spirituel.

1.2 L'harmonie entre l’homme et la nature

La pensée de l'harmonie est le noyau culturel et le facteur le plus vivant de l'idéologie et de la culture traditionnelles chinoises. L'harmonie avec l’environnement est l’idée essentielle de la nation chinoise depuis des milliers d'années. Pour poursuivre cet état idéal, la culture de l'harmonie exige non seulement l’harmonie physique et mentale individuelle, l’harmonie avec les autres personnes, l'harmonie sociale, mais aussi l'harmonie entre l'homme et la nature. Par conséquent, le corps n'est pas dissocié de la nature ni du cosmos. L’union entre l’homme et le ciel est l'esprit philosophique général dans la culture traditionnelle chinoise, porté par le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme.

Quand on fait un numéro solo, il faut être équilibré avec soi-même. Ensuite, quand on fait un numéro collectif, il faut trouver l’équilibre avec les autres. D’ailleurs, cette notion de la collectivité reste profondément attachée à la pensée chinoise. C’est pourquoi les représentations de l’acrobatie chinoise que l’on voit sont souvent collectives. Les numéros avec les animaux montrent l’équilibre de l’homme avec la nature. Quant aux accessoires qu’ils utilisent, les artistes et les objets constituent ensemble la composition acrobatique. Et cette particularité incarne le domaine de l'harmonie entre l'homme et la nature. Dans l’art acrobatique, les acteurs et les accessoires s’intègrent les uns aux autres. C’est-à dire que les artistes considèrent tout dans une notion d’ensemble, y compris leur propre condition d’exister, l'incarnation de leur personnalité. Ainsi, les hommes et leur mileu construisent une vie commune.

1.3 L’esprit du jeu, de vie joyeuse, d’optimisme et d’humour

Lorsque « Cent jeux » définit l'art acrobatique sous la dynastie des Hans, il nous faut rappeler qu’en plus de la technique et la compétence, il y a l'esprit vital dans l’acrobatie, c'est l'esprit du jeu joyeux. Ce genre d'esprit de divertissement n’habite pas seulement la forme spectaculaire, mais aussi un esprit d’humour et d’optimisme. Mais cet esprit de jeu s'est éloigné progressivement de l'acrobatie, et ne laisse que des compétences qui montrent la capacité du corps dans l’extréme. Donc, l’art

acrobatique chinois d'aujourd'hui devrait dépasser les simples compétences de succession de numéros, ou la perfection de technique des acrobates, mais retrouver cet humour drôle qui existait dans les performances des clowns depuis une vingtaine de siècle. Autrement dit, il faut retrouver cet esprit de vie joyeuse ou de loisir au lieu de garder seulement un esprit compétitif pour gagner un prix dans les concours et festivals.

1.4 De l'art général aux talents variés : le renouvellement de la notion indivituelle dans l'acrobatie contemporaine chinoise

Même si l'acrobatie chinoise maintient toujours un niveau de performance uniforme dans les performances collectives, on voit bien qu'il y a de plus en plus de spectacles en solo ou de petit format montrant, l'importance de la notion d'indivitualité ces dernières années, et dont la logistique facilite les tournées.

La pensée unique de la nation chinoise a un impact profond sur la culture chinoise. En même temps il y a un lien très fort entre l'acrobatie et les autres arts comme l'opéra traditionnel chinois, la danse folklorique, etc. A travers les actions physiques acrobatiques, on voit que cet art interdisciplinaire montre les pensées traditionnelles chinoises comme le calme du confucéen, le silence du taoïste, ou le vide du bouddhisme. Donc, quand nous nous demandons comment construire une identité singulière dans la nouvelle époque avec l'idée de la modernité ou de l'acrobatie contemporaine, il faut d'abord penser à ces caractéristiques traditionnelles, et non seulement renouveler les formes des numéros et le contenu des spectacles, mais aussi exprimer notre pensée plus profonde, qui nous demande de bien réfléchir au lien entre la tradition et l'invention de la modernité.

2. Etat des formations professionnelles des acrobates chinois après 1949[222]

Le devenir d'un artt est bien sûr intimement lié à la formation des artsites. C'est pourquoi il est interessant d'observer comment la formation acrobatique a évolué en Chine depuis la fondation de la République populaire de Chine en 1949, et quels sont les processus de professionnalisation pour les acrobates chinois aujourd'hui, dans un contexte international et global, où ils doivent construire leur indentité propre, en commençant par celle de leur formation professionnelle.

Aujourd'hui, l'acrobatie chinoise a une réputation très importante dans le cirque mondial. Sous la dynastie Tang (618-907), existait déjà une institution impériale nommée *Jiaofang* qui formait les acrobates. Nous proposons ici quelques points de repères qui faciliteront la perception des questions qui se posent actuellement en Chine au sujet de l'état des formations en acrobatie.

2.1 La formation acrobatique en Chine depuis la fondation de la République populaire de Chine en 1949

Après la fondation de la République populaire de Chine en 1949, l'acrobatie a été beaucoup développée et une centaine d'associations de magie et écoles ont été très rapidement établies, par regroupement des troupes acrobatiques, au sein de l'armée, des chemins de fer au sein des grandes villes ou des provinces.

Ce sont donc d'abord les troupes qui ont assuré les formations des jeunes artistes. Mais par rapport au style traditionnel qui a hérité des anciennes dynasties, où les performeurs devaient gagner leur vie dans les espaces publics, de la foire, des temples et la rue, l'acrobatie moderne est plus artistique et esthétique. La demande de compétences est plus élevée .

Après 1976, avec la réforme et l'ouverture de la Chine, l'acrobatie est entrée dans une nouvelle phase de prospérité et une autre approche. La recherche en théorie

[222] Ce paragraphe de la thèse résume une communication donnée le février 2017, intitulée *La professionnalisation et la formation de l'acrobatie en Chine* lors du colloque de Biennale Internationale des Arts du Cirque à Marseille.

acrobatique a obtenu des résultats fructueux. Les communications des troupes acrobatiques nationales et les échanges interculturels à l'étranger étaient très frèquentes. Les programmes acrobatiques chinois ont été très appréciés en tant que « sommet de monde acrobatique ».

2.2 Formations des artistes

Il existe aujourd'hui deux modes de formations acrobatiques : une formation formelle (école) et informelle (apprentissage familial au sein des de troupes).

Par exemple, Mme Xia Juhua a été formée par sa famille d'accueil, la famille Xia qui dirigeait la troupe de Wu-Han, une compagnie itinérante, dont elle a pris le nom pour les remercier. Elle est ensuite entrée après cette formation familiale auprès des directeurs de la troupe, dans la troupe acrobatique de Wuhan en 1951 où elle a présenté sa fameuse « Pagode des bols en équlibre sur les mains » avec un succès mondial [223]. En 1983, elle a dirigé à son tour une troupe d'acrobatie, qu'elle a accompagnée dans les Festivals de Paris et Monte-Carlo et participe aussi aux jurys.

Mais il existe à présent de nombreuses écoles d'état d'acrobatie en Chine. L'école d'acrobatie de Wuqiao est la première, créée en 1985 après la troupe où étudia Mme Xia. Viennent ensuite l'école d'acrobatie de Shanghai qui a été fondée en 1989, l'école de Beijing en 1999. A Wuqiao le district de l'acrobatie, les deux styles de formations co-existent. On y donne une grande importance à la formation de nouveaux artistes.

Toutes les troupes d'acrobatie, grandes ou petites, ont leurs classes de jeunes artistes dès 6-7 ans. Les écoles d'état préparent à plusieurs diplômes.

Les écoles d'acteurs destinés au répertoire de l'Opéra de Pékin ont une formation de type traditionnel, et doivent enseigner plusieurs techniques, dont l'acrobatie :

[223] http://french.china.org.cn/french/15256.htm

> Celui qui désire faire carrière dans le théâtre chinois doit se soumettre à plusieurs années d'un entraînement difficile au cours duquel on lui enseignera l'art du chant et de la représentation ainsi que les techniques de l'acrobatie. Chez un bon acteur chinois, nul ton, nul mouvement ne demeurent incontrôlés. Il existait jadis trois manières de devenir acteur. A l'âge de huit ou neuf ans, on allait dans une école de théâtre privée où l'enseignement durait sept ans et on devenait alors un kebansheng (acteur de l'école de théâtre). Ou bien on se faisait enseigner un rôle déterminé par un expert, devenant ainsi Shouba Tudi (étudiant-appliqué). Enfin, la voie de la profession était ouverte aux amateurs doués qu'on nommait alors Xiahai Piaoyou (l'ami du théâtre professionnel). Dans la pratique, chaque acteur se spécialisait avec le temps dans un rôle déterminé, celui qui lui convenait le mieux tant sur le plan de la voix que par sa physionomie. [224]

Mais en contraste frappant avec les anciennes modalités de formation des acteurs, l'éducation contemporaine à l'acrobatie a tendance à être une forme plus essentiellement acrobatique avec un passage progressif vers l'éducation nationale, pour poursuivre ensuite consciemment l'acrobatie d'éducation scientifique, et la philosophie éducative moderne et systématique.

L'éducation acrobatique a toujours maintenu la voie traditionnelle de l'éducation, mais le groupe des étudiants des écoles professionnelles publiques d'acrobatie est de plus en plus important. Depuis le milieu des années 1980, il existe un certain nombre d'établissements d'enseignement secondaire acrobatique de haut niveau, tels que l'école de cirque de Shanghai, l'école acrobatique de Puyang et l'école internationale d'art de Pékin. On y renforce la construction théorique, l'histoire, le contenu culturel. La théorie acrobatique contemporaine est une partie importante de la performance artistique acrobatique depuis la fondation de la République populaire de Chine. Dominique Mauclair s'est rendu souvent en Chine dans les années 1990. Il observe :

---

[224] Roger Goepper, *La Chine ancienne, l'histoire et la culture de l'Empire du Milieu. Op.cit*., p. 328.

Une troupe dispose de trois groupes d'artistes. Le premier est constitué par les artistes chevronnés qui assurent les programmes provinciaux, le deuxième par des artistes jeunes mais totalement confirmés qui assurent les grandes tournées internationales. Enfin, tous les cinq ans, une trentaine d'enfants de plus de six ans entrent en formation. En dehors des tournées, tous les membres de la compagnie vivent et s'entraînent ensemble. Les journées commencent à six heures du matin et sont découpées en tranches horaires : une heure de footing, une heure de danse, deux heures d'apprentissage, deux heures de sieste, trois heures d'enseignement général et à nouveau deux heures de training.

L'entraînement des artistes chinois est souvent considéré comme inhumain, voire brutal par les Occidentaux. C'est faux ! J'ai fréquenté une quinzaine des plus grandes troupes chinoises. Pas des visites de courtoisie, mais des semaines de vie commune. Je n'ai jamais été témoin de brutalité.

[…]

Mais les artistes chinois le supportent pour trois raisons. La première, c'est qu'en Chine, le temps ne compte pas. Si un numéro doit être répété pendant plusieurs années, l'artiste disposera du temps nécessaire. Ainsi, tous les entraînements sont précédés par des temps d'échauffement. Particulièrement pour les contorsionnistes qui passent des heures à être massées par leur professeur avant de pratiquer une souplesse. La deuxième, c'est que les troupes disposent d'un environnement médical exceptionnel. Non seulement les meilleurs docteurs sont mobilisés pour leurs soins, mais chaque troupe forme des ostéopathes, des acupuncteurs, des rebouteux (souvenir de vieux artistes) qui sont présents dans toutes les activités de la troupe. Enfin, les artistes chinois sont sans arrêt mobilisés. En attendant d'entrer en piste, le jongleur occidental peut faire son tiercé, jouer aux échecs, ou faire de la peinture. En Chine, les artistes font souvent plusieurs numéros dans un programme. lls sont sous pression, donc ils sont concentrés[225].

[225] Dominique Mauclair, "La pédagogie chinoise…Un cas d'école", *Cirque,* 5, 1991. pp. 5-10.

2.3 Professionnalisation des enseignants

La carrière des acrobates commence très tôt, entre 8 et 14 ans, et ce sont souvent les anciens acrobates qui deviennent les professeurs pour enseigner les techniques. Ces dernières années, des professeurs de danse intègrent l'enseignement pour donner une nouvelle vision esthétique et artistique. Dans le processus de professionnalisation, existent deux modes principaux : le premier, est le parcours individualisé. Comme les professeurs sont souvent en position de donner des ordres et décider quels exercises les apprentis doivent faire, le développement de l'individu est un problème dans le processus de professionnalisation des acrobates. Le second est la professionnalisation des enseignants. La technique prévalant le plus souvent sur la mise en scène en Chine, l'esthétique y reste traditionnelle tandis qu'en Europe, co-existent les esthétiques traditionnelles et celles du cirque contemporain. Il faut donc que les professeurs apprennent aussi comment monter un spectacle complet en plus de mettre l'accent sur la technique.

Illustration 101 : *L'école des jeunes de l'acrobatie chinoise dans la ville de Liaocheng* Médaille d'or lors du 39e World Press Photo. Amsterdam. en 1996 © Nan LI.

3. Perspectives : Festival Shiyan yishu zaji (Zaji d'art et essai) : un festival de cirque contemporain en Chine[226]

Il nous est apparu important que les résultats de notre thèse puissent trouver des applications concrètes non seulement dans le domaine de la recherche en arts du spectacle, puisqu'ils apportent un ensemble de données historiques et documentaires sur les relations entre la Chine et la France à travers le domaine des arts acrobatiques, mais puissent être aussi appliqués au domaine de l'industrie culturelle internationale contemporaine en étant insérés dans un espace urbain et en rapprochant les êtres humains.

C'est sur notre motivation de faire fructifier les échanges et les découvertes faites durant ces années d'études en France et la proximité d'un retour en Chine pour y vivre et y travailler, que repose notre projet.

3.1 Le projet

La coopération culturelle franco-chinoise n'a jamais cessé, que ce soit dans la littérature, le théâtre ou la peinture. Quand on parle de la Chine, les étrangers pensent au confucianisme, au taoïsme, à la cuisine chinoise, à l'empire chinois, à la peinture et à la littérature chinoises, au nouvel an chinois.

En tant que première forme de la performance, l'esprit de l'acrobatie reflète l'idée de l'humanité et il est un des arts les plus cosmopolites. Sous la dynastie des Han (202 av. J.-C. à 220), la dramaturgie était déjà présente dans les spectacles acrobatiques. Cela montre que l'acrobatie chinoise a sa tradition et sa modernité à la fois. Avec le temps, des numéros ont disparu et d'autres ont été ajoutés ou gardés jusqu'à aujourd'hui. Par exemple, on garde le spectacle de la Danse du Lion lors du festival du nouvel an chinois.

[226] Nous remercions Philippe Goudard d'avoir proposé ce titre.

L'acrobatie chinoise est un art de renommée mondiale. Depuis le XVII^{e} siècle jusqu'à aujourd'hui, la Chine reste toujours une image exotique pour les Français. A travers cette image, on voit bien que l'acrobatie joue un rôle très important voire primordial dans la communication culturelle entre les deux pays. De Louis XIV à Napoléon III, avec les modes de la Chinoiserie, le sujet de la Chine est non seulement à la Cour mais il pénètre aussi dans la vie quotidienne du peuple, depuis les bals à Versailles, jusqu'aux Folies Bergère, au Théâtre de l'Odéon, au Cirque Amar, au Moulin Rouge, au Cirque Phénix, au Cirque d'Hiver, et à la télévision.

Cet art qui s'est trouvé à la croisée de deux cultures ouvre la communication intellectuelle et culturelle franco-chinoise depuis plus de trois siècles.

Ces dernières années, la communication dans ce domaine existe entre les deux pays, et celle entre les artistes français et chinois est de plus en plus fréquente, montrant que le dialogue artistique et interculturel entre la France et la Chine ouvre une nouvelle page.

Pour mieux comprendre les différences, l'adaptation et les collaborations possibles entre ces deux cultures du cirque et de l'acrobatie chinoise, nous nous sommes intérrogée sur le lien entre virtuosité et sens et sur le devenir de l'acrobatie entre les compétences et les innovations des artistes chinois et des artistes occidentaux. En apportant par cette thèse des élements de réponses, le projet est né de créer un festival des arts du cirque franco-chinois en Chine afin de favoriser les dialogues artistiques et interculturels et de confronter les différentes esthétiques.

3.2 Un projet en lien avec l'histoire de la ville de Hangzhou

Dans ce contexte, il s'agit de créer un festival de cirque contemporain dans la ville de Hangzhou en Chine. Pourquoi choisir cette ville ? D'abord, parce que c'est elle que Marco Polo a nommée « le paradis sur terre » dans son récit de voyage, grâce auquel les Occidentaux ont eu la connaissance directe ou indirecte de ce pays Extrême-Oriental. Aujourd'hui, on peut voir dans cette ville la statue de Marco Polo :

elle se trouve au bord du lac de l'Ouest, classé au patrimoine culturel immatériel par l'UNESCO.

Il y a déjà deux sites de patrimoines culturels classés et l'acrobatie est un art de patrimoine classé par le gouvernement chinois. C'est donc en écho à cette histoire que je souhaite organiser ce nouveau festival dans cette ville.

Ensuite, comme on l'a évoqué, sous la Dynastie Song, une centaine de théâtres (les Goulan) et spectacles d'arts de rue existaient dans la ville de Hangzhou, dans laquelle préexiste depuis donc presque mille ans, cette tradition de voir des performances dans l'espace public. On y trouve aussi plusieurs écoles de cirque provinciales et régionales ; cela montre que notre projet ne s'inscrit pas seulement dans une démarche commerciale, mais surtout dans un but culturel et pédagogique, prolongeant une tradition historique.

C'est pourquoi nous espérons que ce projet dans le domaine du cirque et de l'acrobatie pourra nous aider à établir un dialogue entre industrie du spectacle et divers secteurs du monde de la recherche de la création artistique, autour de la tradition et de la modernité.

3.3 Le Centre Culturel de Liangzhu

A Hangzhou, il y a le quartier singulier qui s'appelle Liangzhu. L'histoire de ce quartier remonte à presque cinq mille ans ; cela rejoint l'histoire longue du développement des arts acrobatiques en Chine. Le festival sera organisé dans le Centre Culturel de Liangzhu, dessiné et construit par l'architecte japonais mondialement connu Tatao Ando. Il considère toutes les architectures comme des installations artistiques. Sa phrase la plus connue, « l'architecture est un être vivant », indique combien Tatao Ando porte un regard sur l'architecture à l'image de celui que nous portons sur le spectacle vivant. C'est donc un lieu idéal pour organiser un festival de spectacle vivant en mettant en relation le cirque occidental, l'acrobatie chinoise, les être-humains et l'espace public, ainsi que la Chine et la France.

Illustration 102: Vue extérieure du Centre Culturel de Liangzhu. Photo© Dongzheng Jie. 2018

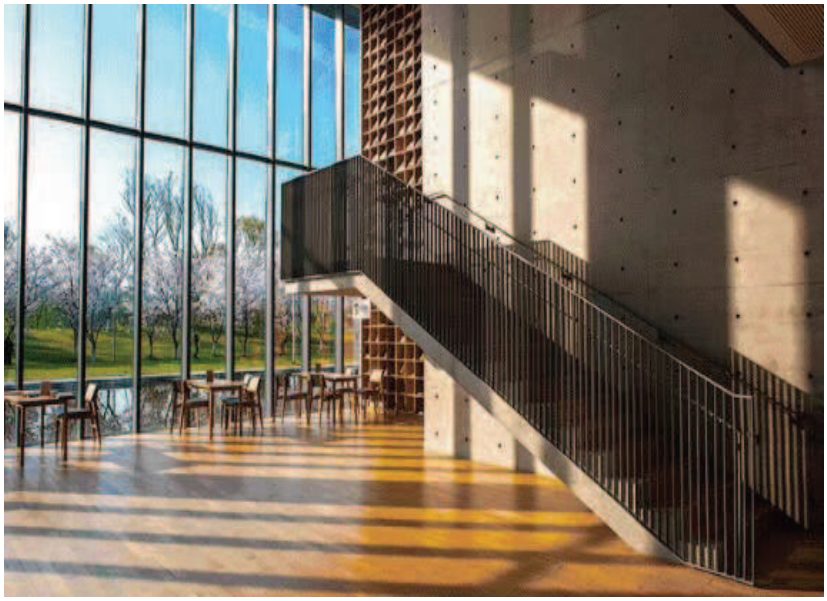


Illustration 103: Vue intérieure du Centre Culturel de Liangzhu. Photo X. .
Source : https://news.artron.net/20180323/n992019.html

Illustration 104: L'espace naturel autour de Centre Culturel de Liangzhu. Photo© Wei Liang. 2017

3.4 La programmation

La programmation de ce festival sera d'abord une programmation artistique. Il y aura un spectacle français et un spectacle chinois pour présenter deux modèles et deux esthétiques. En plus des spectacles, il y aura bien sûr des conférences, des cours, des rencontres, des masterclass, les films sur le cirque, des expositions de photographies sur le cirque et des conférences de presse. Ce sera aussi une programmation d'art et d'essai. L'idée, sera de montrer les diverses esthétiques innovantes propres à chaque pays dans un ou plusieurs spectacles.

Si on remonte à la naissance des arts acrobatiques, nous trouvons que le lien entre l'acrobatie et la danse est très fort. Donc, pour commencer notre festival, seront présentés les spectacles contenant du cirque français et de l'acrobatie chinoise et de la danse. On pourra s'inspirer des spectacles français mêlant ces deux disciplines et des spectacles acrobatiques chinois d'après les conseils de M. Lu Mi.

Chaque année, on pourra trouver un thème différent, autour duquel on montrera comment les artistes dans les différentes cultures abordent la thématique. Cela pourra apporter un regard sur les différentes esthétiques.

3.5 Le calendrier prévisionnel de production

Chaque 27 mars a lieu la journée mondiale du théâtre organisée à Paris par l'UNESCO. D'ailleurs, le site archéologique des ruines néolithiques de Liangzhu, où est construit le Centre Culturel, sera reconnu en tant que site du patrimoine culturel mondial nommé par l'UNESCO dans le futur. On peut, peut-être, mettre les deux événements ensemble pour créer notre Festival de Cirque Contemporain franco-chinois de manière symbolique autour de ce jour. D'un côté, les arts acrobatiques sont classés comme patrimoine culturel par le gouvernement chinois, de l'autre côté, puisque le cirque est un art pluridisciplinaire, nous pouvons rejoindre l'idée de cette journée mondiale pour fêter l'événement en créant notre festival.

La dimension internationale et multiculturelle de cette journée théâtrale nous donne l'opportunité de créer ce Festival du Cirque Contemporain en Chine, qui représentera l'esprit moderne, d'ouverture, d'échange et de partage. En espérant que dans plusieurs années, nous pourrons voir les projets motivés par cette thèse porter leurs fruits.

Pour réaliser ce festival, nous allons inviter une compagnie française pour présenter son spectacle en 2019 pour « préparer le terrain » du Festival, autrement dit, pour présenter le cirque contemporain français au public chinois et autour de cela, nous organiserons une conférence, un séminaire et des débats dans le cadre du festival. En 2020, nous organiserons le premier festival sur place avec les deux pays.

Nous espérons qu'avec ce festival, il y aura une régénération urbaine. Les enjeux, les mises en œuvre et conséquences de ce festival du « cirque d'art et essai [227] » contemporain et international seront évoqués en annexe.[228]

[227] L'appellation Cirque d'Art et d'Essai a été utilisée en France pour la première fois par Philippe Goudard et Maripaule B. de Artistes Associés pour la Recherche et l'Innovation au Cirque en 1980 pour définir leur travail. C'est une marque déposée à l'INPI depuis.

[228] Ce texte à propos de notre projet de festival a été rédigé avec les conseils de M. Jean-Pierre Marcos.

Pour tenter de conclure…

Jongler entre les cultures, les arts acrobatiques, l'être-humain et l'espace public

C'est en poursuivant notre reflexion sur ce projet de festival que nous voulons refermer ce travail de plusieurs années passées à voyager et réfléchir entre France et Chine en tentant d'apprendre à jongler avec les langues, les cultures, la recherche, les arts acrobatiques, l'être-humain et l'espace interculturel.

En étudiant dans cette thèse les arts acrobatiques chinois depuis les origines jusqu'à nos jours, on voit bien comment ils se sont intègrés dans la vie quoditienne et ont changé la notion de l'espace et de la performance. Aujourd'hui, dans une Chine surpeuplée avec d'énormes mégalopoles, cet art s'interroge sur sa relation à l'urbanisme, autrement dit, au-delà des numéros, comment les arts acrobatiques traditionnels peuvent être représentés dans de nouvelles formes, interprétés dans le vocabulaire moderne pour mettre en valeur l'esthétique contemporaine, pour montrer l'harmonie de l'être-humain avec l'espace public à travers les gestes artistiques.

Les acrobates sont comme des sculptures vivantes par leur musicalité et l'architecture des corps. Ce festival des arts acrobatiques chinois de demain s'appuiera non seulement sur la narration et l'espace, mais aussi sur une recherche pluridisciplinaire et l'esthétique du corps. Il sera une expérimentation du terrain culturel, en favorisant l'échange d'éducation et de la formation artistiques. Le corps est à la fois le sujet d'expression et le lieu d'exposition des arts acrobatiques. En analysant toute l'histoire des arts acrobatiques et ses intégrations en France, on s'est interrogé sur l'avenir de ces arts. Dans le futur, qu'est-ce que les arts acrobatiques chinois et le cirque contemporain français vont apporter dans la ville et dans la société ? Qu'est-ce que la ville va apporter pour mieux fusionner les deux genres différents d'esthétiques ? C'est tout à fait un champ d'expérimentation car l'acrobatie chinoise comme le cirque européen ont une caractéristique universelle, qui ne se

limite pas telles nations ou civilisations.

Nous considèrons que notre projet de festival illustrera la nouvelle étape de développement des arts acrobatiques, c'est-à-dire que respectivement après le développement des arts acrobatiques en Chine et la création du cirque contemporain en France, on envisagera la coopération entre les artistes de ces deux cultures différentes. Notre thèse met en évidence cette communication entre les arts acrobatiques chinois et le cirque français dans l'histoire. En Chine, on a une longue histoire des arts acrobatiques traditionnels, tandis que la France est devenue le lieu de naissance d'un cirque contemporain. Donc, on peut imaginer qu'avec le travail des artistes de ces deux pays, on puisse créer des œuvres qui montrent le lien entre les civilisations occidentales et orientales et également entre les arts d'origine rurale et agraire de la tradition et ceux, plus contemporains, urbains et technlogiques d'aujourd'hui.

Ici nous empruntons la théorie d'un grand architecte américain, Lewis Mumford, qui écrit :

> C'était le mariage de la ville et de la campagne, de la santé et de la salubrité rustiques et de l'activité et du savoir de la ville, des commodités techniques et de la coopération politique qu'on trouve dans les villes. L'instrument de ce mariage, c'est la Cité-Jardin[229].

Cela rejoint l'origine spirituelle des arts acrobatiques en Chine, cela nous rappelle qu'il faut penser l'équilibre entre l'être humain et l'environnement. On vit dans une société de consommation, mais on doit repenser à l'origine de la naissance de l'Homme. C'est-à-dire qu'à travers les résultats de cette thèse, qui réhabilitent ce que les Chinois eux mêmes ont voulu oublier en gommant un temps tout leur passé, et ses applications dans ce projet de festival de cirque, on doit réfléchir la ville humaine qui s'oppose par le spectacle vivant à la ville industrielle ; nous pouvons imaginer la perspective dans le futur que les arts acrobatiques et la ville de demain fabriqueront « Cités-Jardins de demain ».

[229] Nous traduisons en français. Vous trouverez le texte original en anglais sur le site www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/urbanism/3981.html

Dans la philosophie chinoise, on cherche toujours l'harmonie, qui doit se jouer dans l'équilibre entre l'être humain et la nature, entre l'autre et soi-même, et l'équilibre du soi-même.

Dans son essai *What is a city ?,* Lewis Mumford considère la ville comme un théâtre :

> La ville dans son sens complet est donc un plexus géographique, une organisation économique, un processus institutionnel, un théâtre d'action sociale et un symbole esthétique de l'unité collective. La ville favorise l'art et c'est une œuvre d'art en tant que telle ; la ville crée le théâtre et c'est un théâtre. C'est dans la ville, la ville comme théâtre, que les activités les plus axées sur l'homme sont concentrées et se développent à travers des personnalités, des événements, de manière plus significative.[230]

Pour parler de la relation entre création contemporaine et espaces urbains, on prendra l'exemple des arts de la rue en France. Quand est née l'idée des festivals de rue à Aix-en-Provence en 1973[231] et à Amiens en 1978, les villes en général réalisaient plusieurs constats :

> L'espace public, un nouveau territoire pour l'art. Mais la question la plus importante était celle du statut de l'espace public. Interroger la place des citoyens dans la cité, s'intéresser aux nouveaux territoires de l'art, permettait de donner du sens, de détourner les valeurs d'usage, de redécouvrir les cheminements domicile/travail ou ceux de la consommation courante et pas toujours consciente. L'irruption décalée du théâtre de rue dans une ville patrimoniale secouait une ambiance sage. Cette démarche est allée de pair avec des travaux de requalification de l'espace public, des rues, des places, les nouvelles mises en forme des jardins aux carrefours ou sur les places, un plan de mise en lumière des sols et des bâtiments, un choix concerté avec les architectes paysagistes allant jusqu'à l'implantation

[230] *Ibid.*
[231] Par Jean Digne et Jean-Pierre Marcos, les plus anciens festivals de rue en France.

de nouveaux mobiliers urbains. Changer de peau au propre comme au figuré permet dans ce processus de proposer au citoyen de reconstruire la cité, dans un espace partagé par chacun et accessible à tous, de définir ses repères, de créer du lien, de construire un projet global dans une société de plus en plus morcelée et où les espaces comme les occasions de partage collectif sont indispensables et rencontrent une adhésion rapide de la population.[232]

[…]

La diversité des performances et des projets présentés conforte l'hypothèse que les arts de la rue participent activement à l'animation de la cité et à sa sémantisation sociale. Les auteurs insistent tous sur la contribution des arts de la rue au développement des espaces publics, ils s'interrogent sur leur participation positive ou négative au « vivre ensemble ».[233]

Dans cet esprit, l'art acrobatique chinois - il le montre dans son histoire - et le cirque occidental comme lui, peuvent dépasser les différences de langue, les différences de culture, dépasser les modes de pensée pour arriver à une communication essentielle entre les peuples des différentes régions et différents pays, dans le contexte de l'urbanisation contemporaine.

Avec ces réflexions, nous arrivons à la fin de notre travail doctoral pour répondre à la problématique que nous avons posée au début :

Que vont nous apporter les créations et représentations des arts acrobatiques chinois et plus largement, international, tant pour les artistes que pour les spectateurs, de même que pour les espaces publics et les différentes cultures ? Nous espérons qu'avec les résulats de cette thèse et notre projet de festival contemporain sino-français, « Zazi d'art et d'essai », nous trouverons certaines réponses.

[232] Pascal Sanson, *Les arts de la ville dans le projet urbain*, Tour, Presses Universitaires François-Rabelais, 2011, pp.131-132.
[233] *Ibid.*p.225

Table des illustrations

Tableau 1 : Ouvrages de notre corpus sur l'histoire des arts acrobatiques chinois écrits par des auteurs chinois au XX^{e} siècle et accessibles.....21

Tableau 2 : Livres de notre corpus sur le théâtre ou arts acrobatiques chinois écrits par les auteurs français ou traduits du chinois en français.....25

Tableau 3 : Articles de notre corpus concernant l'acrobatie chinoise écrit par les auteurs français…….....26

Tableau 4 : Journaux de notre corpus concernant l'acrobatie chinoise écrit par les auteurs français……28

Tableau 5 : Chronologie des dynasties chinoises.....40

Tableau 6 : Chronologie de l'histoire de la Chine.....41

Illustration 1 ： Scènes de chasse. Gravure de l'art pariétal de la montagne de Yin. Province de Mongolie intérieure. C.10000 avant J.-C. 44

Illustration 2 ： Danse " primitive " (C. 3000 av. J.-C.). Silhouettes avec armes et boucliers. Gravure d'art pariétal, province de Yunnan, Chine.....47

Illustration 3 ： Caractère 舞 (Wu, danse) inscrit sur des écailles de tortue datant de la dynastie des Shang (1600 av. J.-C.). Silhouette anthropomorphe avec une queue de bœuf dans chaque main. Calligraphie. 49

Illustration 4： Archer et chevaux lors du concours du *Nadaam* en Mongolie. Photo © A. Duurenjargal, 2009.....53

Illustration 5 ： Scène de *Jiaodi.* Estampe de la peinture sur un mur de brique. 58

Illustration 6 ： Scène de Jiaodi. Bas relief de pierre. Dynastie Wei (220-266).....59

Illustration 7 ： Combat des cornes : danseurs et musiciens. Peinture sur papier. 60

Illustration 8：Jonglage des épées de Lan Zi.Estampe. Dynastie Ming (1368-1644).....65

Illustration 9：Jeu de lancer. Dessin sur papier. Dynastie Ming (1368-1644). 71

Illustration 10：Confucius (551 av J.C.- 479 av J.-C) apprend le tir à l'arc. 72

Illustration 11：Danseurs masqués et musiciens pour 大傩 Da nuo, Le grand nuo). 75

Illustration 12：Les Cents Jeux : jonglage, arts martiaux, danse, danse de corde, dressage, voltige à cheval et musiciens, défilés… 80

Illustration 13：Spectacles variés de chant, danse et performances (jonglage de balles, sabres et roue accompagnés de musiciens). 81

Illustration 14：Les cent jeux pour les rites : (en bas) danse de Wu, équilibre et contorsion, jonglage de balles. Peinture sur un mur de brique. Dynastie des Han (202 av. J.-C.à 220). 82

Illustration 15：Donghaihuanggong..... 86

Illustration 16：Jeux équestres des Cent jeux: acrobates, voltigeurs, conducteurs de chars à cheval. Estampe de la peinture sur un mur de brique. Dynastie des Han (202 av. J.-C. à 220). 88

Illustration 17：Scène de magie “poisson-dragon”. Peinture sur pierre..... 89

Illustration 18：Description du passage du poisson au dragon. Calligraphie et dessins. 90

Illustration 19: Scène de danse par les deux danseuses Xuan Juan et Ti Mo..... 101

Illustration 20: Scène de danse *Nuage de plumes* par les deux danseuses Xuan Juan et Ti Mo. Peinture sur papier. Période des Royaumes combattants (475-221 av. J.-C.)..... 101

Illustration 21: Scène de danse. Bas relief sur brique. Dynastie du Sud et du Nord (420-589). 102

Illustration 22 : Scène de la *Voltige du singe* 104

Illustration 23: Scène de chasse : un homme monté à cheval tire à l’arc. Fresque murale... 105

Illustration 24: Acrobates voligeurs évoluant sur un mât tenu en équilibre sur sa tête par un porteur. Estampe peinte dans un tombeau. Dynastie Tang (618-907). 111

Illustration 25 : Equilibristes sur perche et sur échasse. Estampe de la dynastie Wei (220-265). 112

Illustration 26: Scène de *Sanle* : danse, équilibrisme et mât sur la tête. Fresque (vue partielle) de Dunhuang nommée *La sortie d'une dame noble du royaume de Song*. Dynastie Tang (618-907)..... 113

Illustration 27: Wu Ma (La danse du Cheval). Sculpture sur un vase en bronze. 114

Illustration 28: Danse du Lion. Estampe de la peinture nommée *Jeux de cent enfants au printemps*. Dynastie Song du Sud (1127-1279). 117

Illustration 29 : La musique de Taiping et la danse du Lion. Peinture sur papiers. 118

Illustration 30: Un Goulan ambulant. Peinture sur soie nommée *Le Jour de Qingming au bord de la rivière* par Zhang Zedua n (1085-1145). On distingue une balustrade bordant la scène surélevée. Dynastie Song du Nord (960-1127). 126

Illustration 31: Plan de détail de l'architecture d'une balustrade de Goulan de la dynastie Song (960-1279). 127

Illustration 32: Acteurs (en haut) et chanteurs et musiciens (en bas) près d'une balustrade de scène dans un Goulan de la dynastie Song (960-1279)..... 128

Illustration 33: Scène d'équitation. Fresque murale.Dynastie Song (960-1279). 131

Illustration 34: La chasse de l'empereur Hubilie. Peinture sur soie. Dynastie Yuan (1271-1368). 131

Illustration 35: L'amusement de l'empereur Xianzong des Ming lors de la fête des Lanternes. (détail). Peinture sur soie. Dynastie Ming (1368-1644)..... 138

Illustration 36: L'amusement de l'empereur Xianzong des Ming lors de la fête des Lanternes. (détail). Peinture sur soie. Dynastie Ming (1368-1644)..... 139

Illustration 37: L'amusement de l'empereur Xianzong des Ming lors de la fête des Lanternes. (détail). Peinture sur soie. Dynastie Ming (1368-1644)..... 139

Illustration 38: Patinage sur glace. Peinture sur soie. Dynastie Qing (1644-1911)..... 142

Illustration 39 : Danseuse de corde (détail). Peinture sur soie. 144

Illustration 40 : Jongleurs de lances (détail). Peinture sur soie. 145

Illustration 41: Antipodiste jonglant avec des pierres. (détail). Peinture sur soie. 146

Illustration 42: Liaodi. Equilibriste sur banc au repos au sol, entouré de spectateurs. Au premier plan semblent être des instruments de musique. 148

Illustration 43 : Artiste paysan marionnettiste, dans la campagne de Chine, ... 152

Illustration 44: Scènes des arts acrobatiques chinois : funambule, jongleur et musicien..... 158

Illustration 45: La pagode de Nanking. Gravure dans le livre *Het Gezandtschap der Neêrlandtsche Oost-Indische Compagnie* de Johan Nieuhof au XVII^{e} siècle..... 163

Illustration 46: Equilibriste et dresseur de rats dans la Chine du X^{e} siècle. Au fond, une pagode. Gravure dans le livre *Het Gezandtschap der Neêrlandtsche Oost-Indische Compagnie* de Johan Nieuhof au XVII^{e} siècle. 163

Illustration 47: Le Trianon de Porcelaine, côté du jardin. Gravé par Perelle au XVII^{e} siècle. Gravure Reproduite dans *L'architecture et la décoration aux Palais de Versailles et des Trianons, sous la dir. De Paul Favier* (début XX^{e} siècle). 165

Illustration 48: Le Trianon de Porcelaine, côté du jardin, reconstitution de Bernd. H. Dams et Andrew Zega. Aquarelle sur papier. XX^{e} siècle. 165

Illustration 49: Le Trianon de Porcelaine, côté du jardin, reconstitution de Bernd. H. Dams et Andrew Zega. Aquarelle sur papier (détail). XX^{e} siècle. 166

Illustration 50: Costume pour la Mascarade du *Roy de la Chine* de Philidor. Représentation devant le Roi au domaine de Marly. Dessin de Jean Berain (1640-1711) réalisé en 1700. 172

Illustration 51: Un Chinois dansant à l'opéra du Carnaval de Venise de 1699..... 174

Illustration 52: Ornement style « chinoiserie » dans *Nouvelle suite de cahiers arabesque chinois à l'usage des dessinateurs et des peintres n.1* de Jean Pillement (1728-1808), 179

Illustration 53: Huò Nu ou Musicienne chinoise d'Antoine Watteau (1684-1721). 180

Illustration 54: *Le jardin chinois*. Peinture sur toile de François Boucher (1703-1770)..... 181

Illustration 55: *La danse chinoise.* Peinture sur toile de François Boucher (1703-1770). 181

Illustration 56: Costume de Lafon au rôle de Gengis-Kan dans *L'Orphelin de la Chine*, tragédie de Voltaire. Estampe en 1803. 186

Illustration 57: Page de couverture d'*Arlequin Barbet, pagode et médecin.* 191

Illustration 58: Scène chinoise : 192

Illustration 59: Un acrobate chinois peint par Victor Hugo. XIX^{e} siècle. 195

Illustration 60: Jeu du lancer de couteaux, joué par les Chinois au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Gravure publiée dans le journal *L'illustration* en 1854. 198

Illustration 61: Mr Sands & ses deux fils dans *Jongleur & Mandarin* au Théâtre des Variétés. 200

Illustration 62: Musiciens chinois au Cirque des Champs-Elysées. Carillon chinois. 201

Illustration 63: Marche sur la corde au théâtre chinois. 202

Illustration 64: Hippodrome au Pont de l'Alma, Ling-Look, représentation tous les soirs jusqu'au 5 novembre, Paris, Charles Lévy, 1883. Musée Carnavalet, Paris. 203

Illustration 65: Chang Géant chinois dessiné par Jacobi. 204

Illustration 66 : Zhan Shichai le « Géant chinois ». Photo X. C. 1890. 205

Illustration 67: Acrobates aériens à la campagne. Equilibre, trapèze et montée à l'échelle de sabres. Gravure. Dynastie Qing (1644-1911).....208

Illustration 68: Acrobates bradissant un sabre en équilibre sur un pied au somment d'une échelle de sabres. Peinture et calligraphie en chinois ancien. République de Chine (1912-1949) 209

Illustration 69: Avaleur de sabre s'accompagnant d'un tambourin. 209

Illustration 70: Des acrobates montés sur des échasses, en costume de l'Opéra de Pékin....212

Illustration 71: Danse du Dragon. Photo X. République de Chine (1912-1949) 212

Illustration 72 : Dressage de tigre sous un chapiteau de cirque en Chine. 213

Illustration 73: Deux chinois aux costumes occidentaux sur monocycles. Photo X. Début du XX^{e} siècle.....213

Illustration 74: La troupe chinoise Tun Chin au Cirque Royal de Bruxelles. 214

Illustration 75: Le trio acrobatique chinois Wong-Ko-Lian. Photo X. Début du XX^{e} siècle.215

Illustration 76: Jonglage, contorsion et suspension par les cheveux par le trio Wong-Ko-Lian. 216

Illustration 77: Trio Wong-Ko-Lian. 217

Illustration 78: Trio Wong-Ko-Lian. 218

Illustration 79: Le magicien chinois Ching Ling Foo (Zhu Liankui), « Le plus grand numéro de magie du vaudeveille de son temps ! » Affiche à sa gloire après son décès, entouré de

sa troupe et de ses partenaires et louant ses rencontres illustres. C. 1922.....219

Illustration 80: Le magicien chinois Zhu Liankui-Ching Ling Foo et son numéro d'apparition d'une bassine d'eau. Photo X. C. 1920. 220

Illustration 81 : Le magicien chinois Han Bingqian. Peinture sur papier datant du début du XX^{e} siècle.....221

Illustration 82: « Le grand maître Sun Fuyou » Photographie du premier chapiteau de cirque chinois en Chine créé par Sun Fuyou. Photo X. C. 1921. 222

Illustration 83: « Première troupe de cirque [ma xi] et de compétences variées [zaji] en Chine » 223

Illustration 84: Numéro d'antipodisme en pyramide effectué par les artistes de la troupe de Sun Fuyou, mêlant le clown occidental et les costumes traditionnels chinois. Photo X. C. 1921. 223

Illustration 85: Georges Farhat « Le mandarin Li King Si, magicien chinois » 226

Illustration 86: Courrier de Li King Si. Autographe en 1943 à Jean Grün, homme de force d'origne Yéniche, collègue de Li-King-Si. 227

Illustration 87: En haut acrobates sur cycles et jongleurs de jarre des « compétences variées» chinoises (Zaji). Chromolithographies chinoises. C. 1950. 231

Illustration 88: Pifar Shang, équilibriste jongleur d'assiettes au Moulin Rouge.....240

Illustration 89: La pagode des bols, par Mme Xia Juhua. Affiche de l'olympia en 1965.....241

Illustration 90: « Le cirque chinois sous le chapiteau Amar » 244

Illustration 91: Annonce de la programmation du Théâtre d'Art Acrobatique de Chine 246

Illustration 92: Pagode des bols par Mlle Li Liping. Clown d'or au 9^{éme} Festival International du Cirque de Monte-Carlo, 1983. Photo Gaetan Lucci. Festival de Monaco. 249

Illustration 93: Jonglage de jarre, avec la scénographie du nouveau média 257

Illustration 94: Numéro de cycliste en costume traditionnel de l'Opéra de Pékin. Photo X. 2008. 258

Illustration 95: Numéro de cycliste en costume contemporain. Photo X. 2015.....258

Illustration 96: Acrobates jongleuses au diabolo de la Troupe nationale acrobatique de Pékin

en costume d'inspiration tréditionnelle. Prix du Président de la République au Festival Mondial du Cirque de Demain en 2005 . Photo X. Source (abrégée) : http://acmedia365.com.....261

Illustration 97: Paohua Wei portant Zhengdan Wu en arabesque sur une pointe sur son épaule. 261

Illustration 98: *Les Sept planches de la ruse* de Aurélien Bory, création avec les acrobates chinois. 2007. Photo © Aglaé Bory 267

Illustration 99: Spectacle *Wu Wei* mis en scène par Yoann Bourgeois avec les artistes acrobates chinois. 2012. Photo© Ariane Bavelier.....269

Illustration 100: Affiche de spectacle *Les Secrets de Xing*.....272

llustration 101 : *L'école des jeunes de l'acrobatie chinoise dans la ville de Liaocheng* 280

Illustration 102: Vue extérieure du Centre Culturel de Liangzhu. Photo© Dongzheng Jie. 2018 284

Illustration 103: Vue intérieure du Centre Culturel de Liangzhu. Photo X. 284

Illustration 104: L'espace naturel autour de Centre Culturel de Liangzhu. Photo© Wei Liang. 2017 285

Illustration 105: Meng Ling Khuan.Jonglage de jarre. 1960. Photo X. Source : http://www.gentlemanjongleur.com/jonglerieetjonglages/en/abecedaire.html 340

Illustration 106: Pifa Shang. Equilibriste jongleur d'assiettes. Photo X. C. 1964. 341

Illustration 107 : Programme du Cirque Amar. 1965. Photo © Wei Liang. 342

Illustration 108: Programme du Cirque Amar. 1965. Photo © Wei Liang. 343

Illustration 109: Programme du Cirque Amar. 1965. Photo © Wei Liang. 344

Illustration 110: Programme du Cirque Amar. 1965. Photo © Wei Liang. 345

Illustration 111: Programme du Cirque Amar. 1965. Photo © Wei Liang. 346

Illustration 112: Programme du Cirque Amar. 1965. Scanner par Wei Liang.....347

Illustration 113: Programme du Cirque Amar. 1965. Scanner par Wei Liang.....348

Illustration 114: Programme du Théâtre d'Art Acrobatique de Chine au Palais de Chaillot.

Paris. 1965. Photo © Wei Liang. 349

Illustration 115: Affiche du Cirque acrobatique de Changhaï (Shanghai) au Palais des Sports. 350

Illustration 116: Programme de Cirque acrobatique de Changhai au Palais des Sports. Paris. 1973. 351

Illustration 117: Programme du Cirque de Pékin au Palais des Congrès. Paris. Troupe de Chongqing. 1981. 351

Illustration 118: Programme du Cirque de Pékin. Troupe acrobatique de Chongqing en 1984. 352

Illustration 119: Coupure de presse du Cirque-Paris Pékin. Paris. 1985. 353

Illustration 120: Programme du Cirque acrobatique de Pékin. Reims. 1987. 354

Illustration 121: Programme du Cirque acrobatique de Pékin. Chateauroux.1988. 355

Illustration 122: Programme du Cirque acrobatique de Pékin.1988. 356

Illustration 123: Acrobates chinois. Troupe de Hangzhou. 1990 357

Illustration 124: Le Cirque de Pékin au Cirque d'Hiver. Paris. 1990. 358

Illustration 125: Programme du Cirque de Pékin. Troupe acrobatique de Dalian.1991. 359

Illustration 126: Le Cirque de Pékin au Cirque d'Hiver. Paris.1991-92. 360

Illustration 127: Programme du Cirque de Pékin. 1995. 361

Illustration 128: Programme du Grand cirque de Pékin, tournée en France.1996-1997. 362

Illustration 129: Programme du Nouveau Cirque de Pékin. Paris et tournée. 1999. 363

BIBLIOGRAPHIE ORDONNEE

BIBLIOGRAPHIE CHINOISE

Livres sur les arts acrobatiques

安作璋. 中国杂技艺术通史 [M]. 海南: 南海出版社，2012.

AN Zuozhang, *Histoire générale de l'acrobatie chinoise*, Haikou, Editions de Nanhai, 2012.

陈育新. 中国杂技发展研究 [M]. 北京：中国民主法治出版社，2001.

Yuxin Chen, *Des études sur le développement de l'acrobatie chinoise*, Beijing, L'édition de législation, 2001.

崔乐泉. 杂技史话 [M]. 上海:社会科学文献出版社，2011.

CUI Lequan, *Histoire de l'acrobatie chinoise*, Shanghai, Editions du document scientifique et social, 2011.

傅起凤. 中国杂技史 [M]. 上海：上海人民出版社，2004.

FU Qifeng, *Histoire de l'acrobatie chinoise*, Shanghai, Editions du peuple de Shanghai , 2004.

傅起凤. 七巧世界 [M]. 石家庄：大众文艺出版社，2002.

Fu Qifeng, *Le monde de tangram,* Shijiazhuang, Maison d'Edition d'Art et Littérature populaire, 2002.

廖奔. 中国古代剧场史 [M]. 郑州:中州古籍出版社，1997.

LIAO Ben, *Histoire de théâtre ancien chinois*, Zhengzhou, Editions de Zhongzhou guji, 1997.

翦伯赞. 中国史纲要 [M]. 北京:外文出版社，1982.

JIAN Bozan, *Histoire générale de la Chine*, Beijing, Editions en langues étrangères, 1982.

刘峻骧. 中国杂技史 [M]. 北京:文化艺术出版社，1998.

LIU Junxiang, *Histoire de l'acrobatie chinoise*, Pékin, Editions de culture et d'art, 1998.

唐莹. 杂技美的探寻 [M]. 天津:天津科学技术出版社，1989.

TANG Ying, *A la recherche de la beauté des arts acrobatiques,* Tianjin, Editions des sciences et technologies, 1989.

唐莹. 杂技：超常的艺术 [M]. 北京:中国文联出版公司，1991.

TANG Ying, *L'art acrobatique, un art extraordinaire*, Pékin, Editions de la fédération littéraire et artistique, 1991.

王正宝. 中国杂技艺术 [M]. 北京:外文出版社，1982.

WANG Baozheng, *L'art de l'acrobatie chinoise*, Pékin, Editions des langues étrangères, 1982.

徐宏图. 南宋戏剧史 [M]. 上海:上海古籍出版社，2008.

XU Hongtu, *Histoire de théâtre de la dynastie des Song du sud*, Shanghai, Editions de Shanghai guji, 2008.

文强. 中国杂技艺术史 [M]. 北京:学苑音像出版社，2004.

WEN Qiang, *Histoire des arts acrobatiques chinois ,* Beijing, Editions de musique et de vidéo, 2004.

Ouvrages classiques chinois en chinois

Auteur inconnu,*大业拾遗记（Da ye shi yi ji , histoire légendaire)* Shanghai, Edition de Qunxue, 1936.

BAN Gu , *汉书·礼乐志 (Hanshu liyuezhi, le livre de la dynasite des Hans, Annales de la Musique rituelle),* Pékin, La maison du livre de Chine, 2012.

LU Hui, *邺中记 (Ye zhong ji, Histoire de la ville de Ye),* Pékin, La maison du livre de Chine, 1993.

WANG Jia, *拾遗记（Shi yi ji, Notes pour les choses oubliés*), Pékin, La maison du livre de Chine, 1981.

WEI Zheng , *隋书* (*Sui Shu*, *Histoire de la dynastie Sui),* Pékin, La maison du livre de Chine, 1997.

XIAO Zixian, *南齐书·乐志* (*Nanqi shu yue zhi, Le livre de Nanqi, annales de*

musique), Pékin, La mison du livre de Chine, 2017.

YANG Xuanzhi, *洛阳伽蓝记 (Luo Yang Qie Lan Ji, archives du temple bouddihiste à Luoyang),* Pékin, La maison du livre de Chine, 2006.

ZHANG Chao, *虞初新志(Yuchuxinzhi, Recueil de roman),* Shijianzhuang, Editions du peuple de la province du Hebei, 1985.

Ouvrages classiques chinois traduits en français

Collectif, *诗经 Cheu King*, Texte chinois traduit par S.Couvreur, Taipei, Kuangchi presse, 1966.

Collectif, *礼记 Li-Ki*, *ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies,* texte chinois avec une double traduction en français et en latin par Séraphin Couvreur, Ho kien fou, Impr. de la Mission catholique, 1913.

CONFUCIUS,*尚书 Shang shu*, *Chou-king, Les annales de la Chine,* texte chinois avec transcription et traduction en français et en latin par Séraphin Couvreur, Paris, Cathasia, 1950.

LU Buwei, *吕氏春秋 Printemps et automnes de Lü Buwei,* traduit du chinois par Ivan P. Kamenarovic, Paris, Les éditions du Cerf,1998.

SIMA Qian, *李斯列传 Lie-tseu, sur le destin et autres textes*, traduit par Benedykt Grynpas, Paris, Gallimard, 1961

SIMA Qian,*史记 Mémoires historique: Vies de Chinois illustrés,* Arles, Editions Philippe Picquier, 2002.

ZHUANG Zhou, *庄子 Tchouang-tseu*, *œuvre complète*, traduit par Liou Kia-hway, Paris, Gallimard/Unesco, 1969.

ZHUANG Zhou, *庄子 Zhuangzi,* traduit en chinois moderne par Sun Tonghai, Beijing, L'édition de livre de Chine,2007.

ZUO Qiuming, *春秋左氏传 La chronique de la principauté de Lou*, traduction S.Couvreur, Paris, Editions You Feng, 2015.

Mémoires

邓霞. 南阳汉画像所反映的汉代体育文化 [D]. 河南大学，2006.

DENG Xia, *La culture sportive de la dynastie Han reflétée par les portraits sur les briques de la ville de Nanyang*, Université du Henan, 2006.

顾雅男. 汉代乐舞百戏画像石研究 [D]. 山西师范大学，2013.

GU Yanan, *Etudes sur les portraits de cent jeux sur la pierre de la dynastie Han,* Université Normale du Shanxi, 2013.

贾娟. 乐舞百戏图像解析 [D]. 西安美术学院，2011.

JIA Juan, *Analyse d'image de cent jeux*, Académie des Beaux-Arts de Xi'an, 2011.

李吕婷. 魏晋南北朝百戏研究 [D]. 武汉音乐学院，2007.

LI Lvting, *Recherches sur les cent jeux dans les dynasties Wei*, *Jin, du Sud et du Nord,* Conservatoire de musique de Wuhan, 2007.

刘倩. 南宋杭州的市民文艺研究 [D]. 上海师范大学，2011.

LIU Qian, *Etude de la littérature et l'art civiles de Hangzhou dans la dynastie des Song du Sud*, Université Normale de Shanghai, 2011.

马佳妮. 杭州瓦舍文化对元杂剧的影响 [D]. 杭州师范大学，2011.

MA Jiani, *Influence de la culture de Washe à Hangzhou sur le théâtre de la dynastie de Yuan*, Université Normale de Hangzhou, 2011.

潘芳. 杂技与中国画 [D]. 东北师范大学，2011.

PAN Fang, *L'acrobatie et la peinture chinoises*, Université Normale du Dongbei, 2011.

邢颖. 宋代市民演艺活动初探 [D]. 上海师范大学，2013.

XING Ying, *Etude des arts de la scène du peuple dans la dynastie des Song,* Université Normale de Shanghai, 2013.

许灿. 唐代娱乐活动探析 [D]. 河北师范大学，2011.

XU Can, *Une analyse des activités de divertissement dans la dynastie Tang*, Université Normale du Hebei, 2011.

张爽. 角抵戏研究 [D]. 江西师范大学，2013.

ZHANG Shuang, *Etudes sur les spectacles de combat de corne*, Université Normale du Jiangxi, 2013.

Thèses

成军. 隋唐宫廷音乐表演研究 [D]. 南京艺术学院，2016.

CHENG Jun, *Une étude de la performance musicale de la cour sous les dynasties Sui et Tang*, Institut de l'art de Nanjing, 2016.

秦开凤. 宋代文化消费研究 [D]. 陕西师范大学, 2009.

QIN Kaifeng, *Recherche sur la consommation culturelle de la dynastie des Song*, Université Normale du Shanxi, 2009.

王立芳. 艺人再造——吴桥杂技学童群体研究 [D]. 厦门大学, 2009.

WANG Lifang, *Re-formation des artistes - Une étude des jeunes artistes acrobatiques de Wuqiao*, Université de Xiamen, 2009.

BIBLIOGRAPHIE FRANÇAISE

Livres

Ouvrages sur la Chine

AMIOT Jean Joseph Marie, *Mémoires concernant l'Histoire, les Sciences, les Arts, les Mœurs, les Usages,etc.des Chinois. Par les Missionnaires de Pékin*. Paris, Nyon libraire, 1776.

BALAZS Etienne, *Aspects de la Chine, Langue, histoire, religions, philosophie, littérature, arts, causeries*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

BAZIN Ainé, *théâtre chinois ou choix de pièces de théâtre,* Paris, L'imprimerie royale, 1838.

BERNARD-MAITRE Henri, *Le Père Mathieu Ricci et la Société Chinoise de son temps (1552-1610),* Tientsin, Hautes Etudes, 1937.

BOOTHROYD Ninette, *Le voyage en Chine: Anthologie des voyageurs occidentaux du Moyen Âge à la chute de l'Empire chinois*, Paris, Robert Laffont, 1992.

BUHOT Jean, *Arts de la Chine,* Paris, Editions du chêne, 1951.

CHI Tsui, *Histoire de la Chine et de la civilisation chinoise,* Paris, Payot, 1949.

CLAUDEL Paul, HOPPENOT Hélène*, Chine,* Milano, Editions d'art Albert Skira, 1946.

CLEMENTS Jonathan, *Le premier empereur de Chine,* Paris, Editions Perrin, 2007.

Collectif, *Histoire de la danse chinoise,* Beijing, Imprimerie des Langues étrangères, 1988.

Collectif, *La Chine*, Paris, Hachette,1958.

COMMEAUX Charles, *De K'ang Hi à K'ien long*, Paris, Les Belles Lettres, 1957.

COURCY Marquis de (ROUSSEL Marie-René), *L'Empire du milieu: description géographique, précis historique, institutions sociales, religieuses, politiques, notions*

sur les sciences, les arts, l'industrie et le commerce. Paris, Librairie Didier et Cie, 1867.

CRONIN Vincent, *Matteo Ricci : le sage venu de l'Occident,* Paris, Albin Michel, 2010.

DARROBERS Roger, *Le théâtre chinois,* Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

DE COURCY Le Marquis, *L'empire du milieu : Description géographique, précis historique, institutions sociales, religieuses, politiques, notions sur les sciences, les arts, l'industrie et le commerce.* Paris, Libraire Didier, 1867.

DELAINE-FRANCFORT, Corinne, *La redécouverte de la Chine ancienne,* Paris, Gallimard, 2008.

DE FERRIERE LE VAYER, Théophile, *Une ambassade Francaise en Chine,* Paris, Librairie D'Amyot, 1854.

DE MOYRIAC DE MAILLA, Joseph-Marie-Anne, *Histoire générale de la Chine,ou Annales de cet empire, traduites du Tong-Kien-Kang-Mou.* Paris, Pierres et Clousier, 1777,1785.

D'OHSSON Constantin, *Histoire des Mongols, depuis Tchinguiz-Khan jusqu'à Timour Bey, ou Tamerlan,* Amsterdam, F.Muller, 1852.

EBERHARD Wolfram, *Histoire de la Chine des origines à nos jours.* Paris, Payot, 1952.

ESCANDE Yolaine, *L'art en chine*, Paris, Editeur des sciences et des arts, 2001.

ESCARRA Jean, *La Chine, passé et present,* Malakoff, Armand Colin, 1941.

ETIEMBLE René, *L'Europe chinoise,* Paris, Gallimard, 1988.

FAIRBANK John King, Traduit par Simon Duran, *Histoire de la Chine: Des origines à nos jours*, Paris, Editions Tallandier, 2010.

GERNET Jacques, *La Chine annienne des origines à l'empire,* Paris, Presses Universitaire de France, 2005.

GERNET Jacques, *La vie quotidienne en Chine à la veille de l'invasion Mongole (1250-1276),* Paris, Hachette,1959.

GILLETA Jean-André, *Jeu chinois*, Nice, C.de. Cimelle & Fils, 1866.

GIRARD L'Abbé Olivier., *France et Chine, vie publique et privée des Chinois anciens et modernes, passé et avenir de la France dans l'Extrême-Orient*, *Tome II.* Paris, Hachette, 1869.

GOEPPER Roger, *La Chine ancienne, l'histoire et la culture de l'Empire du Milieu.* Paris, Bordas, 1988.

GOLFIN Jean, *Deux dynasties, la Chine des Sui (581-618), la Chine des Tang (618-906)*, Cahiers composé à partir de cours professés à l'Université de Toulouse Le Mirail, Réunit "La Chine des Sui, 581-618" et "La Chine des Tang, 618-906", Lavalette, Association PAP, 1994.

GRANET Marcel, *La civilisation chinoise: la vie publique et la vie privée.* Paris, Albin Michel, 1929.

GRANET Marcel, *La pensée chinoise,* Paris, Albin Michel, 1934.

GRANET Marcel, *La féodalité chinoise*, Oslo, H.Aschehoug, 1952.

GRANET Marcel, *Etudes sociologiques sur la Chine*, Paris, Presse Universitaires de France, 1953.

GRANET Marcel, *Danses et légendes de la Chine ancienne,* Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

GROUSSET René, *L'Asie orientale des origines au XV e siècle. La Chine jusqu'à la conquête mongole*, Paris, Presse Universitaires de France, 1941.

GROUSSET René, *Histoire de la Chine*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1942.

GROUSSET René, *La Chine et son art,* Paris, Librairie Plon, 1951.

GUERIN Jacques, *La Chinoiserie en Europe au XVIIIe siècle: tapisseries, meubles, bronzes d'ameublement, céramiques, peintures et dessins, exposés au Musée des arts décoratifs*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1911.

HERBERT Jean, *Introduction à l'Asie,* Paris, Albin Michel, 1960.

HOBSON Robert Lockhart, *Art chinois: cent planches en couleurs reproduisant les pièces caractéristiques de toutes les époques : poteries et porcelaines, jades, laques, peintures, bronzes et meubles et précédées d'un aperçu historique sur l'art chinois,*

Paris, Massin,1954.

HUARD Pierre, WONG Ming, *Chine d'Hier et d'Aujourd'hui, Civilisation, Arts, Techniques*. Paris, Horizons de France, 1960.

JANICOT Eric, *50 ans d'esthétique moderne chinoise, tradition et occidentalisme 1911-1949*, Paris, Publication de la Sorbonne,1997.

KAMENAROVIC Ivan, *La Chine classique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

KEIM Jean-Alphonse, *Panorama de la Chine,* Paris, Hachette, 1951.

LO Chewen, *Les pagodes de la Chine ancienne*, Beijing, Editions en langues étrangères, 1994.

LOTI Pierre, *Les derniers jours de Pékin,* Paris, Calmann-Lévy,1902.

MASPERO Henri, *La Chine antique,* Paris, Editions De Boccard, 1927.

MASPERO Henri, *Mélanges posthumes sur les religions et l'histoire de la Chine,* Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

OTTE Marcel, *La Préhistoire de la Chine et de l'Extrême-Orient*, Paris, Editions Errance, 2010.

PARENT-DESBARRES François-Pierre, *Histoire complète de l'empire de la Chine depuis son origine jousqu'à nos jours,* Paris, Librairie classique et d'éducation, 1860.

PAUL-DAVID Madeleine, *Arts et Styles de la Chine,* Paris, Larousse, 1951.

PELISSIER Roger, *La Chine entre en scène, de 1839 à nos jours,* Paris, Julliard, 1963.

PIMPANEAU Jacques, *Chanteurs, conteurs,bateleurs. Littérature orale et spectacles populaires en Chine*, Paris, Université Paris 7- Centre de Publication Asie Orientale, 1977.

PIMPANEAU Jacques, *Les chevaux célestes: le chinois qui découvrit l'Occident,* Arles, Editions Philippe Picquier, 2011.

PIMPANEAU Jacques, *Chine: l'opéra classique. Promenade au jardin des poiriers,* Paris, Les Belles Lettres, 2014.

PINOT Virgile, *La Chine et la formation de l'esprit philosophique en France (1640-1740),* [Paris, Geuthner, 1932.], Genève, Slatkine Reprints, 2011.

POLP Marco, *Le Devisement du monde,* Livre 2, Paris, E.Muller, 1888.

POLO Marco, *La Description du Monde,* Paris, Klincksieck, 1955.

POUPEYE Camille, *Le théâtre chinois*, Paris-Bruxelle, Labor,1933.

ROGER Howard, *Le théâtre chinois contemporain*, Paris, La renaissance du livre, 1978.

SCARPARI Maurizio, *Chine ancienne des origines à la dynastie Tang,* Paris, Gründ, 2000.

SOULIE De MORANT George, *Théâtre et musique modernes en Chine,* Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1926.

SPEISER Werner, *Chine, esprit et société,* Paris, Albin Michel, 1960.

TING Tchao-Ts'ing, *Les descriptions de la Chine par les français(1650-1750)*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1928.

TSENG Yong-yi (traduction francaise de Jacques Pimpaneau), *Chine : le théâtre,* Arles, Editions Philippe Picquier, 1990.

WALTER Xavier, *Petite histoire de la Chine,* Paris, Eyrolles, 2007.

WEI Louis Tsing-sing, *Louis VIV et K'ang-hi, l'épopée des missionnaires français du Grand Siècle en Chine,* Beckenried, Seminar Schoneck,1963.

ZHANG-FERNANDEZ Rong, *Précis de civilisation chinoise, de ses origines à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2014.

ZHENG Chantal, *Mythes et croyances du monde chinois primitive*, Paris, Editions Payot,1989.

Chinoiserie

ALAYRAC-FIELDING Vanessa, *La Chine dans l'imaginaire anglais des Lumières : 1685-1798,* Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016.

ALAYRAC-FIELDING Vanessa, *Rêver la Chine, chinoiserie et regards croisés entre la Chine et l'europe aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Tourcoing, Editons invenit, 2017.

AROUET François -Marie (Voltaire), *Essai sur les mœurs et l'esprit des nation, Tome I,* Genève, Cramer, 1756.

BAYET Thomas, *Porcelaine de Tournai: Chine et chinoiserie*, Bruxelles, Racine Lannoo, 2011.

BELEVITCH-STANKEVITCH Hélène, *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV,* [Paris, Jouve et Cie, 1910], Genève, Slatkine Reprints, 2014.

CORDIER Henri, *La Chine en France au XVIII e siècle*, Paris, Henri Laurens, 1910.

DE BALZAC Honoré，*Scènes de la vie parisienne，série 2，* Paris, Charpentier, 1839.

DE ROCHEBRUNE Marie-Laure, *La Chine à Versailles: Art et diplomatie au XVIII e siècle,* Paris, Somogy éditions d'Art, 2014.

GUERIN Jacques, *La Chinoiserie en Europe au XVIIIe siècle : tapisseries, meubles, bronzes d'ameublement, céramiques, peintures et dessins, exposés au Musée des arts décoratifs*, Paris, Librairie centrale des Beaux-arts, 1911.

JARRY Madeleine, *Chinoiseries: le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII e et XVIII e siècles*, Paris, Editions Vilo, 1981.

PELLIOT Paul, *L'origine des relations de la France avec la Chine, le premier voyage de l'Amphitrite en Chine*, Journal des savants, Paris, Librairie orientaliste, 1929.

SIMOND Charles, *La vie parisienne à travers le XIXe siècle. Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps, Tome II 1830-1870,* Paris, Librairie Plon, 1900.

SPENCE Jonathan, *La Chine imaginaire,* Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2000.

Théâtre de la foire

ALBERT Maurice, *Les théâtres de la foire: 1660-1789,* [Paris, Hachette, 1900], Genève, Slatkine Reprints, 1969.

CAMPARDON Émile, *Les Spectacles de la foire, théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et*

Saint-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791, Documents inédits recueillis aux Archives nationales, Paris, Berger-Levrault, 1877.

D'AURIAC Eugène, *Théâtre de la foire,* Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1985.

DESLANDRES Paul, *Le Théâtre de la foire à Paris pendant la première moitié du XVIII^e siècle,* Paris, Alphonse Picard et Fils, 1901.

DRACK Maurice, *Le théâtre de la foire, la comédie italienne et l'opéra-comique: recueil de pièces choisies jouées de la fin du XVII^e siècle aux premières années du XIX^e siècle avec étude historique, notes et tables chronologiques : 1658-1720,* [Paris, Firmin-Didot, 1889], Genève, Slatkine Reprints, 1970.

GARNIER Jacques, *Forains d'hier et d'aujourd'hui. Un siècle d'histoire des forains, des fêtes et de la vie foraine,* Orléans, L'auteur, 1968.

HEULHARD Arthur, *La Foire Saint-Laurent, son histoire et ses spectacles,* Paris, Alphonse Lemerre, 1878.

LESAGE Alain-René, *Théâtre de la foire, 1715-1726*, Paris, Desjonquères, 2000.

LURCEL Dominique, *Théâtre de foire au XVIII^e siècle,* Paris, Union Générale d'éditions, 1983.

PARFAICT François, PARFAICT Claude, *Histoire des spectacles de la foire (tome II, 1722-1742),*Clermont-Ferrand, Editions Paléo, 2009.

RUBELLIN Françoise, *Théâtre de la foire. Anthologie de pièces inédites. 1712-1736,* Montpellier, Editions Espaces 34, 2005.

Cirque et Arts de rue

BOISSEAU Rosita et RAYNAUD DE LAGE Christophe, *Le cirque contemporain*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2017.

BORY Aurélien, L*'espèce dans l'espace*. Arles, Actes Sud, 2017.

CHAUDOIR Philippe, *Discours et Figures de l'Espace Public à Travers les "Arts de la Rue", La ville en scène,* Paris, L'Harmattan, 2000.

DENIS Dominique, *Encyclopédie du Cirque: de A à Z,* Aulnay-sous-Bois, Arts des 2

mondes, 2013.

GARCIA Marie-Carmen, *Artistes de cirque contemporain*, Paris, La Dispute, 2011.

GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute: Une esthétique du risque*, Les Matelles, Editions Espaces 34, 2010.

GOUDARD Philippe et AMY DE LA BRETEQUE François, *Trente ans de cirque en France 1968-1997.Chroniques de Jacques Richard, journaliste,* Montpellier, PULM, 2018.

GUY Jean-Michel, Collectif, *Avant-garde, cirque ! Les arts de la piste en révolution,* Paris, Edition Autrement, 2001.

HIVERNAT Pierre et KLEIN Véronique, *Panorama contemporain des arts du cirque*, Paris, Textuel, 2010.

JACOB Pascal, *La souplesse du dragon, repères et références pour une histoire du théâtre acrobatique en Chine,* Paris, Magellan et Cie, 2008.

MAUCLAIR Dominique, *Planète cirque, une histoire planétaire de cirque et de l'acrobatie ,*Baixas, Balzac Editeur, 2002.

SANSON Pascal, *Les arts de la ville dans le projet urbain*, Tour, Presses Universitaires François-Rabelais, 2011.

WALLON Emmanuel (Dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles Acte Sud, coll. Apprendre, (2001), 2015.

Articles / Périodiques

BALSAMO Jean, « Les premières relations des missions de la Chine et leur réception française (1556-1608) », dans *Nouvelle Revue du seizième siècle,* 16, 1, Extrême Orient (1998), pp. 155-184.

BROC Numa, « Voyageurs français en Chine. Impressions et jugements », dans *Dix-huitième siècle*, 22 (numéro spécial *Voyager, explorer*, 1990), pp. 39-49.

Collectif, *Revue de Paris, Tome IV*, Paris, Au bureau de la revue de Paris, 1845. p. 220.

GUERRE Marc, WONG Mow Ting, « Ses diabolos et ces prédécesseurs », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 58, 1965, p. 21.

HAMEL Christian, « Le cirque acrobatique de Pékin », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 162,1991, pp.12-13.

HAMEL Christian，« Zensation, les Chinois envahissent le Benelux », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 202, 2001, p. 7.

HAMEL Christian, « Toto au pays du Lotus Bleu », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 218, 2005, pp. 18-19.

LO Shih-Lung, « La Chine à Paris : une rencontre inédite sur une scène de théâtre en 1851 », dans *Le Magasin du XIX^e siècle*, 2, 2012, pp. 212-213.

MARX Jacques, « De la Chine à la chinoiserie. Echanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII^e-XVIII^e siècles) », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, 85, 2007, pp. 735-779.

MARX Jacques, « La stratégie d'adaptation de Matteo Ricci et la mission de Chine », dans *Le Figuier, Annales du centre interdisciplinaire d'étude des religions et de la laïcité de l'Université libre de Bruxelles,* 2, 2008, pp. 53-72.

MAUCLAIR Dominique, « Le cirque en Chine comme je l'ai vu », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 122,1981, pp. 14-16.

MAUCLAIR Dominique, « Le Festival Wu Han », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 175, pp. 21-22.

MAUCLAIR Dominique, « La Nouvelle Chine », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 191, 1988, pp. 11-13.

MAUCLAIR Dominique，« Y-a-t-il un cirque chinois ?», dans *Le Cirque dans l'Univers,* 188, 1988. p. 21.

MAUCLAIR Domique, « Son Fu You, Le roi des acrobates », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 188, 1988, p. 22.

MAUCLAIR Dominique，« Le Festival Wuqiao », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 188, 1988, p. 24.

MAUCLAIR Dominique, « La création des troupes acrobatiques de la Chine populaire », dans *Art de la piste,* 13, 1999, pp. 14-17.

MAUCLAIR Dominique，« Carnet de route : Shenyang », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 193, 1999, pp. 10-13.

MAUCLAIR Dominique，« Soixante ans de Pagode des bols autour du VI e Festival », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 215, 2004, p. 4.

MAUCLAIR Dominique, « La légende de la troupe en Chine », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 218, 2005, p. 17.

MAUCLAIR Dominique, « Wu-Han Force 4 », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 231, 2008, pp. 10-11.

MAZOUER Charles, *La vie mondaine selon Regnard*, Paris, Littératures classiques, 58, 2005. pp. 33-44.

ROZES François, « Toulouse à l'heure chinoise », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 202, 2002, p. 15

SHI Zhan, « L'image de la Chine dans la pensée européenne du XVIII^{e} siècle: de l'apologie à la philosophie pratique », dans *Révolution française*, 347, 2007, pp. 93-111.

TAGUET Christian, « Wuqiao Festival », dans *Le Cirque dans l'Univers,* 219, 2005, pp.18-19.

Journaux

Auteur inconnu, *Gazette des tribunaux,* jeudi 23 décembre 1858.

Auteur inconnu，« Bientôt, le théâtre acrobatique chinois à Paris » dans *Le Figaro* du 11 septembre 1965.

Auteur inconnu，« Sauts préilleux sur échasses avec 55 acrobates chinois à Chaillot le 2 octobre » dans *Paris Presse* du 12 septembre 1965.

Auteur inconnu，« C'est l'extraordinaire numéro d'acrobatie que les Chinois de Pékin représente à Paris » dans *L'Aurore* du 14 septembre 1965.

Auteur inconnu，« La troupe d'art acrobatique de Chine le 30 septembre à Chaillot » dans *Combat* du 17 septembre 1965.

Auteur inconnu, « Géométrie chinoise » dans *Le Parisien libéré* du 21 septembre 1965.

Auteur inconnu，« Les Chinois: la pureté de acrobatie » dans *Arts* du 6 octobre 1965.

CARRIERE Paul ,« Au Palais de Chaillot, le théâtre d'art acrobatique de Chine » dans *Le Figaro* du 4 octobre 1965.

FLEOUTER Claude , « Le théâtre d'art acrobatique de Chine » dans *Le Monde* du 2 octobre 1965.

LEON Georges, « Eblouissantes prouesses du Théâtre Acrobatique de Chine » dans *L'Humanité* du 2 octobre 1965.

LEONARD Pierre, « Impossible n'est pas Chinois: le théâtre d'art acrobatique de Chine » dans *Nouvelles Littéraires* du 7 octobre 1965.

KYRIA Pierre, « La troupe d'Art acrobatique de Chine » dans *Combat* du 28 semptembre 1965.

MAGGIE Dinah, « Le théâtre d'art acrobatique de Chine: époustouflant » dans *Combat* du 2 octobre 1965.

MANSON Anne, « Le théâtre d'art acrobatique de Chine au Palais de Chaillot » dans *L'Aurore* du 2 octobre 1965.

M.C., « Des chinois très équilibres » Dans *Carrefour* du 6 octobre1965.

RICHARD Jacques, « Au Cirque acrobatique de Changhai Un vélo pour douze et un charmeur de jarre » dans *L'aurore* du 9 juin 1973.

RICHARD Jacques, « Cirque de Pékin L'art du geste L'Olympia est en fête » dans *Le Figaro* du 30 avril 1984.

RICHARD Jacques, « L'imagination a gagné » dans *Le Figaro* du 19 décembre 1984.

RICHARD Jacques, « Des équilibristes venus de Chine » dans *Le Figaro* du 31 janvier 1985.

RICHARD Jacques, « Cirque "Paris-Pékin" Orient Extrême » dans *Le Figaro* du 4 novembre 1985.

RICHARD Jacques, « IX^{e} Festival international de cirque de Monte-Carlo » dans *Le Figaro* du 6 août 1987.

RICHARD Jacques, « L'Asie en piste » dans *Le Figaro* du 28 octobre 1989.
RICHARD Jacques, « L'ensemble de Wu-Han Purs chefs-d'œuvre » dans *Le Figaro* du 2 novembre 1989.
RICHARD Jacques, « Beautés d'Asie » dans *Le Figaro* du 3 et 4 février 1990.
RICHARD Jacques, « Ensemble acrobatique de Wu-Han. Charme chinois » dans *Le Figaro* du 7 mars 1990.
RICHARD Jacques, « La benjamine du concours, Sun Jiayin » dans *Le Figaro* du 4 avril 1990.
RICHARD Jacques, « Éblouissants Chinois » dans *Le Figaro* du 2 et 3 mars 1991.
RICHARD Jacques, « Ensemble acrobatique de Wu-Han » dans *Le Figaro* du 21 septembre 1991.
RICHARD Jacques, « L'Ensemble de Wu-Han. Un éblouissement » dans *Le Figaro* du 9 novembre 1991.

Thèses

LIAO Junpei, *L'univers chinois dans la literature francaise de 1895 a 1995,* Dirigée par M. André Lorant, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2010.
GOUDARD Philippe, *Arts du cirque, arts du risque: instabilité et déséquilibre dans et hors la piste*, Dirigé par M. Gérard LIEBER, Montpellier, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2005.
GUYEZ Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes cricassiennes contemporaines. Dramaturgie, fiction et représentation,* Dirigée par Mme Muriel PLANA, Université Toulouse Jean Jaurès, 2017.

Expositions

DE ROCHEBRUNE Marie-Laure, *La Chine à Versailles: art et diplomatie au XVIII^e siècle, catalogue de l'exposition*, Versailles, Château de Versailles, 2014.

LAUREILLARD Marie, *Chine, l'apogée des Song*, *catalogue de l'exposition*, Amiens, Musée de Picardie, 2000.

Musée des arts décoratifs, *La Chine des ornemanistes: gravures de chinoiseries,* Paris*,*Musée des arts décoratifs, 2014.

Musée des arts décoratifs, *Le goût chinois en Europe au XVIII^e siècle: catalogue, meuble,tapisserie...* Paris*,*Musée des arts décoratifs, 1910.

QUETTE Béatrice, *De la Chine aux arts décoratifs, Catalogue de l'exposition*, Paris, Musée des arts décoratifs, 2015.

Dictionnaires

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales
http://www.cnrtl.fr/definition/immigrer
Dictionnaire chinois Xinhua
https://translate.google.fr/translate?hl=fr&sl=zh-CN&u=http://xh.5156edu.com/html5/25331.html&prev=search
DUBY Georges, *Atlas historique Duby*, Paris, Larousse, 2013.

Sites

BNF
http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html
CNAC
http://www.cnac.fr/page_accueil.php?rec=1
Circopédia
http://www.circopedia.org/Main_Page

BIBLIOGRAPHIE ANGLAISE

Livres

Histoire, Culture, Récit

ABEEL David, *Journal of Residence in China and the Neighboring Countries from 1830－1833,* London, James Nisbet and Co. Berners street, 1835.

ABEL Clarke, *Narrative of a Journey in the Interior of China, and of a Voyage to and from that Country in the Years 1816 and 1817*－1818, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

BARROW Sir John, *Travels in China.* London, Edition A. Strahan,1804.

BELL John, *A Journey from St Petersburg to Pékin 1719—1722.* Edinburgh, University of Edinburgh Press, 1965.

BROWN Peter, *The World of Late Antiquity*, New York, W.W. Norton Company, 1971.

DENBY Charles, *China and her People: Being the Observations, Reminiscences, and Conclusions of an American Diplomat*. Boston, Page and Company, 1906.

DOUGLAS Sir Robert Kennaway, *Europe and the Far East, 1506－1912,* Charleston, Nabu Presse, 2011.

EBREY Patricia Buckley, *The Cambridge Illustrated History of China*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

ELLIS Sir Henry, *Journal of the Proceedings of the Embassy to China*, London, Printed for Johj Murray, Albemarle Street, 1817.

FAIRBANK John King, *Trade and Diplomacy on the China Coast: The Opening of the Treaty Ports, 1842－1854,* Cambridge, Harvard University Press, 1954.

FISCHER Emil Sigmund, *Travels in China, 1894－1940,* Tientsin, Tientsin Press, 1941.

FORKE Alfred, *Lun-Hêng, miscellaneous essays of Wang Ch'ung*, New York, Paragon Book Gallery, 1962.

GECZY Adam, *Fashion and Orientalism, Dresse, Textiles and Culture form the 17th to the 21st Century*, London, Bloomsbury Academic, 2013.

GUTZLAFF Karl Friedrich August, *China Opened; Or a Display of the Topography, History, Customs, Manners, Arts, Manufactures, Commerce, Literature, Religion, Jurisprudence, etc, of the Chinese Empire,* London, Smith, Elder and Co, 1838.

HIRTH Friedrich, *China and Roman Orient,* Shanghai & Hongkong, Kelly & Walsh, 1885.

HIRTH Friedrich, *The Ancient History of China, to the End of the Chou Dynasty,* London, Elibron Classics, 1908.

HODOUS Lewis, *Folkways in China.* London, Arthur Probsthain, 1929.

HONOUR Hugh, *Chinoiserie, the vision of Cathay,* London, John Murray, 1961.

JACOBSON Dawn, *Chinoiserie*, London, Phaidon Press, 1993.

JENKINS Eugenia zuroski，*A taste for china: English Subjectivity and the Prehistory of Orientalism*, New York, Oxford university press, 2013.

KUHN Dieter, *The age of Confucian rule, the song transformation of china,* Cambridge, The Belknap press of Harvard university press, 2009.

LATOURETTE Kenneth Scott, *The Chinese: Their History and Culture,* New York, The Macmillan Company, 1934.

LI Chi, *The Beginning of Chinese Civilization*, Seattle, University of Washington Press, 1957.

MEDHURST Sir Walter Henry, *The Foreigner in Far Cathay.* London, Edward Stanford,1872.

PARKER Edward Harper, *China: her History, Diplomacy, and Commerce, from the Earliest Times to the Present Day,* New York, E.P.Dutton and Company, 1917.

WALTON Linda, *Academies and Society in Southern Sung China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.

Spectacle, Arts

ARLINGTON Lewis Charles, *The Chinese Drama from the Earliest Times until Today.* Hong Kong, Kelly and Walsh, 1930.

BODDE Derk, *Festivals in Classical China: New Year and other Annual Observances During the Han Dynasty, 206B.C.—A.D.220.* Princeton, Princeton University Press, 1975.

BREDON Juliet, *The Moon Year: A Record of Chinese Customs and Festivals.* Vancouver, Soul Care Publishing, 1927.

Collectif, *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, traduit par FEI Faye Chunfang et SCHECHNER Richard, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.

JOHNSTON Sir Reginald Fleming, *The Chinese Drama,* Shanghai & Hongkong, Kelly & Walsh, 1921.

MACKERRAS Colin, *Chinese theater from its origins to the present day,* Hawaii, University of Hawaii press, 1988.

SHEN Grant Guanqren, *Elite theatre in Ming China, 1368-1644*, New York, Routledge, 2005.

Articles

ALBRETCH Ernest, « A tour of Chinese acrobatics », dans *Spectacle,* 2, 2009, pp. 14-32.

DU PLESSIS Eric, « L'influence de la Chine sur la pensée française au dix-huitième siècle: état présent des travaux », dans *French Studies,* 43, Orientales (Summer 1998), pp. 145-160

GROSSCURTH Helmut, « *Circus art in China* », dans *Planet circus*, 4, 2001, pp. 15-17.

NB: Concernant la sitographie :

On a choisi de ne pas rassembler la centaine de liens hypertextes français, anglais ou chinois, conduisant aux sites abritant les sources des illustrations, mais de les faire figurer dans chaque legende.

ANNEXES

Sommaire des annexes

Articles dans la presse français sur la représentation du théâtre d'art acrobatique de la Chine au Palais de Chaillot à Paris en 1965 (Textes chronologiques).....p.326

Le cirque acrobatique chinois en France (1964-1997) : cahier iconographique…p. 339

西京赋 (*Xi jing fu, Prose rimée de la ville de Xijing*) Texte chinois traduit en anglais que nous avons traduit en français dans la these……..……p.364

Vase de terre cuite des Han de l'Ouest avec des acrobates. Musée Cernuschi ….p.366

Annexe 1

Articles dans la presse française sur la représentation du théâtre d'art acrobatique de la Chine au Palais de Chaillot à Paris en 1965 [234]

Auteur inconnu, *Bientôt, le théâtre acrobatique chinois à Paris*, Le Figaro, 11-9-1965.

Voici l'un des remarquables numéro du « Théâtre d'art acrobatique de Chine », que l'on verra au début d'octobre au cours de l'émission « Cinq colonnes à la une ». Le spectacle séra représenté, auparavant, à partir du 30 septembre au Palais de Chaillot. Cette photographie a été prise dans l'enceinte du Palais Impérial de Pékin.

Auteur inconnu, *Sauts préilleux sur échasses avec 55 acrobates chinois à Chaillot le 2 octobre*, Paris Presse, 12-9-1965.

Pour la première fois le Palais de Chaillot (2600 place) va ouvrir sa saison le 2 octobre avec un spectacle qui durera tout un mois. Titre: « La troupe de l'Art acrobatique chinois ». Derrière ces mots rébarbatifs se cache le plus extraordinaire ensemble de numéros de music-hall que l'on ait jamais importés à Paris.

Auteur inconnu, *C'est l'extraordinaire numéro d'acrobatie que les Chinois de Pékin représente à Paris,* L'Aurore, 14-9-1965.

En trois images, voici la plus incroyable des pyramides humaines, celle que le théâtre d'art acrobatique de Chine populaire va présenter pendant un mois, à partir du 30 septembre, au T.N.P à Chaillot.

Sur une bicyclette-d'un poid de 15 kg.- les extraordinaires acrobates de Pékin réussissent à monter jusqu'à dix-huit dessus...et à rouler.

On a déjà vu, il y a dix ans, des artistes de la Chine populaire mais ce numéro d'acrobatie n'a pas encore été présenté au public : Paris en aura la primeur.

[234] Programme de *Théâtre d'art acrobatique de la Chine*. Cote de BNF: Fol Sw 9.

Au même programme, des jongleurs d'assiettes (specialité chinoise), des équilibristes et des danseurs.

Auteur inconnu, *La troupe d'art acrobatique de Chine le 30 septembre à Chaillot*, Combat, 17-9-1965.

La troupe d'Art acrobatique de Chine comprend des artistes de la Troupe d'Art acrobatique de Wouhan qui fut fondée dans cette ville en 1949.

Wouhan, chef-lieu de la province du Houpei situé au centre de la Chine méridionale, compte plus de deux millions quatre cent mille habitants. Dans un site extrêmement pittoresque, au milieu d'une grande activité industrielle. Wouhan constitue un important centre culturel.

La Troupe d'Art acrobatique de Wouhan, une des plus grandes troupes artistiques du pays, comprend, dans les deux genres d'activités qu'elle poursuit-acrobatie et cirque-plus de cent cinquante participants. L'alliance d'une grande habileté et un sens artistique très raffiné en même temps qu'une fraîche couleur nationale sont à la base même de leur célébrité. Chaque spectacle constitue un tableau ou se mêlent délicatement cette finesse et cet humour optimiste qui en font le charme, auquel nul public n'a su résister .

Le programme de la troupe est aussi riche que varié: si l'on y applaudit des numéros extrêmement périlleux qui tiennent le public en haleine, tels que « acrobatie athlétique», acrobatie d'échelle, tremplin, le passage à travers des cercles, etc, on y admire aussi des exercices gracieux et lyriques plein de délicatesse et pétillant d'humour comme « Diabolo», « Jonglerie de Jarre en porcelaine», sans oublier « la coupure des briques», « le divertissement du cuisinier», « le jeu de bols sur vélo-échasse» et les intermèdes comique ou la drôlerie le dispute à l'adresse et où excelle le jeune Wou Wei-Min, un comédien de quatorze ans qui fait la joie du public chinois.

Rappelons que la première de ce spectacle aura lieu dans la soirée du 30 septemble au Palais de Chaillot.

Auteur inconnu, *Géométrie chinoise,* Le Parisien libéré, 21-9-1965.

Des Chinois, nous attendions des courbes élégantes et des arrondis savants plutôt que cette figure d'une rigueur toute géométrique. En tout cas, cette extraordinaire construction humaine donne une idée des prouesses accomplies par les artistes du Théâtre d'Art acrobatique de Chine, qui se produiront pour un mois au Palais de Chaillot, à partir du 30 septembre.

La Chine Poplulaire est actuellement l'un des pays au monde ou le culte des artistes acrobates est très pousse. En effet, on en compte plus de 50,000 qui s'entrainent regulièrement, afin de se produire dans tous les pays. Ainsi, les meilleures troupes de la Chine sont arrivées à Paris, elles donneront un grand spectacle au Palais de Chaillot. Le numéro que montre notre document donne une idée du travail d'équipe nécessaire pour parvenir à une telle maitrise défiant les lois de la pesanteur.

Pierre KYRIA, *La troupe d'Art acrobatique de Chine*, Combat, 28-9-1965.

C'est jeudi 30 septembre que Paris dévouvrira « La Troupe d'art acrobatique de Chine» qui doit donner une série de représentations au palais de Chaillot. Chose curieuse, la venue de cette troupe marquera le centenaire des premières représentations données en France par des artistes chinois qu'un certain M.Soulier avait fait venir en 1865 dans notre pays.

D'origine très ancienne, l'art acrobatique a été encouragé par le gouvernement populaire de Chine. On recense à l'heure actuelle quelque 50 000 acrobates à travers le pays et chaque troupe comporte des cours d'entraînement. Bien que la troupe entière cultive l'unité et l'esprit d'équipe-nécessaires a une entreprise de ce genre-certains de ses membres ont déjà acquis une grande renommée en leur pays. Tels, par exemple: le jongleur Tchen Chen-Si; la danseuse de corde Tsi Mei Hsing; Mlle Hsia Kui Houa (Chrysanthème d'été), célèbre acrobate de la « Pagode des bals » dont l'activité artistique devait être recompensée par un siège de député à l'Assemblée populaire nationale en 1964. On dit également beaucoup de bien d'un jeune prodige,

acrobate-comédien de 14 ans, Wou Wei-Min.

Chaque numéro forme un spectacle en lui-même, ou habileté et force physique, sens artistique et raffinement acrobatique sont étroitement conjugués. Les artistes renouenent non seulement avec les traditions de cet art mais y ajoutent des éléments modernes. Des exercices périlleux comme l'acrobatie d'écuelle, le tremplin, le passage à travers des cercles succèdent à des numéros d'équilibre gracieux, a des exercices d'adresse à colorés d'humour, tels que « Diabolo », « Le divertissement du cuisinier », « Le jeu des bols dur vélo-échasse », et à des intermèdes comiques ou s'exerce la drôlerie du jeune Wou Wei-Min.

A Paris de juger maintenant cette troupe ou la délicatesse et la grâce artistiques le disputent, dti-on, à la souplesse et à l' ingéniosité acrobatiques.

Anne MANSON, *Le théâtre d'art acrobatique de Chine au Palais de Chaillot.* L'Aurore, 2-10-1965.

J'avais cru retrouver, dans le théâtre d'art acrobatique de Chine, les émerveillements de l'Opéra de Pékin avec ses mimes, ses chatoiements de couleurs et ses danseurs acrobatiques pour qui les lois de la pesanteurs semblaient être abolies; ceux du Cirque de Pékin ou la variété multiforme des numéros s'ajoutait à une technique que l'on croyait, jusqu'à sa venue, impossible à atteindre.

L'art de l'acrobatie, car il s'agit ici d'un art est une vieille tradition chinoise. Il est la base de tous les spectacles publics donnés sur les tréteaux des villes et des villages, et la République chinoise a si bien compris l'importance de ce divertissement qu'elle en a multiplié les écoles. On recense actuellement 50 000 acrobates professionnels sur l'ensemble du territoire.

C'est dire que les numéros présentés jeudi soir au théâtre de Chaillot par les « acrobates-athlètes » de Wouhan, chef-lieu de la province du Houpei, étaient d'une extraordinaire qualité. Pas un qui n'ait pu constituer le numéro à sensation d'un grand cirque d'Occident. Que ce soit l'extraordinaire saut périlleux de l'acrobate monté sur d'immenses échasses; les jongleurs d'assiettes, continuant de faire tourner une

douzaine de corolles au bout de leurs batonnets, avec sur la tête un échaffaudage de verres pleins tandis que l'executant s'allonge et se relève à la force des reins; les jeux de tremplin, les jongleuses qui échangent leurs lourdes potiches d'un pied sûr et font valser des tables à bout d'orteils. Ou cette extraordinaire pyramide de chaises instables dont chaque occupant semble s'appuyer d'un seul doigt pour sa voltige personnelle.

C'est prodigieux et c'est d'une adresse, d'une perfection dans la réalisation difficile à égaler.

Alors de quoi vient notre déception ? Sans doute du fait que tous ces numéros parfaits finissent par créer une impression de monotonie. Un jongleur d'assiettes succède à un jongleur de potiches, des acrobates au tremplin a des gymnastes ou a des acrobates à l'échelle. Ce sont finalement les mêmes gestes avec des accessoires différents.

Privés des traditions de la vieille Chine ou l'acrobate est un spectacle en soi et passionnant aussi longtemps qu'il dure, nos palais occidentaux auraient souhaité d'autres condiments que ce dépouillement total. Ce n'est pas en vain que le cirque mobilise le tulle, les paillettes, les jeux de lumière et les brandebourgs d'argent. Les exécutants du théâtre de Wouhan semblent avoir choisi, à plaisir, les assemblages de couleurs les moins réussis et les plus ternes, les accessoires les plus laidement décorés.

En bref, il s'agit d'un merveilleux spectacle de tréteaux ou de cirque (entrecoupe de variétés). Le plus grand tort a été sans doute de lui donner pour cadre la scène immense et exigeante du Palais de Chaillot.

Dinah MAGGIE, *Le théâtre d'art acrobatique de Chine: époustouflant*. Combat, 2-10-1965.

Le titre sous lequel se présente la compagnie chinoise, installée pour quatre semaines au Palais de Chaillot, définit à lui seul le spectacle : l'acrobatie élevée au niveau d'un grand art théâtral.

La « Danse des lions », numéro de domptage pour rire qui ouvre le premier

programme, nous met tout de suite dans l'ambiance heureuse et détendue qui marquera une soirée ou l'esprit et une incontestable grâce dansante voisineront avec les exploits les plus extraordinaires.

Pendant la vingtaine de numéros qui se succèdent sur un rythme sans faille, ce ne sont que miraculeux équilibres. Fantastiques échafaudages humains, ébouriffantes jongleries, incroyables jeux d'adresse, toujours réalisés avec une bonne humeur et une simplicité charmantes.

Un travail énorme

Imagine-t-on tout le travail qui a préludé au sourire de ces filles et de ces garçons (dont le benjamin, un comédien acrobate de 11 ans, occupe le public de ses facéties pendant les changements de déors ou de costumes) ? la concentration nécessaire, tandi que l'oreille ne quitte pas l'orchestre typique qui semble conduire le mouvement à une intime fraction de seconde près; la disponibilité et la discipline physiques et mentales; la coordination esprit-corps non seulement en soi, mais aussi avec les autres menbres du groupe; tout le savoir incus des lois de la mathématique et de la physique qui président à leurs gestes les plus subtils comme à leurs plus vertigineuses immobilités ?

Le spectateur, lui, arraché à ce monde, en oublie les lois de la nature: devant ces jeunes magiciens, prestidigitateurs en riants pyjamas, il ne s'étonnerait pas de les voir courir sur les murs de leurs petits pas rapides ou traverser la salle en volant dans les airs, et, tandis que les jongleries lui apparaissent comme d'éblouissants et mysterieux pas de deux entre l'artiste et l'objet, il se demande si ce ne sont pas les potiches, les assiettes, les guéridons, les bols, les tridents et les diabolos qui, devenus vivants à leur tour, ne jonglent pas avec leur partenaire humain. Rentré chez lui, il lui faut feuilleter le programme et comtempler les photographies de ce qu'il a vu, pour s'assurer qu'il n'a pas rêvé.

Claude FLEOUTER, *Le théâtre d'art acrobatique de Chine.* Le Monde, 2-10-1965.

Une jeune fille espiègle-et députée à l'Assemblée populaire nationale-porte une pile de bols de porcelaine sur le sommet de la tête et gambade. Elle se courbe sur une chaise surelevée, s'accroupit, saisit les bols avec les pieds, porte la pile au-dessus de la tête, la remet sur celle-ci comme si de rien n'était.

Un jeune homme pirouette dans le vide et s'asseoit nonchalamment sur un fauteuil haut perche.

Des acrobates s'élancent d'un mât à l'autre avec une agilité de singe.

Un équilibriste fait tourner des assiettes au bout de fines tiges, tout en se permettant des culbutes, des figures et des tours d'adresse avec des partenaires.

Une pyramide d'une vingtaine de jeunes gens montés sur une seule bicyclette, des jongleurs de potiches, des tridents qui voltigent...

C'est un spectacle fascinant que nous offre au palais de Chaillot le théâtre d'art acrobatique de Chine, un défi permanent aux lois de l'équilibre, de la pesanteur et de la gravitation. Mais jamais l'effort n'apparaît, la perfection technique est toujours compensée par une grâce, une gaieté et un humour qui vous envoûtent.

Les artistes du Théâtre d'art acrobatique ne sont pas seulement des gymnastes dotés d'une agilité et d'une adresse stupéfiantes, ce sont aussi d'extraordinaires mimes et comédiens. Leurs gestes construisent un élatant poème sur la Chine antique et populaire.

Georges LEON, *Eblouissantes prouesses du Théâtre Acrobatique de Chine.* L'Humanité, 2-10-1965.

Au palais de Chaillot, devenu pour un mois cirque magique, les artistes du Théâtre Acrobatique de Chine ont déchaîné l'enthousiasme de leur premier public parisien avec autant d'aisance qu'ils soulèvent, pour jongler avec elles, assiettes, tables et potiches...

Sur la scène un tapis bleu. Les musiciens arrivent, prennent place dans un carré de

fleurs. Il n'est pas besoin de lever le rideau pour que commence le spectacle : le Ch'in et le Sheng, les percussions et le p'i-p'a se chargent d'annoncer le cérémonial.

Précédée d'oriflammes, la troupe formée en cortège, se présente. Puis, aussitôt, la féerie s'installe venue, pour *La Danse des Lions*, du plus loin des âges.

CecI est encore du théâtre. Déjà, et à quel degré! de l'acrobatie. A tout instant un poème, ce jeu des bêtes et des hommes, cette invention du geste, se développent à un rythme étourdissant. Ce n'est que la première surprise, mais l'une des plus belles.

Tout ce qui suit ce prologue paraît, d'abord, devoir moins nous étonner. Les thèmes nous sont ici connus. Comment pouvait-on soupçonner qu'ils auraient de telles variations !

Les plus simples des numéros, comme les plus complexes, ceux que les acrobates du monde entier ont pris pour exercice, à l'égal des trouvailles inouïes dont nous sommes témoins. Je n'en prendrai pour preuve que la séquence des jongleurs d'assiettes où l'on acclame Yeou Feng-hsien, Tseng King-lin et leurs partenaires. Au début, tout est normal. Pourtant le mouvement, le dessin inventé pour le corps et le sourire même de chacun des protagonistes. ont un nouveau relief. La prouesse existe, on l'éprouve. Elle est amenée avec une grâce infinie, un sens du théâtre et un humour inconnus, à mon sens, au music-hall comme au cirque.

Une pareille démonstration suffit à elle seule à mettre en appétit. Le reste du « menu » ce qu'on attendait de plus fort.

Hommes, femmes et enfants sont capables, à tout moment de lyrisme et performance. Certes, toutes les troupes qui se produisent à Paris nous ont souvent fait croire que les acrobates, à leur façon, savaient reculer les limites du « déjà vu ».

Il ne s'agit pas, avec le théâtre acrobatique chinois, du « saut de la mort » ou de la « femme-canon ». Les animaux n'y sont montrés que par parabole. Tous les artistes avordent ne connaît d'autre fluctuations que celles du crescendo de la difficulté. Ainsi, le jeu de « tremplin » ou « le passage à travers des cercles » ménagent-ils des figures, sans doute attendues, mais menées si loin qu'elles apparaissent comme un défi aux lois de l'équilibre et surtout, comme la parfaite synthèse du « surprenant » et du

possible.

La gentillesse compte beaucoup aussi dans la conduite de ce travail. Il y a même une certaine naïveté qui enchante lorsque, par exemple, tel ou tel artiste en scène, ralentit son geste, retarde son effet avant d'éblouir. Un peu comme s'il voulait nous rendre complice de ce qui va se passer. Et le moindre, alors, de notre plaisir, dépasse peut-être les disciplines les plus variées de leur art avec une déconcertante agilité. Ils sont tous, en effet, jongleurs, antipodistes ou gymnastes et ne prennent guère de repos devant nous qui passons, de l'étonnement au charme et du sourire aux applaudissements.

Le programme du Palais de Chaillot restitue une expression millénaire en Chine. Il resulte d'une lente, patiente, mais parfaite préparation de chacun des protagonistes. Il nous satisfait pleinement par tout ce qu'il offre de découvertes, de gaieté, de magie.

Naguère, une danseuse ousbèque faisait courir Paris. La jongleurse aux bols recevra même hommage, c'est certains ses partenaires aussi, ils l'ont bien mérité.

Paul CARRIERE, *Au Palais de Chaillot, le théâtre d'art acrobatique de Chine.* Le Figaro, 4-10-1965.

Hasia Kiu-Houa, pantalon et corsage rose, petit tablier noir à broderies. Sa natte brune tombant longuement dans le dos, pose sur sa tête onze grands bols, puis un encore mais à l'envers, et un treizième à l'endroit pour couronner le tout. C'est la « pagode des bols ». Alors commerce une série d'incroyables exercices qu'une compagne de l'artiste le met au défi d'exécuter, bien entendu sans porter atteinte à la périlleuse pyramide: jambe haute repliée, équilibre sur une main tournante, ou encore sur les deux, avec contorsion totale jusqu'à ce que les pieds saisissent la pile des bols (et la remettent en place). Cela finit par un équilibre avec cannes sur l'instable plate-forme de trois bancs superposés, deux pieds sur deux pieds seulement. Ce numéro prodigieux-n'oublions pas le sourire de l'acrobate, ni son aisance souveraine-est, certes, le bouquet d'un merveilleux spectacle. Mais le cirque chinois est si riche qu'une pareille performance n'écrase pas les autres. Ainsi voyons-nous à bref

intervalle le travail sur deux mâts parallèles de sept acrobates grimpant de toutes les façons au « cocotier » : par exemple tête en bas ou sautillant sur un pied et une main, puis bondissant d'un mât à l'autre et s'immobilisant de façon presque inexplicable.

Un autre numéro de la plus haute classe est présenté par six équilibristes, hommes et femmes, qui finissent par se tenir en position verticale et renversée sur les dossiers de chaises superposées en diagonale-les pieds arrière de la chaise supérieure reposant sur le bord avant d'une autre, ce qui forme une tour beaucoup plus penchée que celle de Pise.

Il est impossible de décrire en détail toutes les prouesses réalisées devant nous par la soixantaine de jeunes artistes de cette fameuse troupe de Wouhan : passages dans les cerceaux, moulinets de tridents, diabolos, drapeaux, jonglages avec potiches, assiettes tournantes accompagnées, cette fois, d'un impeccable tête à tête. Il y a aussi la ravissante Tou Kieou-Li qui place sur sa tête un vase d'où sortent quatre branches fleuries supprotant à leur tour...une table garnie.

Tout cela est enjoué, rieur. Un petit clown de onze ans a coiffure de fille tient le rôle d'un Auguste de soirée, singeant telle ou telle performance et y ajoutant malicieusement la sienne. Avec ce petit personnage appelé Wou-Wei-Min, le cirque chinois possède son Popov.

C.M., *Des chinois très équilibres*. Carrefour, 6-10-1965.

Essayez donc de vous poser sur la tête une douzaine de bols empilés, puis, ainsi coiffé, gambadez, passez une jambe, puis l'autre, dans votre dos, le pied plus haut que la tête, ensuite, en équilibre sur les mains, ôtez la pile de bols de votre tête en la tenant entre vos pieds, et reposez-la sur la tête ! A supposer que vous vous adonniez à cet exercice aussi longtemps qu'on voudra, il y a lieu de penser que vous ne réussiriez jamais qu'à casser la vaisselle. Et bien Mlle Hsia Kiu-houa, qui est toute jeune, fait tout cela, avec le sourire, et toujours infailliblement. Elle est l'étoile numéro 1 du théâtre d'art acrobatique de la Chine, qui se produit, pendant tout le mois d' octobre, au Palais de Chaillot. Elle est, en outre, député à l'Assemblée nationale chinoise, ce qui réjouira

les démocrates, partisans de la représentation parlementaire du citoyen. On imagine très bien qu'en matière d'équilibre budgétaire un ou une acrobate de la classe de Mlle Hsia Kiu-houa soit aussi averti qu'un inspecteur des finances.

Les numéros présentés par le théâtre d'art acrobatique de la Chine sont, les uns classiques, fort anciens, d'autres inédits, renouvelés de l'Occident. Mais, tous sont executés par des maîtres, qui renchérissent sur la difficulté. Alors que nous sommes habitués à voir trois ou quatre cyclistes chevaucher une seule bicyclette, eux, ils sont vingt. Les chaises, il les entassent jusqu'aux cintres, un homme, une femme, cramponnés à chaque chaise, en drapeau, et le tout branlant, très instable. Il y a autant de différence entre le diabolo jadis pratiqué par les enfants sur nos plages et ce que ces chinoises en font qu'il y a entre la lampe à huile et l'éclairage au néon. Et faire des sauts périlleux avec des échasses aux pieds, cela n'est certes pas à la portée du premier venu.

Tous ces jaunes sont rouges, je veux dire maquillés à outrance, mais on s'y habitué. Ils ont un entrain de tous les diables, une humeur imperturbablement souriante. L'ensemble est assez austère, cependant, peu de chose étant fait pour distraire de la beauté en soi de l'exploit. A l'exception, toutefois, des apparitions d'un très jeune acrobate, et d'un autre, un peu moins jeune, qui jouent les lutins, avec beaucoup de malice, et qui sont, déjà, aussi forts que leurs aînés.

Auteur inconnu, *Les Chinois: la pureté de acrobatie*. Arts, 6-10-1965.

Considérée en Chine comme un art, l'acrobatie « bénéficie de la sollicitude du gouvernement ». En France, elle est à peine considérée comme un sport et sauf les fonctionnaires du fisc, le gouvernement ignore les acrobates. Ces deux attitudes opposées reflètent deux états d'esprit : les Chinois pensent que les acrobates sont des artistes, les français les appellent saltimbanques - ce que je ne trouve d'ailleurs pas péjoratif.

Le spectacle du théâtre d'art acrobatique de Chine condamne sans appel l'attitude et l'état d'esprit français : quand le cirque occcidantal accentue sa décadence les artistes

chinois présentent, plus parfait travail d'acrobatie qu'il soit possible de rêver.

Cette perfection, les artistes français pourraient l'atteindre, il leur suffirait d'être éduqués, encouragés et rétribués honorablement, Faut d'écoles, de professeurs, de metteurs en piste, de spectateurs avertis - ou, tout au moins, initiés - la France se prive d'un art. Plus que regrettable, c'est bête. L'acrobatie étant universelle, je suis persuadé que les français pourraient s'y exprimer, comme en peinture, en musique, en littérature, en un langage qui leur serait propre.

Les exercices executés par les Chinois avec une sobriété, une rigueur, une discipline académiques - entraînant quelque froideur - sont classiques. Nous les connaissons tous; sauf, peut-être, ceux présentés sur deux mâts parallèles. Mais nous les voyons très rarement réalisés avec ce souci de soin poussé jusqu'au raffinement; cette souplesse et cette sûreté de soi qui effacent l'apparence de la difficulté; cette grâce des attitudes, cette allure dansante, cette irréalité du merveilleux qui haussent la performance à l'art.

Et cela non pas parce que les artistes occidentaux n'en ont pas les moyens, mais parce qu'on ne leur en offre pas la possibilité - les quelques très beaux numéros qui échappent à la règle n'en ont que plus de mérite.

Les acrobates chinois sont polyvalents; qui est jongleurs, est aussi cycliste, barriste, équilibriste, contorsionniste, danseur, qui joue du diabolo cascade aussi; tel sauteur à la bascule est aussi antipodiste. Et chacun a la maîtrise de chaque discipline. Le spectacle présente donc un admirable panorama de l'art acrobatique. Sa beauté plastique est stupéfiante; elle provoque l'admiration de l'amateur mais ne force pas celle du profane ; les Chinois ignorent l'art des éclairages, de la brillance, de la poudre aux yeux. Ils ne font pas naître l'émotion. Les spectateurs applaudissent mais ne s'exclament pas. C'est le revers du dépouillement. Et c'est pourquoi qui n'est pas passionné d'acrobatie pure risque de trouver quelque longueur au spectacle.

C'est pourquoi aussi j'affirme que la création d'une école de cirque est indispensable en France: des artistes français qui, à la perfection technique des artistes chinois, joindraient l'invention, l'ironie, l'esprit, le clinquant et le clin d'œil qui leur sont

propres présenteraient les plus extraordinaires numéros du monde.

Pierre LEONARD, *Impossible n'est pas Chinois : le théâtre d'art acrobatique de Chine*. Nouvelles Littéraires, 7-10-1965.

Effarant ! qui n'a pas vu le théâtre d'art acrobatique de Chine n'a pas la moindre idée de ce que peut être l'acrobatie. Les meilleurs jongleurs et funambules des music-halls parisiens sont des impotents en comparaison de ces phénomènes moins lourds que l'air qui volent à travers la scène, font pirouetter les meubles ou s'assoient, le sourire aux lèvres, dans des feuteuils installés à dix mètres du sol.

Chaque numéro est fondé sur le principe de la surenchère : on va toujours un peu plus loin, on recule les limites de l'impossible. Un exemple entre dix-sept : les jongleurs d'assiettes. Un équilibriste entre en scène, faisant tournoyer huit assiettes posées sur huit tiges. Arrivée d'un autre équilibriste avec huit autres assiettes posées sur huit autres tiges. Le premier s'assoit. Le second monte sur ses genoux, appuie la tête sur celle de son camarade et, sans que cessent un instant de tournoyer les seize assiettes, élevé lentement son corps à la verticale. Tête contre tête, ils arpentent ainsi le plateau du Palais de Chaillot, font trois petits tours et puis s'en vont. Le numéro est exécuté avec tant de grâce et de rapidité que le public. Ahuri, ne réalise que quelques secondes plus tard ce qui vient de se passer.

Et tout le spectacle est de la même eau : acrobatie sur des mâts, passage à travers des cercles, diabolos, jonglerie des pieds, acrobatie cycliste ou encore l'ahurissant « pagode de bols ».

Il faudrait dire aussi l'élégance des formes, la beauté des femmes, le chatoiement des couleurs, l'humour des intermèdes et, bien qu'il connaisse une petite chute de tension au début de la seconde partie, le rythme endiablé de l'ensemble.

Cette troupe ne donne que trente représentations à Paris. Envahissez le Palais de Chaillot pour y trépigner d'enthousiasme. Ne laissez pas passer le mois d'octobre sans avoir assisté au plus beau spectacle de l'année.

Annexe 2

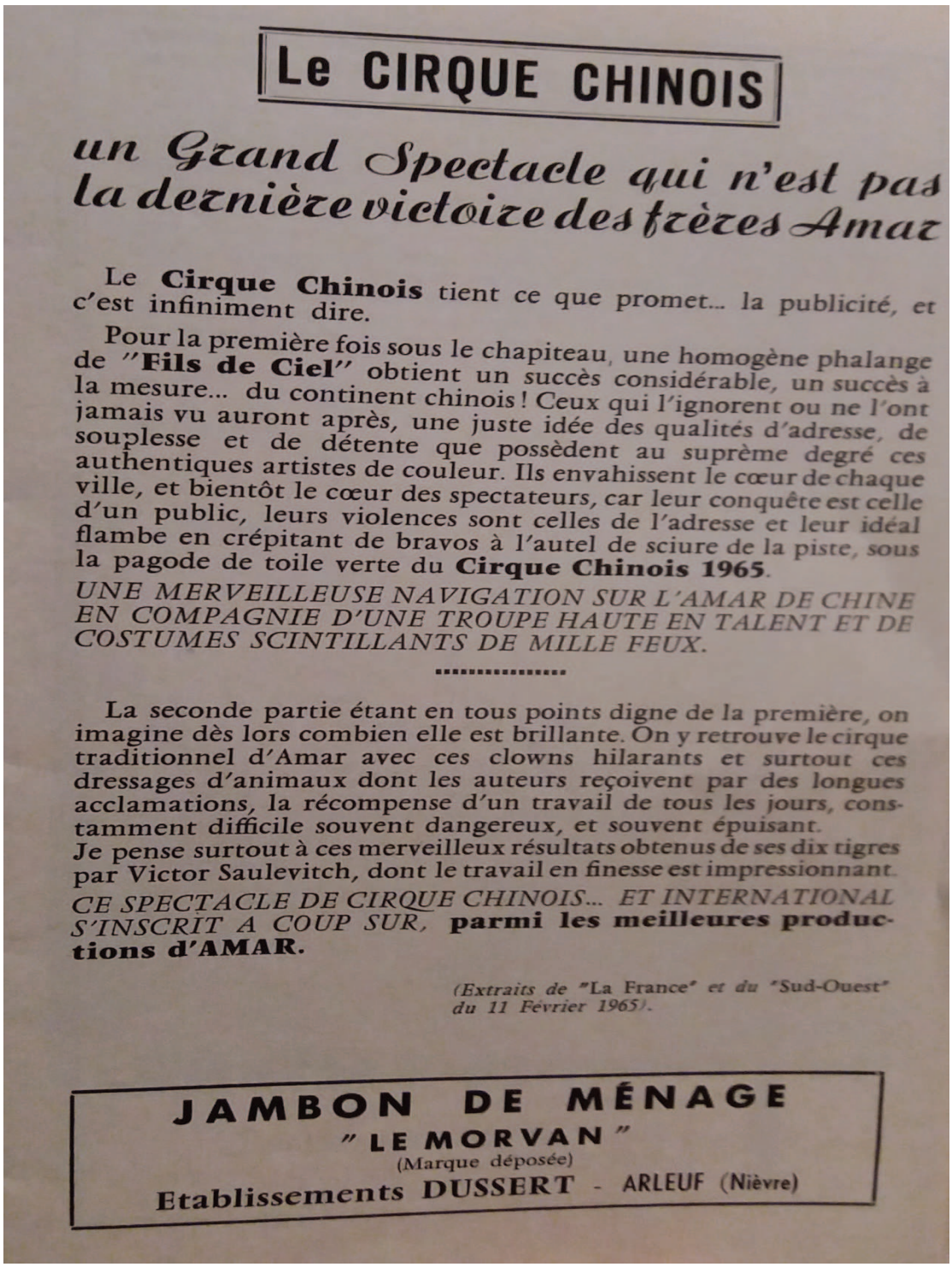
Le cirque acrobatique chinois en France (1964-1997) : cahier iconographique.

(par ordre chronologique)

Illustration 105: Meng Ling Khuan.Jonglage de jarre. 1960. Photo X.
Source : http://www.gentlemanjongleur.com/jonglerieetjonglages/en/abecedaire.html

Illustration 106: Pifa Shang. Equilibriste jongleur d'assiettes. Photo X. C. 1964.
Source:http://www.museeducirquealainfrere.com/Les_Disciplines/La%20Contorsion/La%20Contorsion.html

Illustration 107 : Programme du Cirque Amar. 1965. Photo © Wei Liang.
Source :Musée du Cirque Alain Frère.



Le CIRQUE CHINOIS

un Grand Spectacle qui n'est pas la dernière victoire des frères Amar

Le **Cirque Chinois** tient ce que promet... la publicité, et c'est infiniment dire.

Pour la première fois sous le chapiteau, une homogène phalange de "**Fils de Ciel**" obtient un succès considérable, un succès à la mesure... du continent chinois ! Ceux qui l'ignorent ou ne l'ont jamais vu auront après, une juste idée des qualités d'adresse, de souplesse et de détente que possèdent au suprême degré ces authentiques artistes de couleur. Ils envahissent le cœur de chaque ville, et bientôt le cœur des spectateurs, car leur conquête est celle d'un public, leurs violences sont celles de l'adresse et leur idéal flambe en crépitant de bravos à l'autel de sciure de la piste, sous la pagode de toile verte du **Cirque Chinois 1965**.

UNE MERVEILLEUSE NAVIGATION SUR L'AMAR DE CHINE EN COMPAGNIE D'UNE TROUPE HAUTE EN TALENT ET DE COSTUMES SCINTILLANTS DE MILLE FEUX.

.....

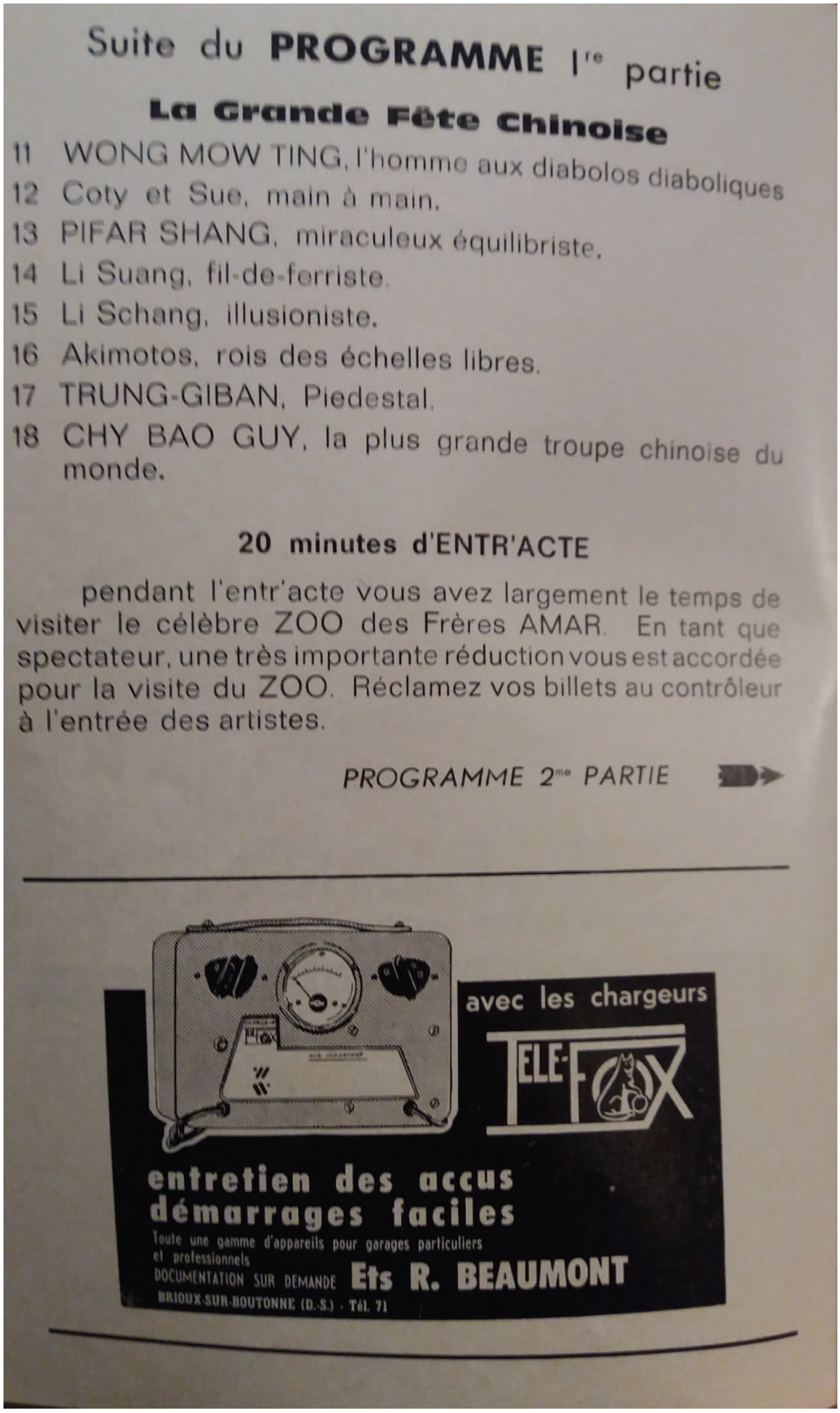
La seconde partie étant en tous points digne de la première, on imagine dès lors combien elle est brillante. On y retrouve le cirque traditionnel d'Amar avec ces clowns hilarants et surtout ces dressages d'animaux dont les auteurs reçoivent par des longues acclamations, la récompense d'un travail de tous les jours, constamment difficile souvent dangereux, et souvent épuisant.
Je pense surtout à ces merveilleux résultats obtenus de ses dix tigres par Victor Saulevitch, dont le travail en finesse est impressionnant.

CE SPECTACLE DE CIRQUE CHINOIS... ET INTERNATIONAL S'INSCRIT A COUP SUR, **parmi les meilleures productions d'AMAR.**

(Extraits de "La France" et du "Sud-Ouest" du 11 Février 1965).

JAMBON DE MÉNAGE
" LE MORVAN "
(Marque déposée)
Etablissements DUSSERT - ARLEUF (Nièvre)

Illustration 108: Programme du Cirque Amar. 1965. Photo © Wei Liang.
Source :Musée du Cirque Alain Frère.



Suite du **PROGRAMME** 1re partie

La Grande Fête Chinoise

11 WONG MOW TING, l'homme aux diabolos diaboliques
12 Coty et Sue, main à main.
13 PIFAR SHANG, miraculeux équilibriste.
14 Li Suang, fil-de-ferriste.
15 Li Schang, illusioniste.
16 Akimotos, rois des échelles libres.
17 TRUNG-GIBAN, Piedestal.
18 CHY BAO GUY, la plus grande troupe chinoise du monde.

20 minutes d'ENTR'ACTE

pendant l'entr'acte vous avez largement le temps de visiter le célèbre ZOO des Frères AMAR. En tant que spectateur, une très importante réduction vous est accordée pour la visite du ZOO. Réclamez vos billets au contrôleur à l'entrée des artistes.

PROGRAMME 2me PARTIE

Illustration 109: Programme du Cirque Amar. 1965. Photo © Wei Liang.
Source :Musée du Cirque Alain Frère.

20 minutes d'ENTR'ACTE !

mais **ATTENTION !**

Dès le début de l'entr'acte, en enchainement au programme, 10 minutes de spectacle publicitaire,

avec le concours des

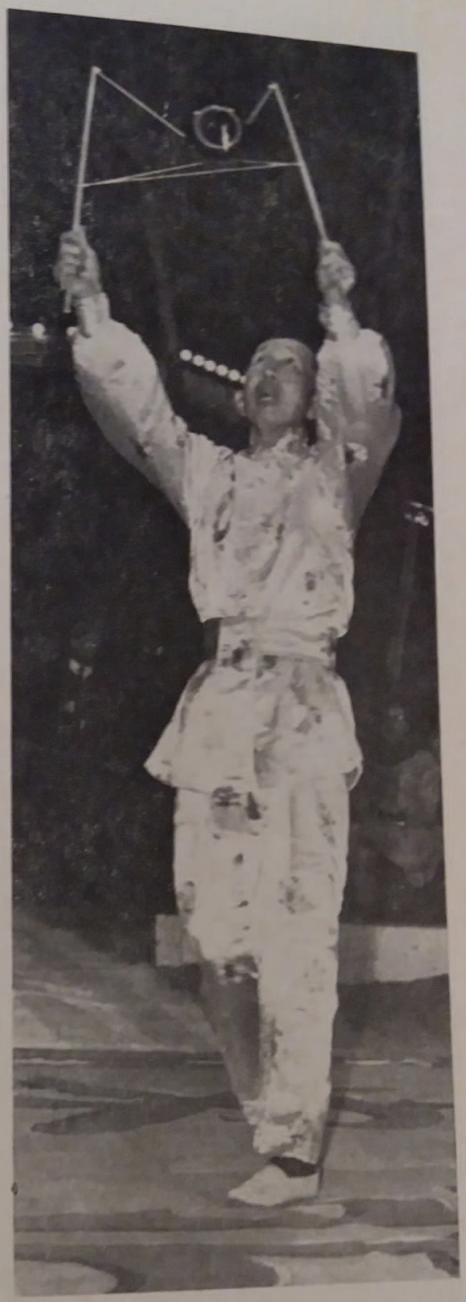
TRONÇONNEUSES
HOMELITE

TRACTEURS
DAVID BROWN

VOITURES
NSU

Bières
33

ALIMENTS POUR BÉTAILS
MILK Equivalent



WONG MOW TING

l'Homme aux diabolos diaboliques, qu'il fait voler entre ses baguettes comme autant de papillons dressés.

Illustration 110: Programme du Cirque Amar. 1965. Photo © Wei Liang.
Source :Musée du Cirque Alain Frère.

Illustration 111: Programme du Cirque Amar. 1965. Photo © Wei Liang.
Source:Musée du Cirque Alain Frère. ainsi que
http://www.gentlemanjongleur.com/jonglerieetjonglages/en/abecedaire.html

Illustration 112: Programme du Cirque Amar. 1965. Scanner par Wei Liang.
Source:Musée du Cirque Alain Frère.

Illustration 113: Programme du Cirque Amar. 1965. Scanner par Wei Liang.
Source:Musée du Cirque Alain Frère.

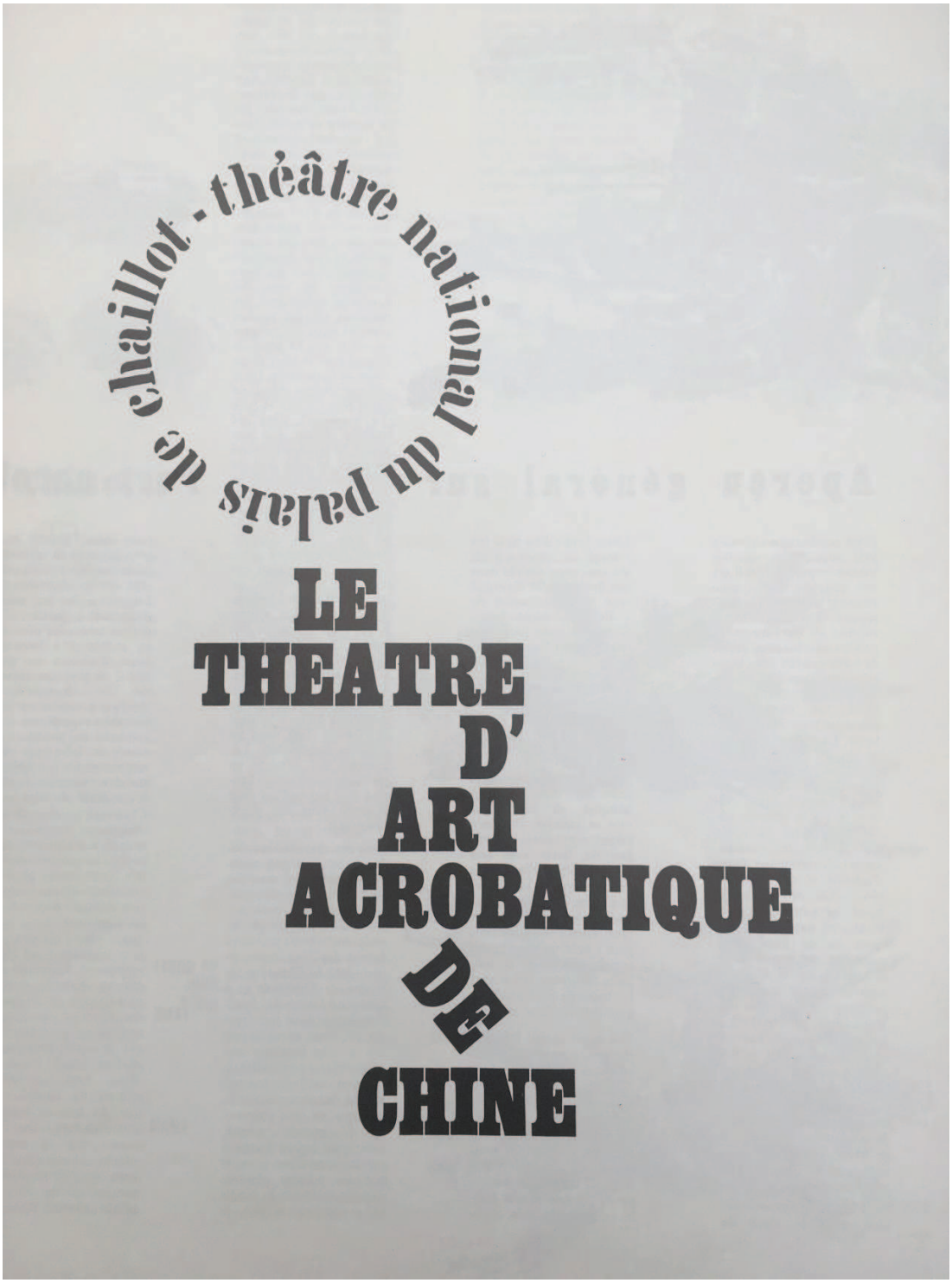


Illustration 114: Programme du Théâtre d'Art Acrobatique de Chine au Palais de Chaillot. Paris. 1965.

Photo © Wei Liang.

Source : *Théâtre d'art acrobatique de la Chine*. Cote de BNF : Fol Sw 9

Illustration 115: Affiche du Cirque acrobatique de Changhaï (Shanghai) au Palais des Sports. Paris. 1973.

Source: http://www.cirk75gmkg.com/tag/cirques%20etrangers/2

.

Illustration 116: Programme de Cirque acrobatique de Changhai au Palais des Sports. Paris. 1973.

Source: http://www.circusnet.info/prosp.php?page=51&tri=alpha&genre=

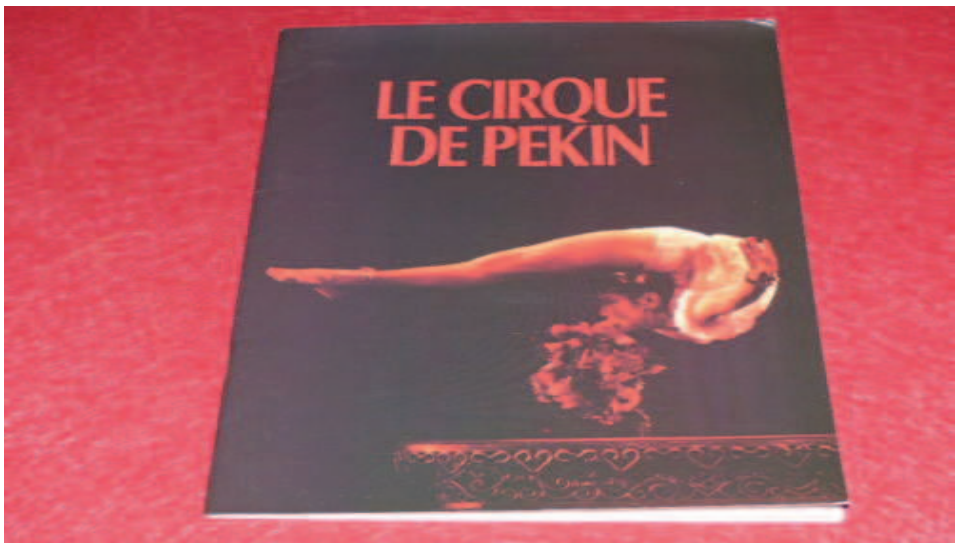


Illustration 117: Programme du Cirque de Pékin au Palais des Congrès. Paris. Troupe de Chongqing. 1981.

Source:https://www.ebay.fr/itm/PROGRAMME-CIRQUE-CIRQUE-DE-PEKIN-1981-Palais-des-Congres-Troupe-de-Chongqing/311835315806?hash=item489ad54e5e:g:Q6kAAOSwsW9Y21nl

Illustration 118: Programme du Cirque de Pékin. Troupe acrobatique de Chongqing en 1984. Source:https://www.ebay.fr/itm/PROGRAMME-CIRQUE-CIRCUS-PROGRAM-1984-Le-CIRQUE-de-PEKIN-acrobatique-de-Chongqing-/163022603196

LE CIRQUE PARIS-PÉKIN AU PARC DE LA VILLETTE

3000 places gratuites

Le jeu complexe des ombrelles pivotantes. Équilibre et dextérité.

Les antipodistes trouvent toujours des combinaisons encore plus fantastiques.

Fantaisie de Gipsy et Alexis Gruss : un numéro de chapeaux.

Une grande première, deux traditions:

ÉTOURDISSANT!

« Comment fais-tu pour tenir debout sur un cheval au galop ? »
« Et toi, pour défier les lois de l'équilibre et de la pesanteur ? »
Étonnement, admiration réciproques. De son voyage en Chine, cet été, Alexis Gruss est revenu émerveillé et séduit. « C'est fabuleux. On n'imagine pas que ça existe : tant de perfection et de sérénité. Dans les rues de Pékin, véritable fourmilière, des milliers de cyclistes roulent côte à côte sans la moindre agressivité. Tout, là-bas, est différent : le temps, le respect des valeurs, le sourire, l'hospitalité. Qui n'aurait pas envie de travailler avec les Chinois ?
Résultat de ce voyage : un spectacle commun, pour la première fois, entre artistes chinois et occidentaux. « Paris-Pékin », c'est la rencontre de deux traditions : le cirque équestre européen et l'art millénaire des bateleurs chinois. En grande première mondiale : l'« Écuyère à panneaux » de Toulouse-Lautrec invite le « Roi des Singes ». Pour son douzième spectacle, le Cirque à l'Ancienne, aujourd'hui Cirque National, reçoit vingt et un jeunes acrobates (moyenne d'âge : vingt ans) de la troupe de Tian Jing, quatrième grande ville de la Chine, après Pékin, Shanghaï et Canton.
« Le cirque chinois est tout à fait différent du nôtre, dit Alexis Gruss, et ses disciplines sont complémentaires ». Chez eux, pas de voltige équestre, pas de fauves ni d'éléphants, pas de trapèze volant, de parade ou de Monsieur Loyal. Mais de l'acrobatie pure et sublimée par deux mille ans d'existence. Sous l'empereur Wi Du, 108 ans avant J.C., deux funambules se croisant sur un câble, émerveillaient déjà des envoyés de Rome. « Le cirque chinois, dit Alexis Gruss, c'est avant tout la performance humaine : agilité, souplesse, concentration, maîtrise,

SPÉCIAL **PARIS**

Numéro 1325 de Télé 7 Jours du 19 au 25 octobre 85

Illustration 119: Coupure de presse du Cirque-Paris Pékin. Paris. 1985.
Source: https://www.ebay.fr/sch/i.html?isRefine=true&_nkw=raid%2Bpekin%2Bparis

Illustration 120: Programme du Cirque acrobatique de Pékin. Reims. 1987.
Source:https://www.ebay.fr/itm/PROGRAMME-CIRQUE-CIRCUS-PROGRAM-1987-CIRQUE-ACROBATIQUE-de-PEKIN-a-REIMS/163059212305?hash=item25f7162011:g:g2kAAOSwn35aq7ma

Illustration 121: Programme du Cirque acrobatique de Pékin. Chateauroux.1988.
Source:https://www.ebay.fr/itm/PROGRAMME-CIRQUE-CIRCUS-PROGRAM-1988-CIRQUE-ACROBATIQUE-de-PEKIN-a-CHATEAUROUX/153032017626?_trkparms=aid%3D222007%26algo%3DSIC.MBE%26ao%3D2%26asc%3D20140620074313%26meid%3D21f12e5554994b53a28066d7c49d2dc6%26pid%3D100011%26rk%3D1%26rkt%3D12%26sd%3D153000934613%26itm%3D153032017626&_trksid=p2047675.c100011.m1850

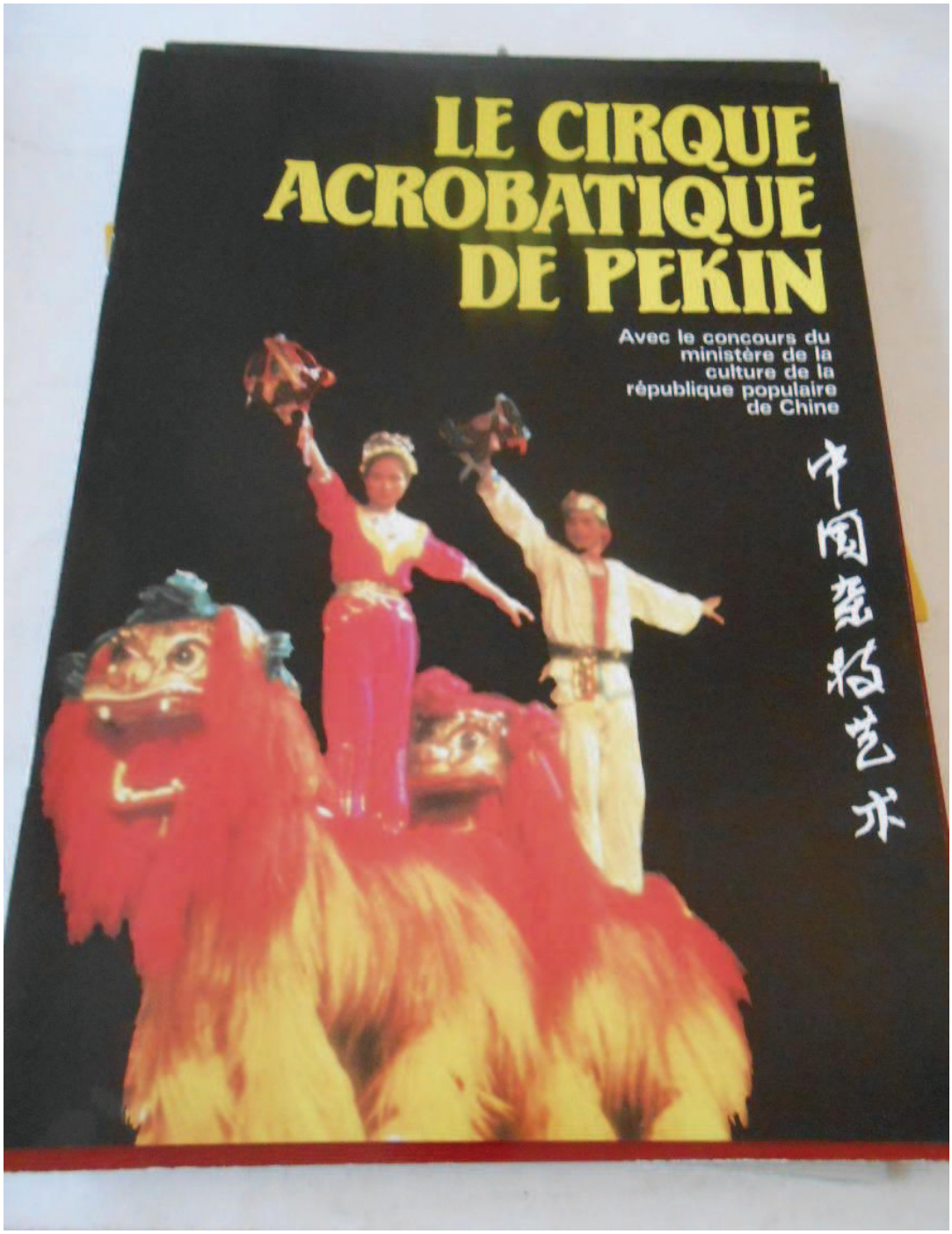


Illustration 122: Programme du Cirque acrobatique de Pékin.1988.
Source:https://www.ebay.fr/itm/PROGRAMME-CIRQUE-CIRCUS-PROGRAM-1988-Le-CIRQUE-acrobatique-de-PEKIN/153032018857?_trkparms=aid%3D222007%26algo%3DSIC.MBE%26ao%3D2%26asc%3D20140620074313%26meid%3Df8ede4e3559b4a1e812437d58072ddc1%26pid%3D100011%26rk%3D2%26rkt%3D12%26sd%3D153001026713%26itm%3D153032018857&_trksid=p2047675.c100011.m1850

Illustration 123: Acrobates chinois. Troupe de Hangzhou. 1990
Source:https://www.ebay.fr/itm/CIRQUE-EQUILIBRISTE-Chinois-PEKIN-Troupe-de-HANGZHOU/401536140562?_trkparms=aid%3D222007%26algo%3DSIC.MBE%26ao%3D2%26asc%3D20140620074313%26meid%3D97ad8f7380ab4ca89a480816e4cdd8af%26pid%3D100011%26rk%3D1%26rkt%3D1%26sd%3D362291920839%26itm%3D401536140562&_trksid=p2047675.c100011.m1850

Illustration 124: Le Cirque de Pékin au Cirque d'Hiver. Paris. 1990.
Source: http://www.circusnet.info/prosp.php?page=51&tri=alpha&genre=

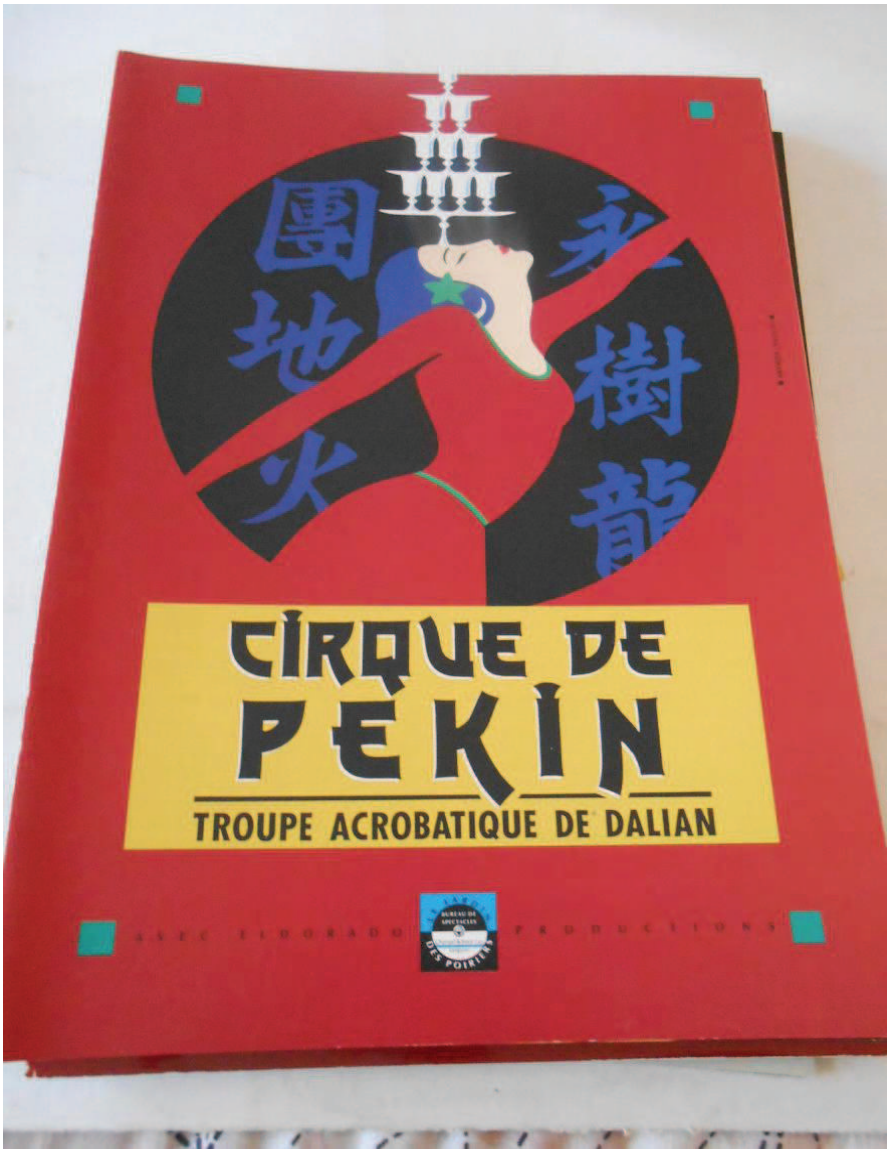
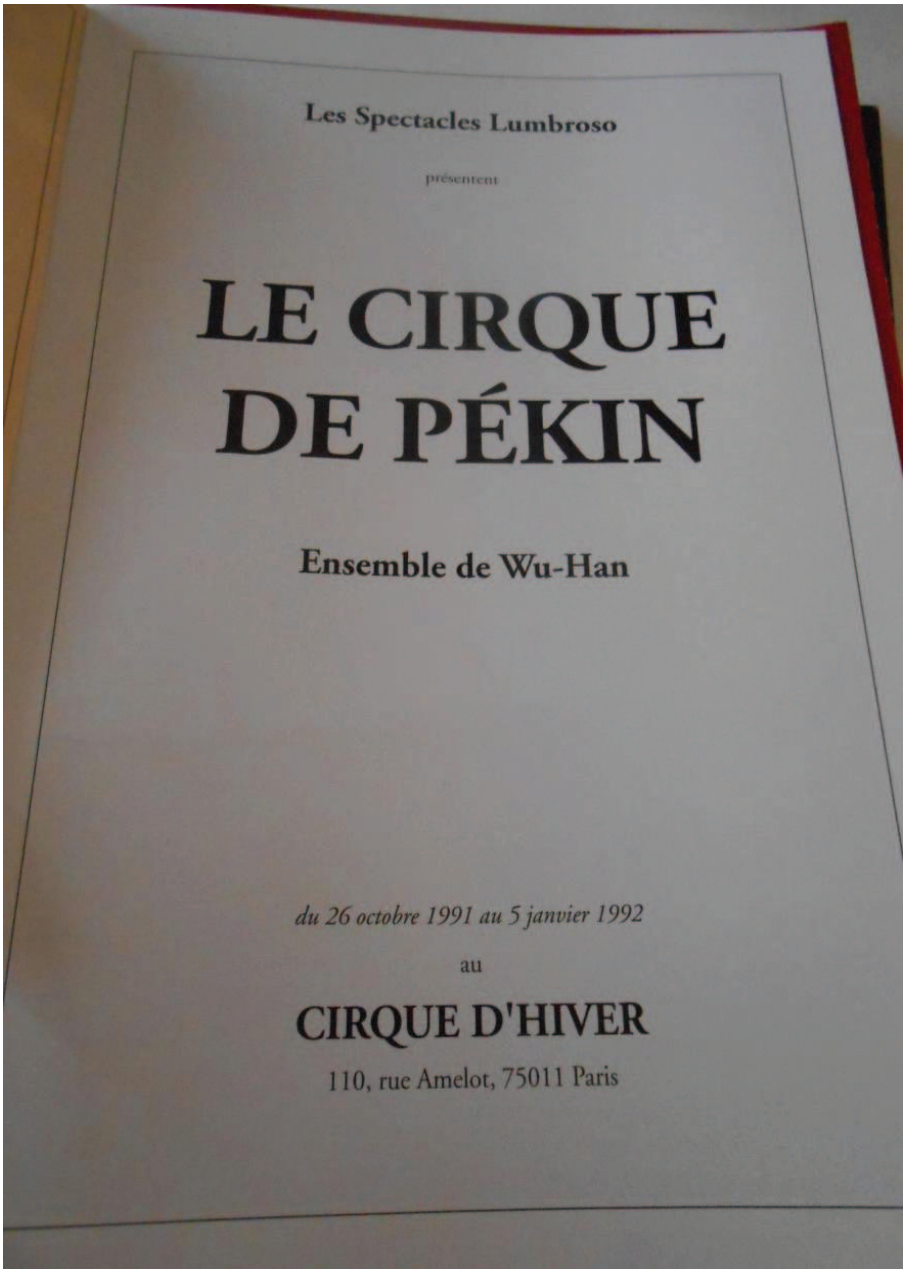


Illustration 125: Programme du Cirque de Pékin. Troupe acrobatique de Dalian.1991.
Source:https://www.ebay.fr/itm/AFFICHE-ANCIENNE-CIRQUE-DE-PEKIN-CHINE-CHINA-ASIE-ASIA-TROUPE-ACROBATIQUE-DALIAN-/141570766311



lllustration 126: Le Cirque de Pékin au Cirque d'Hiver. Paris.1991-92.
Source : Site de vente Ebay.

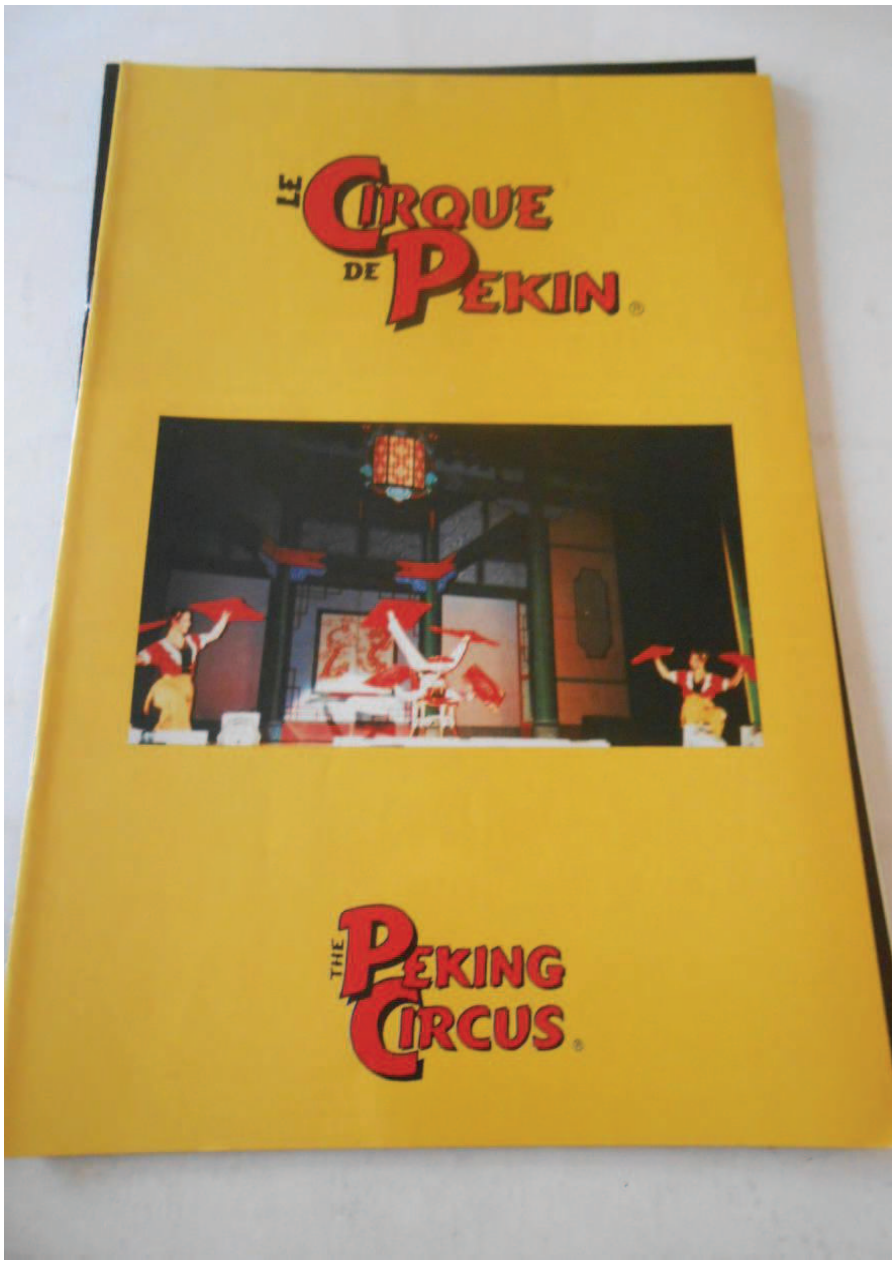


Illustration 127: Programme du Cirque de Pékin. 1995.
Source:https://www.ebay.fr/itm/PROGRAMME-CIRQUE-CIRCUS-PROGRAM-1995-Le-CIRQUE-de-PEKIN/163059214887?hash=item25f7162a27:g:1wcAAOSw4ltaq9zF

Illustration 128: Programme du Grand cirque de Pékin, tournée en France.1996-1997.
Source: http://www.cirk75gmkg.com/tag/cirques%20etrangers/2

Illustration 129: Programme du Nouveau Cirque de Pékin. Paris et tournée. 1999.
Source: https://collection-cirque-62.webself.net/programmes-page-3

Annexe 3

西京赋 *Xi jing fu* (*Prose rimée de la ville de Xijing*)[235]

The imperial carriages have arrived in Pinole, and feather-decorated tents are set up. Treasures and luxuries are gathered all around for the pleasure [of the imperial entourage]. On an enormous square the wonderful *jiaodi* variety entertainments are being presented.

[First there are opening pieces.] Like the legendary Wuhuo, a man of incredible strength lifts up a heavy cooking vessel. Like the treeswinging folks from Dulu, perfonners climb up high poles. Some leap through wreathes spiked with knives. Some perform swallow dives in big water tanks. Hard chest muscles meet the challenge of sharp daggers, jugglers, fencers, and tightrope walkers all show off their skills.

[In the staging of a gathering of deities and beasts, there is scenery showing] the high peaks of Mount Hua, rolling hills and valleys, enchanted forest and Meadows, and trees heavy with ripe fruits. The performers impersonate supernatural beings and animals, such as a playful leopard, a dancing bear, a drum-beating white tiger, and a flute-playing green dragon. The legendary princess Nu-e sits to sing a long aria, her voice clear, smooth, and winding. The celestial Hongya stands to command his followers, his feather cloak light and elegant. Before the beautiful music ends, [special effects of] gathering clouds and falling snow appear--first just a few flakes then coming down really heavy. In the space above the stage stones are rolled to create the sound of thunder-getting louder and louder imitating the mighty wrath of heaven. A beast over eight hundred feet long roams around. In the background

[235] Texte de chinois traduit en anglais (que nous avons traduit en français dans la thèse). Collectif, *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present,* traduit du chinois en anglais par Faye Chunfang Fei et Richard Schechner, Ann Arbor, The University of Michigan Presse, 2002, pp. 24-25.

suddenly arises a magnificent high mountain. A bear and a tiger get in a fight, while apes and monkeys swing high. Strange~looking beasts stroll calmly, as big sparrows skip around merrily. With her trunk hanging, the white mother elephant walks as she nurses her young. A big fish transforms into a slithering dragon. The pulling mythical beast *hali* Tums into a flowercovered fairy carriage pulled by four deer. A toad plays with a turtle, while a snake charmer mesmerizes a snake. How fantastic are all the changes in appearance and shape.

[There is also an enactment of the story of the great sorcerer] Huang Gong of the East Sea, who in his prime could swallow knives, spit flames, control the forces of nature, or draw a line on the ground to make a flowing river. [Old age and heavy drinking took their tolls.]3 Now, hoping to kill a deadly white tiger, he brings along his proverbial pure gold sword and casts his once legendary spell, but, instead, he himself gets killed. None of his tricks of sorcery could save him.

[Last but not least,] as performance wagons are set up and long red harmers raised, little children cartwheel their way onstage to display talents. Some kid climbs to the top of a high pole and jumps of land, just as one's hairs rise in *fear* of him hitting the ground, he saves himself by wrapping his ankle around the pole. There is no limit to what they can do on the high poles: one person reins a hundred galloping horses, while others shoot arrows. After all this fun and excitement is over one feels spent and a little melancholy, too.

Annexe 4

Un vase de terre cuite des Han de l'Ouest avec des acrobates. Musée Cernuschi

Deux acrobates équilibristes sculptés sur un vase. Han de l'Ouest (206 av. J.-C.-24 ap. J.-C.)

Source: www.cernuschi.paris.fr/zh-hans/activites-et-evenements/danseurs-et-acrobates

Résumé

Zazi (杂技), qui signifie « compétences variées » et dont l'équivalent en français est « l'acrobatie chinoise » est un ensemble d'arts vieux d'au moins trois millle ans. Il n'existe pas à ce jour en français de synthèse accessible et documentée par des sources chinoises de sa chronologie et de l'évolution de ses formes des origines à nos jours.

Cette thèse a pour objectif de combler ce manque en documentant le sujet à partir d'un corpus d'ouvrages chinois et français. L'auteure de la thèse, chinoise, enseignante de français et traductrice, a pu accéder aux sources utiles et a conduit une enquête, voyageant entre France et Chine sur les différents terrains de conservation (bibliothèques, musées, documentation en ligne) et d'exploitation (spectacles, festivals, écoles) des arts acrobatiques chinois.

La thèse met à disposition de furures recherches une synthèse des résultats obtenus lors de cette enquête, bibliographiques (250 références), iconographiques (128 documents), présentés chronologiquement en déroulant un vaste panorama, qui s'articulent en trois parties.

La première propose une chronologie du développement des formes de l'acrobatie chinoise dans le contexte de chaque dynastie jusqu'à la dernière dynastie en 1912, à partir de sources et documents chinois, par des traductions originales et inédites de textes anciens ou contemporains de sinologues et d'historiens des spectacles en chine, notamment, et avec son autorisation, de textes du Pr Quifeng Fu, ainsi qu'une riche iconographie en collaboration avec la bibliothèque de Nanjing. En n'hésitant pas à s'affronter à ces problèmes de traductions, la thèse rend ainsi accessible au lecteur français une partie de l'histoire d'un des arts majeurs parmi les spectacles mondiaux.

La deuxième partie étudie l'intégration en quatre étapes de l'acrobatie chinoise en France et de ses influences sur la société et la scène françaises, notamment à travers quelques exemples concernant les modes du « à la chinoise » et de la

« Chinoiserie » entre les XVII^e^ et XIX^e^ siècles. Elle s'intéresse ensuite aux échanges sous la République de Chine jusqu'au rebondissement de l'acrobatie chinoise au XX^e^ siècle après la fondation de la République Populaire de Chine en 1949. Elle observe à cette occasion ses nouveaux codes artistiques et culturels, les messages politiques qu'elle véhicule lors de l'invitation des artistes chinois dans les grands festivals du cirque en France et à Monaco.

La troisième partie dresse brièvement les contours et les perspectives de collaborations artistiques sino-françaises en acrobatie et cirque au XXI^e^ siècle, observe l'apport des acrobates chinois sur la scène contemporaine et les influences du spectacle vivant occidental sur l'acrobatie chinoise contemporaine, pour se questionner enfin sur le devenir de l'acrobatie chinoise en appliquant les résultats de ce voyage documentaire dans le temps et entre deux cultures, à un projet de création de festival franco-chinois de cirque et d'acrobatie en Chine.

Mots clefs : *Zaji,* (杂技), Arts, Acrobatie, Chine, France, origines, contemporain.

Summary

Zaji (杂技), which means « various competences » and is sometime translated in French "Acrobatie chinoise", is a form of art at least three thousand years old. To date, there is no French synthesis available to trace its origin, development and evolutions up to the present day.

This thesis aims to fill this gap by documenting the subject from a corpus of Chinese and French publications and documentation. The author of the thesis, Chinese to French translator and teacher, has conducted an investigation through her access to documentary resources, exhibits of artifacts and live shows of Chinese acrobatic arts.

The thesis provides a synthesis of the results obtained during this survey, presented chronologically in a broad panorama with bibliographical references (250) refrences and iconographical (128).

The thesis is composed of three chapters. The first chapter proposes a chronology of the development of the forms of Chinese acrobatics in the context of each dynasty until the last dynasty in 1912, referring to archives and documents in China, including the published and unpublished, original and translations of ancient or contemporary texts. This chapter is completed with the assistance from historians of Zaji such as Professor Fu Quifeng, as well as the support of Nanjing Library. By confronting problems of translations, the thesis makes it accessible to French readers a major history of the world's oldest performing arts.

The second chapter examines the integration and reception of Chinese acrobatics in France from senventeenth century to twentieth century and its influences on French theatre, particularly in the fashion of the "Chinoiserie", then go through reciprocal exchanges during the Republic of China until the rebound of Chinese acrobatics in the twentieth century after the founding of the People's Republic of

China in 1949, specifically its new artistic forms and cultural codes, the political messages it conveys, the invitation of Chinese artists to circus festivals in France and Monaco.

The third part briefly outlines the perspectives of Sino-French artistic collaboration in circus in the twenty-first century, observes the contribution of Chinese acrobats on the contemporary scene and the influences of the Western live show on contemporary Chinese acrobatics, to finally questions the future of Chinese acrobatics by applying the results of this documentary trip between two cultures, to open the conclusion of this thesis: a French-Chinese circus and acrobatic festival will be organized by the author to explore the artistic and innovating future of Zazi..

Key words: *Zaji*, (杂技), Arts, Acrobatics, China, France, origin, contemporary.