HAL
open science

Le Théâtre classique chinois

Gérard H. Gautier

To cite this version:

Gérard H. Gautier. Le Théâtre classique chinois : Du rituel chamanique à l'art populaire hautement formalisé. Bulletin de l'Association des Anciens Elèves - INALCO, 1992, Octobre 1992, pp. 65-88. hal-00681795

HAL Id: hal-00681795

https://hal.science/hal-00681795

Submitted on 22 Mar 2012

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.

Gérard GAUTIER
ghgautier@online.fr

LE THÉÂTRE CLASSIQUE CHINOIS
Du rituel chamanique à l'art populaire hautement formalisé*

I - PREMIERS CONTACTS AVEC LE THÉÂTRE CHINOIS

Mes premiers rapports avec le genre datent d'un stage linguistique à Pékin en 1987, au cours duquel nous fut proposée une soirée de *Jingju* (Opéra de Pékin). Un code musical nouveau a toujours représenté pour moi une sorte de défi esthétique, un nouveau langage à apprendre, et je suis assidûment allé à la conférence de présentation faite à l'Institut des Langues quelques jours avant la représentation. Là, l'un des enseignants de l'Institut, féru de théâtre, nous a raconté durant plus d'une heure l'histoire dont traitait *Si lang tan mu* (Le quatrième fils visite sa mère).

Allé au théâtre plein de confiance, je n'y ai strictement rien compris ! Renseignement pris auprès d'un Américain d'origine chinoise, la pièce présentait en fait environ le dixième d'une histoire s'étendant sur cinquante ans... Je venais d'apprendre à mes dépends la conception chinoise de l'intérêt d'un scénario.

Quelques jours plus tard, j'ai voulu acheter dans la rue à une femme d'un certain âge des papiers découpés et coloriés représentant des maquillages traditionnels de caractères de théâtre. Cette forme de représentation, soit luxueuse - sur papier glacé, à la Librairie des langues étrangères, pour les touristes - soit populaire - sur papier "de riz" très fin, comme dans ce cas-là - est encore très répandue. La femme les a sortis de leur enveloppe et a commencé à les faire défiler pour que je les voie tous. Je lui ai demandé s'il y avait Sun Wukong (le Roi des singes), et elle a ri et a commencé à me donner tous les noms des rôles au fur et à [66] mesure des feuilles. A un moment, son mari, que je n'avais pas remarqué, s'est approché et a contesté un nom. Une discussion animée a commencé, et d'autres personnes se sont approchées ...

Mon intérêt plutôt musical à l'époque a alors commencé à glisser vers l'aspect sociologique : après dix ans de Révolution culturelle au cours de laquelle les oeuvres classiques furent interdites et remplacées par six opéras révolutionnaires, la vitalité de la connaissance populaire de cette forme d'art est manifeste, en tout cas chez les personnes de plus de 40 ans. Il ne s'agit pas de prétendre que la Révolution culturelle n'a pas fait de mal au théâtre. Elle en a fait énormément : un grand nombre de connaissances de scène proprement dites ont été malheureusement perdues avec la mort de nombreux acteurs qui n'ont pu prendre d'élèves au cours de cette période. Mais la persistance de l'amour des personnes du commun pour ce moyen d'expression artistique, malgré un interlude de près de dix ans, donne la mesure de l'importance culturelle du phénomène. Cet amour pour le théâtre en Chine est attesté depuis plusieurs siècles.

Ce texte part donc de l'idée, appuyée par des informations historiques et des observations directes, que nous ne possédons aucun phénomène culturel en Occident qui puisse prétendre à la comparaison avec le théâtre classique chinois. Je ne parle pas de la forme du théâtre en question, qui n'est en effet pas du tout comparable à celle du nôtre. Je parle du théâtre en tant que phénomène sociologique, comme quintessence d'une culture.

---

* - Version conforme à celle publiée en 1992 dans le *Journal des Anciens Etudiants des Langues Orientales*, quelques corrections typographiques mineures effectuées (notamment de l'incohérence originelle des transcriptions du chinois !). Pagination originelle donnée pour référence entre crochets carrés [*nn*].

II - LA SOCIÉTÉ CHINOISE FACE À SON THÉÂTRE

1. Les autorités et la bureaucratie impériale

Fort souvent, les auteurs attestant l'amour de leurs contemporains pour le théâtre le déploraient. C'est que la plupart des sources sont des écrits de fonctionnaires, donc de représentants de l'autorité impériale, et non de membres de la société civile. Avant d'expliquer leur attitude, empruntons les quelques exemples qui suivent à Dolby [1976].

[67] L'empereur Xuanzong (1821-1850), cherchant à combattre la grave crise économique - et culturelle - entraînée par la défaite de 1842 face aux Anglais et la contrebande de l'opium, encouragea les économies (il portait même des vêtements rapiécés !) et tenta de "régénérer la fibre morale" des dirigeants mandchous[1]. Bien qu'il ait adoré l'opéra, il prit des mesures drastiques contre cet art. Il fit juger, emprisonner, déporter, de très nombreux officiels qui avaient joué, incité des soldats à jouer du théâtre, organisé, ou même seulement assisté à des représentations ! En 1852 [l'empereur était alors Wenzong - N.D.T.] un décret tenta de nouveau de mettre un frein aux théâtres à Pékin, tout en exprimant cependant une certaine acceptation de ce phénomène inévitable, faisant même référence avec nostalgie à une époque meilleure où le théâtre était plus respectable !

Le décret se plaignait qu'il y avait à présent des pièces jouées de nuit, des femmes dans les audiences des fêtes, et chaque jour davantage d'extravagances, avec les théâtres tombant dans le luxe, le remplacement des anciennes pièces morales par de la "musique sentimentale", des acrobaties de combats féroces, et des pièces qui encourageaient la traîtrise et le banditisme. La même année, l'Empereur ordonna une action contre les "coquins", des acteurs qui se nommaient eux-mêmes *zouhui* - troupes itinérantes - jouant chaque automne et chaque été dans un temple à l'est de Pékin[2]." (p. 159 sq.)

Comme on le voit , le théâtre entretenait des relations ambivalentes avec les autorités instituées : au travers même des décrets d'interdiction et des tentatives pour l'éradiquer, ces textes [68] de mandarins montrent l'importance qu'il tenait dans la société civile qu'ils se devaient de surveiller... et au sein même de 1'"élite dirigeante".

Cette mauvaise considération où l'on tenait le théâtre n'est pas propre à cette période particulière. Le statut des acteurs, particulièrement méprisés de tout temps, en fait foi. Rappelons que, dans une société où le système des examens impériaux était la voie unique pour réussir, deux catégories étaient d'entrée exclues du droit de concourir : les femmes et les acteurs.

2. La société civile

Mais on aurait tort de penser que cette position pour le moins contradictoire vis à vis du théâtre était uniquement le fait de la bureaucratie et que les autres secteurs de la société chinoise en étaient exempts. D'une certaine manière, plus les amateurs étaient passionnés, plus la popularité du genre était grande, et plus ses ennemis lui reprochaient son public encanaillé et son manque de qualité littéraire. Au cours de l'histoire, tous les lettrés ont d'ailleurs toujours tenu le théâtre en piètre estime en raison de son manque de valeur littéraire, au point que les sources chinoises l'ignorent avant la dynastie Yuan (1277 - 1367) et même alors, il n'existait pas de catégorie littéraire traditionnelle où on puisse le classer dans les éhudes, n'étant pas considéré comme de la littérature orthodoxe. [Tao-Ching Hsu - 1985 - p. 1871]

L'intérêt que les membres des classes les plus aisées portaient à la scène n'allait pas sans prudence feutrée de la part des acteurs. Au XIXe siècle, il était fréquent qu'une troupe jouât pour une fête familiale

---

[1] - Lors d'une représentation donnée en plein air à Hong-Kong en Août 1988, j'ai pu constater dans la salle en plein air la perrénité d'une certaine forme de séparation des sexes : les hommes à gauche, les femmes à droite, les deux groupes séparés par un chemin d'accès à la scène. Mais cette séparation n'était pas très stricte, on rencontrait des membres de chacune des catégories - quoiqu'en minorité nette - de "l'autre côté".

[2] - Le responsable du programme jouait un rôle important lors des soirées chez les mécènes de la troupe.

privée dans la maison d'un riche propriétaire ou marchand. Tao-Ching Hsu [Tao-Ching Hsu], 19851 cite le cas d'un responsable du programme[3] qui constata que l'un des héros d'une pièce à proposer au choix au commanditaire portait le même nom [69] que l'un des amis invités à la soirée. Une telle honte n'aurait su être infligée à un spectateur, aussi la pièce litigieuse fut-elle immédiatement retirée de la liste avant d'être présentée au propriétaire.

Et si, dans les années 30, le public se précipitait aux représentations, les *aficionados* connaissaient le répertoire par coeur, et le sifflaient dans la rue, au point qu'il était possible de savoir ce qui était la mode en fort peu de temps simplement en les écoutant ; pourtant, l'ambiguité du statut social du théâtre était toujours aussi grande : Poupeye [Poupeye, 1933] écrit que le théâtre est bien souvent quasiment impossible à trouver pour un étranger, dissimulé comme il l'est derrière des échoppes et des constructions, car, contrairement aux bâtiments officiels, c'est un lieu de perdition qu'on ne place jamais au grand jour. Il ajoute que l'hiver, le public venait en masse dans des théâtres pourtant non chauffés, habillé en "pelisses, en bonnets à poils, en bottes à fourrure montant jusqu'aux genoux." Les meilleures pièces étant données à la fin de la séance, les amateurs fortunés envoient un serviteur qui arrive dès le début de la séance et "leur garde la place en mangeant des graines de pastèque et en buvant du thé". Nos deux éléments contradictoires sont bien là.

Faisant référence à l'époque de la Chine républicaine, Tao Ching-Hsu écrit que les places de théâtre qui sont traditionnellement les plus difficiles à obtenir sont les meilleures, les plus chères, car elles sont achetées incroyablement rapidement.

Tout ceci concerne le public urbain. Je reviendrai sur le problème spécifique du théâtre à la campagne. Mais avant, il me semble utile de commencer à réfléchir à la nature de la condamnation dont le théâtre fait l'objet.

3. Le théâtre comme analyseur

A en croire les décrets de Xuanzong , le théâtre était mal vu en ce moment de crise parce qu'il constituait un lieu où venaient se pervertir dans des futilités les élites de la société en crise. En fait, les scènes de théâtre - ou plutôt les salles - apparaissent au [70] travers des textes officiels comme le lieu par excellence où l'on se bat sous l'emprise de l'opium et de l'alcool, où les femmes sont soumises à la promiscuité que les bonnes moeurs confucéennes réprouvent. Quelques siècles auparavant encore, les femmes se tenaient dans des "balcons" spécialement aménagés pour elles, afin de ne pas se mélanger au public tout venant[4]. Cette disposition se perpétuera d'ailleurs jusqu'aux premiers cinémas [Dyer Ball, 1925].

La condamnation qui apparait dans ces lignes est encore surtout morale, et donc faite d'un point de vue confucéen. On verra qu'elle fut aussi politique. Mais, même sur ce plan moral, il importe de dire que si le théâtre fut accusé par les autorités de pervertir les élites mandchoues, de quasiment "pousser la société à la décadence", il apparaît au contraire qu'il reflétait en fait exactement l'état de décadence de cette société. Outre un rôle de soupape sur lequel je reviendrai, il jouait aussi celui d'un analyseur naturel, rendant fort voyant ce que les empereurs devaient souhaiter ne plus voir.

Les autorités semblent l'avoir pris à cette époque comme "bouc émissaire culturel", qu'on pouvait atteindre bien plus facilement que les marchands d'opium britanniques protégés par leur récente victoire de la Première Guerre de l'Opium... Le choix d'un tel bouc émissaire montre encore une fois *a contrario* l'importance de cette forme d'art dans la culture du temps.

---

[3] - A cette époque, la Chine était dirigée par la dynastie Qing, d'origine Mandchoue, donc étrangère. Les Mandchous étaient des tribus venues du nord qui avaient profité des troubles au 17ème siècle pour renverser la dynastie Ming.

[4] - La "noblesse" mandchoue, et les "Bannières" étaient les descendants des combattants qui avaient établi la dynastie au moment de la conquête, deux siècles auparavent, en vertu de quoi ils bénéficiaient d'un statut privilégié.

III - L'INSERTION SOCIALE DU THÉÂTRE

Pourquoi une telle importance socio-culturelle de cet art, une telle relation, complexe et contradictoire, entre à la société civile et la bureaucratie d'une part, et le théâtre de l'autre ? Des éléments de réponse se trouvent petit-être dans l'étude de la [71] manière dont le théâtre a progressivement développé sa forme actuelle, en réponse à des contraintes spécifiques.

1. Une forme artistique d'origine rurale

Burger [Burger, 1982] compare l'évolution de l'opéra occidental et du théâtre chinois : l'un *"est né de la création arbitraire de quelques grands musiciens et érudits de la fin de la renaissance florentine"*, essentiellement pour distraire les princes. L'autre, d'abord art de mémoire orale, naquit au contraire dans les couches rurales populaires[5], en général illettrées, et gagna progressivement la cour et la ville, tout en s'enrichissant dans le processus. *"Les livrets transmis ont été mis par écrit, et il n'y a que cinquante ans environ que l'on a tenté d'établir des partitions.(...)" (p.13-14)*

2. Le localisme linguistique

Le théâtre (ou l'opéra) traditionnel, rural, est un art essentiellement local : souvent chantés dans un dialecte d'une région spécifique, les différents genres actuels en portent l'héritage. Ce "localisme linguistique" n'est pas un accident historique. C'est paradoxalement une composante constitutive essentielle du genre, de son évolution particulière, de son importance culturelle aux yeux du peuple. Le ressort du théâtre chinois repose sur autre chose que la compréhension du texte, un peu comme pour l'opéra occidental dont le livret n'est pas aussi important que la musique vocale ou instrumentale à laquelle il est prétexte. Devant un public souvent illettré, mais nanti d'une connaissance générale parfois encyclopédique des histoires traditionnelles représentées, la troupe substitue au langage défaillant une série de codes compréhensibles intuitivement, qui vont apparaître à l'étranger comme autant de conventions formelles. En fait, le formel est dans le regard autant que dans l'objet, et s'il existe, il est la condition de la compréhension. Dès lors que l'on considère l'ensemble de ces conventions comme un langage, l'importance de l'aspect formel s'estompe. [72]

"De même, l'aspect formel de notre propre langue maternelle n'est pas ce qui nous en paraît de prime abord. Ce qui nous en paraît d'abord caractéristique, c'est que nous le comprenions facilement. En fait, les structures d'expression disparaissent littéralement derrière l'in terprétation que nous en faisons, sans que nous ayions conscience de ce sur quoi s'appuie notre travail d'interprétation. De même, pour le paysan chinois..." [Tao-Ching Hsu, 1985]

a) Formalisation des caractères

L'une des caractéristiques du théâtre chinois est qu'un acteur personnifie non pas à proprement parler un personnage de la pièce, mais un "caractère", dont le personnage en question n'est qu'une des incarnations. Les rôles du théâtre chinois sont en effet très formalisés. Il en existe un nombre restreint, et chacune des nombreuses pièces du répertoire comporte tout ou partie de ces types de caractères. En résumé, il y a la femme, subdivisée en vieille femme, femme d'âge moyen et jeune fille, l'homme, divisé en dignitaire civil et militaire, jeune ou vieux, le "visage peint", au caractère emporté, et le clown. Chacun de ces caractères est reconnaissable dès son arrivée sur scène, et doit d'ailleurs dès celle-ci en faire un grand tour pour se montrer sous tous les angles. Le public est entraîné à lire sur le maquillage le caractère du type et son rôle (bon, méchant) dans la pièce, et sur ses habits sa condition (dignitaire, marchand sans fonction officielle...). L'acteur met d'ailleurs les points sur les "i" en déclamant une présentation de son rôle sitôt entré.

Ainsi, le spectateur est-il placé dans un monde familier, peuplé de personnages mille fois vus. Pour

[5] - Dans le Xinjiang, très loin à l'Ouest.

citer Mei Lanfang, l'acteur joue non pas en s'identifiant à son rôle, comme le disait Stanislavsky, ou en maintenant une distance critique entre lui-même et celui qu'il incarne, comme le disait Brecht, mais en "citant" simplement des traits du caractère qu'il incarne [Wu Zu-Guang, 1981]. Ce mode de compréhension particulier peut revêtir une forme différente d'un style de théâtre à un autre. Le code peut aussi être musical. [73]

b) Formalisation des actions

Les actions, qui utilisent fort peu d'accessoires, sont elles aussi très codifiées. Pour montrer à quel point on peut ainsi conférer à l'expression une force inégalée, citons cette description d'une représentation de Nicolas Evreinoff, (in *Le théâtre dans la vie)* mentionnée dans [Poupeye, 1933] :

"Pendant que le théâtre d'Art de Moscou copiait la vie dans tous ses détails avec un zèle digne d'un meilleur emploi, le comédien chinois, simple d'esprit, représentait sur la scène d'une ville de Mandchourie, les chevaux d'un mandarin riche de la façon suivante : rien. (pas même de cheval en carton- pâte, rien sur les primitifs tréteaux de son pauvre théâtre). Malgré cela, par gestes et mouvements, il montra qu'il se promenait, accompagné de huit coursiers. De plus, attentifs à sa magnifique mimique, à ses sourires, à ses grimaces, les spectateurs comprenaient que tel cheval était d'une beauté rare, que l'autre n'était pas mauvais, mais avait l'habitude de mordre, que le troisième était vicieux et ruait. Il fit comprendre aux spectateurs que le quatrième cheval était malade (il ne savait pas au juste ce qu'il pouvait avoir).

Trois autres étaient encore de très jeunes bêtes, gaies, la tête chaude. Le dernier cheval était vieux, il est vrai, mais il l'aimait plus que les autres. Il se mit à les seller l'un après l'autre, et lui-même monta sur son favori, le dernier. Puis il les attacha tous à!n grille de la riche maison de son maître et disparut un moment pour aller dire à celui-ci et à ses invités qu'ils pouvaient se rendre à la promenade. Je voudrais que vous eussiez entendu l'unanime haon qui secoua d'enthousiasme le théâtre quand huit comédiens apparurent sur la scène pour enfourcher ces coursiers imaginaires et partir au galop !"

IV - VOYAGE DEPUIS LES ORIGINES DU THÉÂTRE

Une pluralité d'origines

Tao-Ching Hsu [*op. cit.*] au moment de poser le problème des origines du théâtre chinois, remarque que le théâtre est un genre [74] syncrétique, où différents éléments se combinent, et met l'accent sur l'ambiguïté de l'idée d'"origine" :"si *l'on n'en donne pas une définition exacte, et en fonction de celle-ci, selon qu'elle est large ou restreinte, le début du théâtre chinois sera daté tôt ou tard." (p.299)*

Le problème serait clarifié si dans chacun des cas un sens précis était donné au mot "origine". *"Le théâtre, quelle que soit sa définition, consiste en plusieurs éléments, comme la personnification par rôle (*impersonation*), la danse, l'action dramatique, etc, et chacun de ces éléments peut avoir une origine propre. " (p. 302)*

Il ne s'agit donc pas dans les lignes qui vont suivre, d'ignorer l'avis de prudence donné par Tao-Ching Hsu, et de proclamer une origine unique au théâtre, mais simplement de montrer le rapport entre les formes proprement théâtrales de la personnification des caractères et ses formes ancestrales.

Les fêtes traditionnelles de la paysannerie sont des fêtes d'origine chamanique, qui rythment le déroulement de l'année agricole, et au cours desquelles les paysans assistent et participent à la personnification des puissances. Plus tard la représentation théâtrale constituera une offrande aux dieux que l'on implore (d'amener la pluie, par exemple) lors de fêtes qui leur sont traditionnellement consacrées, souvent dans les temples ou des temples provisoires élevés pour l'occasion. On jouera même aux dieux des pièces spéciales.

Si l'on s'intéresse, parmi toutes les caractéristiques du théâtre, au phénomène de la personnification par

l'acteur d'un caractère typifié - et non d'un "personnage" - on ne peut que penser à cet autre phénomène au cours duquel un acteur personnifie un caractère, généralement puissant : la transe du chamane. Le chamane utilise parfois également un masque pour personnifier la puissance qui le visite. Les objets utilisés par le chamane sont puissants et dangereux et ne peuvent évidemment être laissés entre des mains inexpertes. Parallèlement, il existe un fétichisme des objets de scène parmi les acteurs, qui sont réputés pour être particulièrement superstitieux à cet égard. Les masques [75] participant de la représentation d'une puissance ou les objets qui lui sont liés doivent être manipulés avec précaution et parfois couverts, comme s'ils retenaient quelque chose de la puissance du caractère à l'incarnation duquel ils contribuent[6].

V - LE THÉÂTRE, ARME DE CONTRÔLE PAR L'ÉTAT

1. Renforcer les proclamations

Dans une culture où le théâtre - ou ce qui va le devenir - joue un rôle aussi important au sein de la religion populaire pour rythmer la vie quotidienne de la paysannerie, il est logique que l'Etat tente de l'utiliser. Après tout, l'Empereur ne règne-t-il pas par "mandat du ciel" ? Au siècle dernier, il était donc courant de renforcer l'impact de la proclamation des lois et des interdits par des représentations théâtrales auxquelles on conviait les administrés. Les troupes étaient louées pour l'occasion par les fonctionnaires eux-mêmes.

Il serait tentant de démontrer que l'institution bureaucratique s'empare ainsi d'une forme sociale de la société civile. Mais du point de vue de l'époque, l'obéissance à l'Empereur et aux fonctionnaires était perçue comme de même nature que celle due au chef de clan, et que le respect dû aux ancêtres : un devoir sacré. Les fêtes donnant lieu à des représentations théâtrales étaient souvent aussi celles où l'on se rendait en famille aux tombes des ancêtres pour en prendre soin, prier et leur faire des offrandes. Le "complexe culturel confucéen", qui lie inextricablement toutes ces activités, montre sa force ici : Lors des proclamations de lois, les "fêtes" alors organisées devaient logiquement faire une place au [76] théâtre, à la fois pour renforcer la solennité de la proclamation et le caractère sacré, absolu, de la loi proclamée.

2. Théâtre et littérature en dissidence

La littérature en Chine a de tout temps tenu un rôle important dans le déclenchement des mouvements politiques. De nombreux mouvements ont en effet débuté par l'intermédiaire de la littérature, à commencer par le Mouvement du 4 Mai, et, plus près de nous, la Révolution culturelle qui fut lancée au départ comme une critique de certaines pièces de théâtre (il s'agit de théâtre "à l'occidentale") .

Le statut du théâtre par rapport à l'ensemble de la littérature est très intéressant : il est à la fois dedans et dehors. Dedans, parce que c'est par !'intermédiaire de la représentation théâtrale que le paysan chinois accède - sans avoir besoin d'apprendre les "idéogrammes" de l'écriture chinoise - au répertoire littéraire de sa culture. Dehors, parce que, à la fois traditionnellement et de l'avis des spécialistes du théâtre eux-niémes, la qualité des livrets n'est pas considérée comme étant bonne, ce qui du reste est sans importance pour *l'aficionado.*Traditionnellemcnt, disais-je, les lettrés ne parlent pas du théâtre. D'une part parce qu'ils n'ont pas de catégorie littéraire précise où en ranger les productions. Et d'autre part, parce ce que ce genre populaire - comme certains romans - encourt leur mépris, tant par son contenu qu'en raison du public qu'il attire.

De nombreux romans populaires ont des thèmes "dissidents". Le plus célèbre est sans conteste "Au bord de l'eau", en chinois *Shui Hu Zhuan* Itraduit en anglais en Chine Populaire sous le titre *Outlaws of the March*, et on le trouve aussi sous le nom de *Water Margin).* Ce roman raconte la manière dont se constitue une bande de brigands, acculés à la révolte par les exactions des fonctionnaires corrompus. Le

[6] - Donner des représentations dans un temple comme offrande aux dieux auquel il était consacré était une pratique très courante. Une scène de théâtre, restaurée, subsiste encore dans un temple taoïste de Foshan, dans le Guangdong. La scène est dans la cour intérieure du temple et fait face au lieu du culte.

Shui Hu Zhuan fut une mine d'or dans laquelle puisèrent les "librettistes" de théâtre, et le gouvernement impérial le fit interdire plusieurs fois par ses décrets.

[77] *"Les compagnies de théâtre du Guangdong considèrent comme le fondateur de leur style un acteur du Hu-peh, Chang Wu, (...) Chang joua à Pékin un certain temps entre 1720 et 1730, puis fut exilé parce que son jeu fut trouvé subversif."* [Mackerras, 1972]

Mais les thèmes des pièces n'avaient pas besoin d'être pris dans la littérature, fût-elle populaire, pour intéresser la population rurale. Scott parle de la vie quotidienne des paysans en disant que :

*"*le propriétaire terrien (landlord) *était une menace assombrissant la vie de beaucoup, et l'espoir constant était que quand ses collecteurs auraient fini leur travail, il resterait au moins assez pour mener une existence normale jusqu'à leur prochain passage. Il y avait une pièce ancienne très populaire sur la scène de Pékin qui* traitait *de ce thème."*

Le paysan chinois, dans les temps de crise, était pour ainsi dire pris entre la menace du percepteur et celle de la bande de brigands dont il est question dans *Shui Hu Zhuan* . Ces deux éléments jouaient donc un rôle important dans l'imaginaire. En définitive, quand en période de famine on ne pouvait plus ni "vendre femme et enfants" ou "manger l'écorce des arbres" pour survivre, comme le raconte un missionnaire anglais en 1890, il fallait alors quitter son village. Le paysan devenait à son tour un de ces brigands ou, pire, un rebelle tentant de détrôner la dynastie.

Il y a aussi des romans qui prennent pour thème le théâtre lui-même. Ainsi à l'époque Qing, Lu Xun mentionne-t-il [Lu xun, 1959, p. 320 sq.] parmi les "Romans traitant de la prostitution durant la dynastie Qing, le *Pin hua bao jian - Précieux miroir d'une vie de théâtre - "*qui parle d'acteurs de Pékin après le règne de Qian Long en ces termes.

"Au début de la *dynastie* Qing, *cet engouement [pour les acteursJ décrut quelque peu, pour renaître par la suite sous des* [78] *formes plus licencieuses avec des acteurs connus comme "hommes-femmes* °(he *women) ou prostitués masculins."*

Le *Précieux Miroir* traite de manière tendre et romantique de la vie des acteurs, et de leurs relations amoureuses avec leurs mécènes.

"La plupart des caractères du Précieux Miroir *étaient basés sur des personnages réels, et peuvent être identifiés d'après leur nom et leurs particularités. Mais les caractères principaux, Mei et Tu, sont fictifs, car l'auteur ne put trouver de personnes réelles pour servir de modèles à ces amoureux idéaux. L'auteur lui-même apparaît dans le roman. C'était Chen Sen-Shu, un habitant de Changzhou qui vécut à Pékin durant le règne de Dao Guang et appréciait la compagnie des acteurs. (...) Beaucoup de copies [du livre] furent faites par ses amis, et trois ans après, il fut imprimé. "*

3. La subversion à l'oeuvre : théâtre, sectes et wu shu :

L'Etat avait sans doute raison de craindre le théâtre, non pas seulement comme "boutefeu idéologique" théorique, mais aussi, très prosaïquement, comme milieu privilégié de l'élaboration et de la transmission à la fois des idées de résistance et des compétences militaires nécessaires à la mise en oeuvre de la révolte : les rapports du théâtre avec les arts martiaux sont reflétés par la tradition orale (les légendes) ayant cours sur le développement de nouveaux styles de combats.

Il est dit que, quand, en 1768, les armées mandchoues mirent le feu au second monastère de Shao-Lin (prononcé en cantonais Siu-Lam), exterminant les moines qui s'y trouvaient, il y eut au moins cinq survivants, dont l'un, Xing-Ying, se réfugia parmi les acteurs itinérants des Jonques Rougess [O.A. 1988].

Dans *Wing Tsun Kuen* [Leung Ting, 1978], qui reprend par écrit un certain nombre de "mémoires" traditionnels aux cercles d'arts martiaux du sud de la Chine, nous apprenons que :

[79] *"l'un des cinq anciens du monastère de Siu-lam, l'abbé Chi Shin, qui avait adopté le plus grand*

nombre de disciples dans le monastère, les mena au combat contre les Mandchous,(...) leur ordonna [ensuitel de se disperser, et devint lui-même cuisinier d'une jonque rouge."

"Une jonque rouge était un bateau chinois à fond plat (…) peint en rouge et décoré de bannières de toutes les couleurs. Il était utilisé pour transporter une troupe d'opéra se produisant dans tout le pays. Habituellement, une troupe pouvait posséder une ou plusieurs de ces jonques. La jonque rouge était donc le symbole spécifique de l'opéra." (...)

"Il était courant que la plupart des membres des jonques rouges connussent l'art du combat. Lors des représentations, ils devaient mettre un épais maquillage sur leur visage, ce qui évitait qu'on puisse les reconnaître. C'est pourquoi, à cette époque, beaucoup des anciens disciples du monastère de Siu-Lam étaient déguisés en membres des jonques rouges, ainsi que les Chinois appelaient les acteurs d'opéra."

Le milieu des acteurs itinérants, assez fermé sur lui-même en raison du mépris dans lequel étaient tenus les acteurs par les gens bien-pensants, et pourtant en contact avec beaucoup de gens du fait de son itinérance, était un milieu idéal pour le développement et la transmission initiatiques d'idées subversives comme pour la transmission, faite elle aussi de manière initiatique, de savoirs martiaux. Leung Ting écrit ailleurs :

"Quand Chi-Shin s'était réfugié parmi les Jonques Rouges, des acteurs se rendirent compte peu après de son identité. Mais ils ne le dénoncèrent pas et au contraire le protégèrent en plusieurs occasions dangereuses. Ils étaient membres de sectes ayant juré de détrôner le gouvernement mandchou.

L'un des disciples de Chi-Shin fut un marin d'une jonque rouge, Leung Yee-Tei, qui utilisait un long bâton pour guider la jonque. Chi-Shin, qui était un maître de la technique de combat au bâton de six pieds et demi, la lui apprit. Wong Wah Bo était acteur [80] *dans la troupe où Leung Yee-Tei était marin, et ils échangèrent leur savoir - ce qui fait que le* Wing Tsun [Le genre de *wu shu* dont traite l'ouvrage - N.D.A.] *a aussi absorbé des éléments du combat armé. "*

Ce texte montre au passage que les sociétés secrètes, qui jouaient un grand rôle dans la transmission des idées de résistance aux dynasties "illégitimes", trouvèrent un terrain favorable dans le milieu des acteurs. Ceci devait parfois déboucher sur une irruption des acteurs sur la scène politique, ce qui voulait dire en fait sur la scène militaire. Au siècle dernier, au moment de la révolte des *Taiping,* une armée d'acteurs se constitua en effet dans le Guangdong.

4. Les acteurs au combat au siècle dernier :

Situons d'abord le cadre dans lequel cet événement singulier eut lieu : en 1851, dans les montagnes du Guangxi, autour du village de Jintian, un soulèvement se déclencha, à partir de la prédication chrétienne d'un instituteur ayant échoué aux examens impériaux, Hong Xiuquan. Il avait fondé une société d'influence chrétienne, la *Bai Shang Di Hui*, ou "Société des Adorateurs de Dieu". De Hong, il est dit qu'il pratiquait lui-même les arts martiaux, et que - comme plus tard Mao - il aimait citer les pièces de théâtre pour justifier certaines de ses décisions. A son aide, tous les villages voisins se levèrent, sous la direction des Sociétés Secrètes comme la *Tian Di Hui* - Société du Ciel et de la Terre -, que nous appelons la Triade (ou les triades).

Le soulèvement *Taiping* allait devenir le plus formidable mouvement paysan de l'histoire, puisque, de quelques milliers de coreligionnaires, il passa à un million et demi de combattants, les femmes organisées en armées séparées (Hong citait à ce propos l'opéra *Les Générales de la Famille Yang où* une femme prend le commandement des troupes allant combattre l'ennemi du royaume). L'armée *Taiping* prit Nanjing en 1853 et y fonda un Etat - non pas un Etat agrarien, mais un empire devant beaucoup plus qu'on aurait pu le penser au départ au modèle chinois [81] millénaire, le "Royaume de la Grande Paix Céleste" (*Taiping Tianguo*).

En définitive, cette rébellion - cette révolution -, après avoir mis en mouvement plusieurs millions d'hommes, et amené la mort d'entre vingt et cinquante millions, selon les estimations, fut écrasée en 1864.

Mais ce qui nous intéresse ici est l'intervention des acteurs dans ces graves événements. [Mackerras, 1976]. Hong, après avoir pris Nanjing, lança un appel à la révolte qui fut entendu par les Triades, et, tandis que Chen Kai prenait Foshan, non loin de Guangzhou, Li Wenmao, un acteur de théâtre, spécialisé dans les rôles de *wu sheng* (guerrier) et connu pour son habileté à l'épée, assiégeait cette ville à la tête d'une armée de 100 000 hommes. Les acteurs avaient prêté allégeance à Li Wenmao en grand nombre. Il les forma en trois armées en fonction de leur rôle. Les *Wu Sheng* par exemple - rôles militaires - furent l'armée *Wen Hu.* Tous allaient au combat dans leurs costumes de scène, pour montrer leur opposition aux Mandchous. Il n'est pas inutile de rappeler que d'une part, le slogan de la Triade était : "Combattre les Qing, restaurer les Ming", et que d'autre part, les costumes de scène du théâtre chinois sont tirés des costumes de cour de l'époque Ming.

Mais avec l'aide des Anglais, inquiets pour leur commerce, les troupes Qing de Guangzhou purent repousser les acteurs. Ceux-ci, accompagnés de Chen Kai et d'autres chefs de sociétés secrètes, durent se retirer au Guangxi. Après avoir pris Guiping (près de Jintian, là où la révolte *Taiping* avait éclaté en 1851) puis la ville de Liuzhou, plus au nord, Li Wenmao fonda un royaume appelé Dacheng - on en trouve encore des monnaies au musée de Guangzhou. Son royaume, bien plus que celui des Taiping, fut celui des paysans. Les officiels de Li Wenmao allaient pieds nus au marché acheter des légumes, et le peuple, dit-on, appelait la femme du roi "Belle-soeur".

En 1858, Li Wenmao fut blessé lors d'une attaque de Gui-Lin, et dut s'enfuir de Liuzhou prise par les Qing. Réfugié dans les montagnes à l'est de la ville, il mourut en 1861, et Dacheng avec lui.

[82] Après une telle épopée, on ne peut mettre en doute que le théâtre lui-même ait vécu dans le sud de la Chine des jours difficiles. De fait, il fut interdit dans le Guangdong et le Guangxi durant les six ou sept ans qui suivirent. Beaucoup d'acteurs furent exécutés, les maisons de la Guilde du Jardin des Poiriers (la Guilde des acteurs) de Foshan et de Guangzhou furent détruites. Et puis... l'un des officiels de la dynastie Qing en poste dans la région, qui était un *fan* de théâtre, fit organiser des représentations, et le journal de Nanhai pouvait écrire en 1872 : *"Cela ne dura pas plus de six ou sept ans avant que les acteurs ne soient de retour. Ainsi en est-il de la difficulté d'extirper ces habitudes méprisables."*

On aurait tort de penser que les *Taiping,* si bien soutenus par la population des scènes, allaient prendre le contre-pied des Qing en la matière : Hong Rengan, cousin du prophète *Taiping,* sitôt nommé premier ministre, n'eut rien de plus pressé que d'interdire le théâtre sur tout le territoire du royaume céleste des *Taiping !* Ceci sans doute en raison d'un puritanisme hérité des missionnaires qui l'avaient instruit en religion. On a cependant tout lieu de croire que l'application de l'interdiction ne dépassa pas le bureau de Rengan. Les soldats paysans de l'armée *Taiping* devaient regarder avec plaisir, quand ils ne combattaient pas, les pièces tirées de *Shui Hu Zhuan* , peut-être légèrement modifiées pour sembler les mettre en scène, eux, les révoltés d'une autre époque!

5. Théâtre en politique au XXème siècle:

A Taiwan, l'opéra *Gezai* fut interdit par les Japonais, qui occupèrent l'île dès 1896. Voulant "dé-siniser" l'île, ils donnèrent comme choix l'interdiction ou la représentation ... en japonais ! Le *Gezai* connut un véritable essor en 1945 quand les occupants repartirent. Il comptait jusqu'à 104 pièces au répertoire. Puis en 1949, les troupes en fuite du Guomindang du général Tchang Kai-Shek (Jiang Jieshi) arrivèrent sur l'île, et obligèrent toutes les troupes à interpréter la pièce de propagande anticommuniste *"la Fonctionnaire communiste".* Le gouvernement interdit 75 pièces et [83] censura les autres... La censure sur le *Gezai* se relâcha quelque peu par la suite, mais pour des raisons politiques, le gouvernement donna plutôt de l'importance à l'Opéra de Pékin.

Du côté communiste, pendant la "guerre de libération" contre les Japonais comme plus tard pendant la guerre civile contre le Guomindang, le théâtre eut une grande importance. Dans les zones libérées, il joua à la fois un rôle pédagogique et propagandiste. Où un militant expliquant une tactique pouvait-il puiser pour se faire comprendre sinon dans le répertoire théâtral, qui se confond avec l'histoire du pays ? Puis, au

moment de la Révolution culturelle, la plupart des pièces classiques furent interdites et des livrets révolutionnaires furent écrits. La tâche principale assignée au théâtre, *"la représentation de la vie actuelle et de l'image des ouvriers, paysans et soldats"* ne pouvait s'accommoder de la profusion des rôles *d"'empereurs, rois, généraux, ministres, damoiseaux, damoiselles, et autres génies malfaisants, [qui] règnent sur l'opéra."* [Jiang Qing, 1968]

Il fallait donc "arranger" les pièces anciennes et en écrire de nouvelles. *"Nous n'avons pas l'intention de rejeter toutes les pièces traditionnelles,* écrit Jiang Qing. *A l'exception des pièces présentant des fantômes et de celles prônant la capitulation et la trahison, de bons opéras traditionnels pourront continuer à être montés."*

En réalité, c'est bien un rejet total qui se produisit. Le texte cité de Jiang Qing se trouve dans la présentation du "Rapport de la troupe n° 1 de l'Opéra de Pékin". Dans ce même rapport, on peut lire quelques pages plus loin :

"Toutefois la révolution dans l'Opéra de Pékin connut sabotages, embûches et répression de la part d'une poignée de révisionnistes contre-révolutionnaires soutenus par le plus haut des responsables du Parti engagé dans la voie du capitalisme (zouzipai). *Ils clamaient avec arrogance :"Pas de changement envers et contre tout, car les pièces anciennes sont instructives." ; "Pas de changement à tort et à travers, car l'Opéra de Pékin a un niveau artistique très élevé."; "11 faut qu'il y ait des pièces* [84] *traditionnelles, puisque des cours d'histoire figurent aux manuels scolaires."; "Il faut appliquer la politique consistant à marcher avec les deux jambes (c'est à dire présenter et des pièces traditionnelles et des pièces à thèmes contemporains)"; "Il faut donner simultanément les trois genres (pièces traditionnelles, pièces à thèmes contemporains et nouvelles pièces historiques)."*

(...) "11 ne saurait y avoir sur la scène socialiste une coexistence entre les ouvriers, paysans et soldats d'une part, et les empereurs, rois, généraux, ministres, damoiseaux et damoiselles de l'autre. (...) C'est une lutte à mort, où les uns doivent absolument évincer les autres. Il ne saurait être question de marcher avec les deux jambes ou de présenter les trois genres de pièces simultanément. Ce qui s'impose, c'est que les pièces à thèmes révolutionnaires contemporains balaient les autres genres de pièces de la scène et prennent leur place."

On voit que les paroles balancées du début, déclarations d'intention, sont largement contredites par le texte du rapport lui-même, qui raconte ce qu'il en fut dans les faits. Ce que Jiang Qing a réellement fort bien perçu, c'est le caractère de "quintessence d'une culture populaire" du théâtre. Le rapport de la troupe n° 1 cite Mao : *"Toute culture (en tant que forme idéologique) est le reflet de la politique et de l'économie d'une société déterminée, mais elle exerce à son tour une influence et une action considérable sur la politique et l'économie de cette société."*

Or, le théâtre reflète la culture et les idées féodales - qu'il faut éradiquer.

On serait tenté de dire que la Révolution culturelle est prise à son propre piège : la mise en perspective de ces textes avec les édits de l'époque impériale le montre, le pouvoir se comporte ici en héritier total du pouvoir impérial dans ses rapports avec le théâtre. Ce dernier est mis en demeure physiquement de refléter un fait culturel "adéquat". Il y a "piège" dans la mesure où l'importance donnée à cette lutte sur le front culturel peut apparaître comme un trait culturel en soi, autant que comme une réaction à la culture "féodale".

[85] Il est intéressant de lire dans le rapport de la troupe d'opéra le front sur lequel se déroula le combat. C'est le front du symbolique du genre, tout autant que celui des "caractères" mis en scène. On substitue au roi le prolétaire, mais encore faut-il que le prolétaire n'entre pas sur scène à la manière féodale :

"La poignée de révisionnistes contre-révolutionnaires qui cherchaient à saboter le livret de la pièce ne se tinrent pas pour battus pour avoir vu échouer leur complot. Ils tentèrent de limiter le jeu des acteurs par les formes artistiques anciennes et périmées de l'Opéra de Pékin, par la musique et les airs qu'ils

proposaient pour Cha Jiabang, ainsi qu'au cours des répétitions. C'est ainsi qu'on les vit suggérer d'adopter pour la pièce une "musique neutre" qui pouvait aussi bien aller pour les personnages positifs que pour les personnages négatifs, et tenter de faire en sorte que les acteurs interprétassent les ouvriers, les paysans, et les soldats en recourant aux conventions utilisées dans les pièces traditionnelles pour représenter les empereurs, rois, généraux, ministres, damoiseaux et damoiselles telles que le giba *(mouvements préparatoires des guerriers avant d'engager le combat), le* zoubian *(marche rapide le long de la rampe en entrant en scène) et le* suibu *(menus pas des personnages féminins), ainsi que les coups de cymbales ponctuant l'entrée en scène des personnages et leur sortie. "*

On voit que, une fois que le livret classique a été détruit, c'est tout le langage symbolique de la scène classique, musique incluse, qui est mis au coeur du combat politique, en cohérence avec le principe selon lequel "la musique a son caractère de classe, et il n'en est pas qui reste en marge des classes. Quand elle ne sert pas une classe, elle en sert nécessairement une autre." Ce qui est dit de la musique doit être compris aussi pour toutes les autres conventions formelles. Ici, c'est la convention du "tour de scène lors de l'entrée d'un personnage", dont nous avons parlé plus haut, qui est mise sur la sellette. De même, les rôles travestis :

[86] *"Mieux encore, ils [les réactionnaires] faisaient jouer son rôle [Ah Jing, femme membre clandestine du Parti dans Cha Jiabang] par un homme déguisé en femme, cherchant à ridiculiser ainsi ce personnage héroïque et à minimiser ainsi le rôle décisif joué par la nouvelle armée dans la lutte armée au bourg de Cha Jiabang."*

Il ne s'agit pas ici de défendre spécifiquement une coutume de représentation sur scène qui, expression des conventions sociales en vigueur, en excluait les femmes. Les troupes modernes de Chine Populaire ont d'ailleurs réintégré celles-ci dans les rôles féminins des pièces classiques. Mais on ne peut qu'être frappé de la manière dont le respect par certains membres de la troupe de conventions théâtrales classiques est interprété en terme de complot, de manière quasi-paranoïaque. Tout se passe comme s'il était inconcevable de bâtir un genre théâtral nouveau, révolutionnaire, autrement que sur les cendres de son ancêtre, comme si l'on cherchait à exorciser celui-ci ...

Le théâtre avait souvent été un lieu d'expression, un point de rassemblement pour la contestation de l'ordre social. Là, le pouvoir monte physiquement sur scène comme jamais il ne l'avait fait auparavent, pour lui faire refléter son ordre social imaginaire, son propre "théâtre des ombres". Plus que jamais, le théâtre apparait comme une sorte de "concentré de la société chinoise"...

VI - ESQUISSE D'UNE ANALYSE

Dans une société où le pouvoir de l'Etat est absolu, [Wittfogel, 1977] et où le citoyen n'a d'autre choix que l'obéissance servile, il se pourrait bien que la sphère culturelle passât au coeur de la lutte politique, puisqu'elle devient le seul lieu d'action possible des opprimés. Mais le pouvoir s'en rend compte très vite et la lutte s'engage.

Dans la Chine Impériale, la reconnaissance par les autorités de l'importance de l'impact du théâtre sur "sa" paysannerie devait donc s'accompagner à la fois de l'institution de ces rituels [87] de renforcement (proclamation des lois) qui l'utilisaient, et d'une méfiance générale sur les "mauvais" usages qui pouvaient en être faits par d'autres que les représentants de l'autorité, les mandarins. Ici, on touche une autre raison que celles mentionnées plus haut pour la mise au ban du théâtre, une raison non plus culturelle ("la décadence") ou morale ("la promiscuité") mais directement politique : l'insoumission à l'autorité sacrée de l'Etat.

Paradoxalement, le processus continue après le renversement de l'ordre impérial. Mais on peut se demander quelle est la dynamique qui est à l'oeuvre dans cette évolution. S'agit-il de la simple continuation d'une situation ancienne, ou bien n'y a-t-il pas rencontre avec les tendances modernes de l'Etat à utiliser la culture comme moyen de maintien de l'ordre ? La Révolution culturelle joua à cet égard un rôle doublement paradoxal. Elle est paradoxale d'abord parce qu'elle peut être interprétée en termes

spécifiquement chinois, alors qu'elle nous parle du problème très général de la participation de la culture au maintien de l'ordre social. Elle l'est aussi parce qu'elle peut être prise comme exemple dans les faits de ce qu'elle dénonce dans les termes...

Et une remarque pour terminer :

- On ne saurait parler du théâtre asiatique sans mentionner le travail accompli par M. Jacques Pimpaneau : je profite de ce cadre pour recommander au lecteur une visite au musée Kwok-On, 41 Rue des Francs-Bourgeois, Paris 4e, totalement consacré à ce sujet.

Gérard GAUTIER

Bibliographie

BURGER, *L'opéra* chinois, Paris, Denoë1, 1982

CHESNEAUX Jean, *The modern relevance of Shui-hu Chuan : its influence on rebel rnovements in nineteenth- and twentieth-century China*, Papers on far Eastern History, Canberra, 3 (March), p. 1-25.

DOLBY *William, A history of Chinese Drama*, London Harper & Row, Elek books Ltd, 1976.

DYER BALL J., *Things Chinese*, Hong-Kong, Oxford University Press, lère édition 1892, rééd. 1984.

JIANG QING, *La pensée de Mao Tsé-Toung illumine la voie de la révolution dans l'opéra de Pékin*, 1968, trad. française *in* Gilbert Mury, *De la Révolution culturelle au Xèrne congrès du Parti Communiste Chinois , Paris*, 1973, vol. 1 - 10/18.

LU XUN, *A brief history of Chinese fiction*, Beijing, Foreign Languages Press, 1982.

LEUNG TING (Master), *Wing Tsun Kuen*, Hong-Kong, International Wing Tung Leung Ting Martial Art Association, 1978.

MACKERRAS Colin P., *The Rise of the Peking Opera : 1770-1870*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

– , "Theatre and the Tai-Pings", in *Modern China*, London, SAGE Publications, octobre 1976, vol. 2, n' 4.

MORGAN Carole, *La fête du boeuf de printemps*,Paris, 1979.

O.A., "Le temple de Shaolin et sa généalogie", *in Les Cahiers du Cinéma*, 1988.

POUPEYE Camille, *Le théâtre chinois* - Paris-Bruxelles, Ed. Labor, 1933.

TAO-CHING HSU, *The Chinese conception of the Theatre*, Seattle &London, University of Washington Press, 1985.

WITTFOGEL Karl, *Le despotisme oriental*, Paris, Minuit, 1977.

WU Zu-Guang, *Peking Opera and Mei Lan-Fang*, Pékin, New World Press, 1981.

ZUNG Cecilia Sieu-Ling, *Secrets of Chinese Drama*, Shanghai, Kelly & Walsh, 1936 (*rééd.* 1964, N. Y., Blom).