

UNIVERSITE LUMIERE LYON 2
Institut d'Etudes Politiques de Lyon
Mémoire de fin d'études

Regards sur l'Opéra de Pékin au XXe siècle : Un art en mutation

Anna RIOS-BORDES

2005-2006

Sous la direction de Christine Cornet

Jury de soutenance du mémoire : Madame Christine Cornet, Maître de conférences à l'Université Lumière Lyon 2, Chercheuse à l'Institut d'Asie Orientale. Monsieur Stéphane Corcuff, Maître de conférences à l'Institut d'Etudes Politiques de Lyon, Chercheur à l'Institut d'Asie Orientale.

Table des matières

Choix du sujet : . .	1
Remerciements : . .	3
Introduction : .	5
Histoire d'héritages . .	6
L'émergence de l'opéra de Pékin .	8
Les défis des modernités . .	12
Partie I : Le renouvellement de l'opéra de Pékin au XX^e siècle : les trois phases importantes de sa mutation .	15
L'art théâtral de Mei Lanfang : Un nouveau artistique . .	16
La vie et la pratique théâtrale de Mei Lanfang .	16
La conception théâtrale de Mei Lanfang . .	20
L'impact du regard de Mei Lanfang . .	24
La Révolution culturelle : un nouveau idéologique .	25
L'art au service de la politique . .	26
L'assainissement du théâtre. .	31
L'opéra de Pékin sur thème contemporain . .	33
L'opéra de Pékin déclinant et les médias chinois .	37
La perte de vitalité de l'opéra de Pékin .	38
La toute puissance du cinéma .	40
L'opéra, la radio, la télévision et Internet .	44
Partie II : L'exportation de l'opéra de Pékin en Occident : le dialogue artistique entre l'Orient et l'Occident ? . .	47
Les modalités de l'exportation de l'opéra de Pékin . .	48
L'exportation via les supports électroniques . .	48
Les troupes d'opéra de Pékin à l'étranger .	49
Les structures d'accueil .	52
Le regard occidental sur l'opéra de Pékin . .	54

Le regard des érudits .	54
Le regard des non initiés .	58
Le danger d'un art folklorique .	61
L'influence occidentale sur l'opéra de Pékin . .	63
Les influences occidentales en Chine avant 1980 .	63
La réception de l'art théâtral occidental après 1980 .	67
Les pièces occidentales adaptées en opéras de Pékin . .	69
Conclusion : .	73
Bibliographie: .	77
Les arts de la scène .	77
L'iconographie sur l'opéra de Pékin .	78
L'art de l'opéra de Pékin .	78
L'histoire de l'opéra de Pékin .	78
L'Opéra de Pékin et la Révolution culturelle . .	79
L'opéra de Pékin aujourd'hui . .	79
L'opéra de Pékin entre Orient et Occident .	80
Filmographie : .	81
Index des noms en chinois : .	83
Annexes . .	85

Choix du sujet :

La thématique de l'opéra de Pékin s'est imposée lors de mon séjour universitaire à Shanghai en 2005. J'ai été initiée à la calligraphie chinoise par le professeur Xu Guanghua, qui m'a communiqué sa passion pour les arts traditionnels chinois. J'ai ensuite découvert sur une chaîne de télévision câblée l'opéra traditionnel, diffusé alors continuellement. Le caractère vivant et coloré des pièces m'a tout de suite conquise, très différent des aspects statiques et contemplatifs présents dans les autres formes classiques d'art chinois. Apparemment impénétrable et pourtant si populaire, l'opéra de Pékin m'est immédiatement apparu empreint de contradictions, lesquelles sont symptomatiques de son perpétuel besoin de renouvellement. J'ai constaté d'abord, un décalage entre un support médiatique moderne et le contenu du genre donné à voir (un genre traditionnel, codifié, très stylisé) ; décalage entre modernité et tradition. Plus tard, j'ai pu appréhender celui entre la prégnance de cet art dans l'imaginaire collectif chinois, et le peu de représentations d'opéras traditionnels dans les théâtres des grandes villes ; décalage cette fois entre popularité supposée et vitalité réelle de l'art. Les questions de la nature et de la place de l'opéra de Pékin au tournant du XXI^e siècle se sont alors posées d'elles-mêmes.

Remerciements :

Merci à Christine Cornet pour ses conseils avisés cette année, et pour sa sollicitude à mon égard.

Merci à Stéphane Corcuff de m'avoir encouragée à poursuivre mes études sur la Chine.

Je tiens à remercier également, Mr Xu Guanghua, professeur de français à *l'East China Normal University* de Shanghai, qui m'a fait découvrir la calligraphie chinoise avec une grâce exquise. Sans ce premier contact avec les arts traditionnels chinois, cet essai sur l'opéra n'aurait pas vu le jour.

J'adresse mes plus sincères remerciements à ma famille, pour son appui moral pendant cette période. Je remercie mes amis qui m'ont soutenue et encouragée au cours de la réalisation de ce mémoire. Merci, enfin, à celui qui a supporté sautes d'humeur, anxiété et nuits studieuses, en veillant toujours à ce que ce projet aboutisse.

Introduction :

« En Chine, l'opéra évoque le théâtre de tréteaux installé autrefois au détour d'une rue en fête, la salle bruyante et remuante de certaines de petits théâtres modernes où se presse encore aujourd'hui un public diversifié qui, du haut cadre au paysan, vient en connaisseur assister au spectacle »¹.

Christophe Jung et Marie-Chantal Piques

Le théâtre traditionnel chinois, aussi réputé que la tragédie grecque et le théâtre sanscrit en Inde, incarne l'une des trois grandes cultures théâtrales anciennes du monde. La particularité de ce genre théâtral est perceptible d'emblée : il se distingue facilement des autres cultures théâtrales, mêlant drame, mime, chant, danse, musique, acrobatie et combat. Si certains observateurs constatent le récent déclin de sa popularité, il présente la particularité d'être toujours pratiqué en Chine dans sa forme la plus traditionnelle et de rayonner à travers le monde.

Il paraît difficile de définir précisément le théâtre chinois : l'absence d'unité, si l'on considère ses origines et les formes qu'il revêt, en fait un art aux facettes multiples, variable selon les régions et les périodes étudiées. Parmi ces formes historiques et géographiques diverses, c'est l'opéra de Pékin, aujourd'hui dominant, qui sera l'objet de la présente réflexion. Expression théâtrale récente et considérée comme la plus aboutie de l'opéra chinois, elle doit d'abord être envisagée comme une manière de palimpseste des formes qui l'ont précédées. C'est pourquoi il est indispensable de débiter la réflexion

¹ Jung, Christophe et Piques, Marie-Chantale. *Introduction à l'opéra de Pékin*. Paris : Les cahiers d'aujourd'hui la Chine, 1980, p. 7.

par un parcours historique vers ses racines, vers les formes anciennes et complexes qui jalonnent l'histoire de l'opéra chinois.

Histoire d'héritages

A l'origine, l'influence du théâtre dansé indien sur l'opéra chinois est probable. Le sinologue Jacques Pimpaneau explique :

« Certains traits communs entre les danses de l'Inde et de la Chine sont frappants. Dans les deux cultures c'est un tambour qui est l'élément musical essentiel (...). Des figures très particulières dessinées avec les doigts de la main et qui chacune portent un nom se retrouvent aussi dans la tradition indienne, les mudra, où elles tiennent une place très importante et forment un langage extrêmement précis, que l'on retrouve dans des genres chinois aussi tardifs que l'opéra de Pékin »².

S'il existe des similitudes formelles dans la typologie des personnages, pour Roger Darrobers, l'influence de l'Inde ne fut pas déterminante : « (...) si certaines pièces d'inspiration religieuse (bouddhique) évoquent le théâtre indien, la dramaturgie chinoise a très rapidement su adapter des histoires profanes relevant de sa propre tradition narrative »³. Quatre étapes fondamentales scandent dans la construction du théâtre chinois : le théâtre du sud des Song, les *zaju* des Yuan, les *chuanqi* de la période Ming, le *Kunqu* du XVIème siècle au XIXème et, enfin, l'opéra de Pékin. La technique théâtrale a conservé une permanence remarquable, malgré l'insistance sur tel ou tel aspect technique, les efforts de renouvellement portant principalement sur des modifications de la musique et du chant.

Les premiers genres théâtraux chinois apparaissent sous la dynastie Song (960-1279) avec le *zaju*, « spectacle divers ». Jacques Pimpaneau fait remonter « au XII^e siècle, sous les Song du sud, dans la région de Wenzhou (province du Zhejiang) » la naissance d'« un véritable théâtre, appelé « théâtre du sud » et qui se répandit dans la région de Hangzhou avant d'y être supplanté par les *zaju* des Yuan »⁴. Il précise qu'il semble toutefois impossible de dire en quoi consistaient exactement ces scénettes dansées.

Car, ce qui est habituellement considéré comme le premier théâtre en Chine est le théâtre des Yuan (1279-1368). Des règles très strictes font alors que chaque scène comporte des passages chantés sur des mélodies du nord et des passages parlés en prose, chaque acte correspondant à une suite de mélodies précises, à une même rime. La langue de ces mélodies est plus populaire que celle des Song et la structure musicale

² Pimpaneau, Jacques. *Promenade au jardin des poiriers. L'opéra chinois classique*. Paris : Musée Kwok On, 1983, p. 25.

³ Darrobers, Roger. *Opéra de Pékin*. Paris : Bleu de Chine, 1998, p. 7.

⁴ Pimpaneau, Jacques. *op. cit.*, p. 29.

plus contemporaine. Les feuillets conservés de cette époque en témoignent. Jacques Pimpaneau nous explique : « (...) Les habits, les fausses barbes ressemblent à ceux du théâtre ultérieur et les acteurs jouaient de la même façon devant un rideau brodé qui ne représentait pas un décor »⁵. Les thèmes des pièces de *zaju* s'inspirent déjà des divinités, des personnages de la cour, des histoires de fantômes.

Les auteurs des pièces sont la plupart du temps de petits fonctionnaires. On retient surtout Guan Hanqing (1224-1297), grand dramaturge de l'époque : on lui attribue soixante sept pièces qui prennent la forme de tragédies dans les milieux populaires. Il est difficile de ne pas mentionner sa célèbre histoire d'amour *Le pavillon de l'aile ouest*, véritable chef d'œuvre qui a marqué les esprits bien au-delà de la dynastie Yuan. Inspirée d'une nouvelle de Yuan Zhen (779-831), elle met en scène le lettré Zhang, amoureux de sa cousine, condamné à obtenir les faveurs de sa tante pour épouser la belle. « La scène des adieux est devenue un morceau d'anthologie »⁶, comme l'attestent les nombreuses gravures retrouvées sur le sujet. Une autre pièce écrite sous les Yuan, a traversé les époques, et même les frontières. Il s'agit de *L'orphelin de la famille Zhao*, écrite par Junxiang. Elle sera traduite par le père Prémare au XVIIIème siècle, diffusée en Occident et reprise par Voltaire dans une adaptation : *L'orphelin de la Chine*. Rewi Alley évoque cette version française, prétexte à une réflexion philosophique sur le dialogue de la Raison, et attribue la même source d'inspiration à l'*Elpenor* de Goethe⁷.

On pourrait croire, compte tenu de la faible ouverture sur le monde à cette époque, à une relative précocité de l'exportation de cette pièce. Mais la présence coloniale européenne en Chine favorise les échanges artistiques au XVIII^e siècle, et si l'intérêt chinois pour l'art occidental est faible à cette époque, la Chine fascine déjà les occidentaux. La traduction française et les adaptations de *L'orphelin de la famille Zhao*, qui se situe dans un siècle où un premier dialogue artistique entre la Chine et l'Europe prend forme, révèlent l'intérêt porté par les occidentaux pour le théâtre chinois. Cet intérêt, qui ne porte pas encore réellement sur la forme théâtrale chinoise, mais plutôt sur les textes, ira croissant dans la période ultérieure.

Au genre théâtral des Yuan, succède celui de l'époque Ming (1368-1644), tout aussi important. Il s'agit du *chuanqi*, qui s'inspire non plus des mélodies du nord mais de celles du sud. Sur ce point, Jacques Pimpaneau raconte : « Revenir à cette forme plus ancienne – celle des song du sud – qui était restée populaire, c'était se débarrasser des règles si strictes de *zaju* et retrouver un art vivant que les lettrés n'avaient pas écrasé sous leurs jolies phrases »⁸. Il semblerait donc qu'ici déjà affleure une opposition de conception de l'opéra chinois bientôt récurrente : doit-il être un art populaire ou aristocratique ? Est-ce un art destiné au plus grand nombre ou le privilège que quelques initiés servent aux plus

⁵ Pimpaneau Jaques, *op. cit.*, p. 32.

⁶ Pimpaneau Jaques, *op. cit.*, p. 34.

⁷ Alley, Rewi. *Introduction à l'opéra de Pékin*. Pékin : Librairie du Nouveau Monde, 1957, p. 61.

⁸ Pimpaneau Jaques, *op. cit.*, p. 44.

érudits ? L'évocation des règles strictes et du phrasé des lettrés pose également la question corollaire du degré optimal de sophistication de l'opéra : art qui devrait tendre à plus d'épure selon certains, forme artistique minutieusement réglementée pour une esthétique parfaite selon les autres. Ces divergences rythment toujours les débats sur l'opéra au début du XXI^e siècle

J. Pimpaneau énumère les aspects novateurs du genre : « Structure plus libre ; musique plus douce ; poèmes en guise de conclusion ; thèmes récurrents, particulièrement celui de la « réunion finale d'un couple que des obstacles avaient séparés »⁹. Il en résulte que le théâtre de cette époque est beaucoup moins varié que celui des Yuan. Les persistances de l'époque Song se retrouvent au niveau des personnages : un personnage principal masculin (*sheng*), un personnage principal féminin (*dan*), un personnage violent au visage très coloré (*jing*), les clowns (*chou*) et personnages divers (*za*) se partagent encore la scène. Quatre pièces se distinguent à cette époque: *L'épingle à cheveux*, *Le Lapin blanc*, *La Prière et la lune*, *Le meurtre du chien*. Mais c'est celle du célèbre dramaturge Tang Xianzu qu'il faut retenir de la dynastie des Ming, comme chef d'œuvre de la littérature chinoise : *Le pavillon aux pivoines*.

Au XVI^e siècle, un nouveau style musical est créé, dont l'auteur est Wei Langfu. Le *Kunqu*, du nom de la patrie d'origine de son créateur, s'inscrit dans la lignée des théâtres régionaux populaires qui existaient sous les Ming. La transformation opérée par Wei Langfu est éminemment musicale, et va influencer tous les artistes jusqu'au début du XIX^e siècle. Les instruments principaux qui accompagnent les chants sont désormais la flûte, l'orgue et le luth. Considéré comme l'ancêtre direct de l'opéra de Pékin, le *kunqu* est marqué par son raffinement et sa rigueur extrême, ce qui le rend très populaire dans le milieu aristocratique. Les quatre cents pièces de son répertoire présentent de minutieux livrets : en plus des paroles et des notes de musique, les rôles, les décors, les costumes, les accessoires, voire même la disposition scénique y sont nettement décrits.

On retient habituellement le nom de Li Wu (1611-1695), dramaturge et romancier, qui écrit au siècle suivant *Le tapis de prière en chair* et *Le couple de soles*. « Pour lui, les dialogues demandent autant de soins que les parties chantées en vers ; les livrets doivent être écrits dans un langage simple et parlé, sans avoir peur des expressions populaires »¹⁰, ce qui n'est pas sans infléchir les canons de *kunqu* vers une forme plus accessible, dans cette oscillation stylistique séculaire entre spectacle populaire et genre aristocratique. C'est au milieu du XIX^e siècle, lorsque la rébellion des Taiping touche Nankin, occupée et érigée en capitale, que le *kunqu*, très florissant dans cette région, amorce son déclin.

L'émergence de l'opéra de Pékin

⁹ Pimpaneau Jaques, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰ Pimpaneau Jacques, *op. cit.*, pp 55-56.

C'est très précisément en 1853 que, pour Christophe Jung, l'on doit dater l'avènement de l'opéra de Pékin¹¹. Roger Darrobers consacre un chapitre entier de son *Opéra de Pékin*, au difficile exercice de définition de ce genre théâtral¹². Il insiste sur le processus de fusion opérée entre les genres théâtraux majeurs qui l'ont précédé. Parmi ceux-ci, se distinguent les troupes de théâtre du Yangzhou, « sorte de plaque tournante entre les différentes formes culturelles présentes dans le pays », partagées entre « l'opéra élégant » (théâtre urbain) et « les opéras du désordre » (théâtre rural), qui formèrent par la suite les troupes de l'Anhui. Installées à Pékin dès 1790, ces dernières modifient la configuration du théâtre de la capitale, dans le domaine musical principalement. L'auteur formule ainsi l'originalité des pièces des troupes de l'Anhui : elles sont construites « sur une prosodie et une musique dégagées des contraintes de l'hétérométrie »¹³. Cette "simplification prosodique" signifie que chaque air de la pièce n'a plus besoin d'être associé à une mélodie particulière. L'opéra de Pékin emploie ainsi pour tous ses chants une vingtaine de mélodies types, les modifiant vaguement de temps à autre. L'absence de compositeur est une caractéristique de l'opéra traditionnel chinois, mais plus encore de l'opéra de Pékin : s'il conserve la profondeur de la mélodie et une chorégraphie raffinée, il s'est complètement détaché des partitions.

La rédaction de scénarios est également négligée dans l'opéra de Pékin, en témoigne le faible nombre de livrets encore disponibles aujourd'hui. Alors que les ouvrages dramatiques du *Kunqu* sont riches en allusions littéraires, l'opéra de Pékin opte pour un langage plus simple, et se démarque des textes stricts du *kunqu*. Les lettrés de l'époque voient dans l'opéra de Pékin un divertissement vulgaire. « Les écrivains célèbres accaparés par les modes occidentales et la politique, ne s'intéressèrent plus à l'opéra que pour se lamenter de temps à autre que le peuple prenne plaisir à un art si ancien au lieu de s'émerveiller de leurs acrobaties modernistes »¹⁴. L'excès de zèle littéraire des auteurs contemporains, qui créent des pièces certes sophistiquées mais peu compréhensibles, éloigne le peuple de leurs œuvres, le privant du côté spectaculaire de l'opéra chinois. S'ajoute un désintérêt du peuple pour les formes très littéraires et codifiées d'opéra traditionnels. Sans texte, il ne reste qu'à réciter la tradition dans l'intrigue : une comédie de mœurs où se mêlent héroïsme exalté, piété filiale ou morale conjugale. Les thèmes du répertoire classique de l'opéra de Pékin sont aussi bien inspirés des romans policiers, des légendes et contes populaires que des anciennes variétés dramatiques, bref des opéras antérieurs. Mais, l'aspect historique occupe désormais une place toute particulière permettant la multiplication de scènes de combats, de ballets guerriers et acrobatiques, qui plus que toutes autres distinguent l'opéra de Pékin. Ces gestes de combat sont extrêmement stylisés, et ils enthousiasment le public.

Comme dans les autres opéras chinois, on distingue quatre types de rôles dans

¹¹ Jung, Christophe, *op. cit.*, p. 15.

¹² Darrobers, Roger, *op. cit.*, pp. 39-76.

¹³ Darrobers, Roger, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴ Pimpaneau, Jacques, *op. cit.* p. 58.

l'opéra de Pékin : le *sheng* (homme), le *dan* (femme), le *chou* (clown) et le *jing* (visage peint). Chaque catégorie se subdivise. Prenons l'exemple du *sheng* : il peut être *laoshang* (homme âgé portant la barbe, souvent personnage principal), *wusheng* (jeune acteur fort en arts martiaux) ou *xiaosheng* (jeune homme sans barbe ni cuirasse). Xu Chengbei¹⁵ nous apprend également que si le compositeur occidental détermine si tel ou tel chanteur sera ténor, baryton ou basse selon le diapason de leur chant, les rôles dans l'opéra de Pékin sont divisés selon l'âge, le sexe, la position sociale, le caractère des personnages. Les rôles au premier plan sont les rôles d'homme âgé ou de jeune femme, longtemps interprétés par des hommes. L'opéra de Pékin intègre néanmoins ces rôles dans une optique d'interprétation plus large, moins stéréotypée. Une grande partie du travail de création est, dans l'opéra de Pékin, l'œuvre des acteurs. Ces derniers poussent l'art du mime à son paroxysme, et travaillent énormément la stylisation des rôles. L'intérêt des pièces de l'opéra de Pékin semble résider dans la qualité de cette interprétation, son originalité, même si l'acteur est tenu de respecter les conventions du genre. Il faut retenir, parmi les grands acteurs de l'opéra de Pékin, les noms de Cheng Changgeng, Tan Xinpei et son petit fils Tan Fuying pour les rôles d'homme âgé, Wang Yaoqing Mei Lanfang et celui de son fils Mei Baojiu pour les rôles féminins.

Notons que le jeu de l'acteur ne cherche pas à rendre compte de la réalité. Ses gestes sont symboliques et répondent à un impératif de stylisation. Par exemple, pour s'asseoir, l'acteur exécute un tour sur lui-même dans un sens donné et, pour se relever, en sens inverse. Xu Chengbei révèle que ce geste trouve son explication dans l'origine du théâtre : les acteurs étaient des marionnettes et leurs mouvements tenaient compte de l'agencement des fils qui ne devaient pas s'entrecroiser. C'est ce travail subtil de l'acteur qui fait s'émerveiller E.H. de Tscherner :

« (...) la perfection de l'art stylisé de l'acteur, perfection poussée dans tous les détails et dans toutes les nuances de son jeu, de sa déclamation et son chant, (...) fait de cet art, à mon avis, l'art théâtral par excellence »¹⁶.

Car la symbolique de l'opéra de Pékin est très complexe. Chaque mouvement, chaque déplacement, chaque sortie de scène revêt une signification en soi et participe du déroulement de l'intrigue. Elle s'exprime plus nettement encore dans un jeu de couleurs qui laisse entrevoir la complexité des codes hérités de l'opéra traditionnel. Ma Hiao-Tsiun dévoile la correspondance entre la couleur des maquillages ou des costumes et le caractère des rôles :

« Le blanc employé comme fond de teint annonce le manque de loyauté, l'hypocrisie et la médisance. Le noir annonce des personnages francs, frustrés et audacieux. Le rouge indique un caractère honnête et loyal. Le pourpre exprime le courage ou le calme. Le bleu foncé indique un tempérament brutal et orgueilleux. Le jaune dénonce la cruauté, la dissimulation et le cynisme. Le gris est réservé aux vieillards, le rose aux vieux militaires, et la couleur argentée au Dieux. (...). Les couleurs et les étoffes des costumes indiquent la situation des personnages,

¹⁵ Chengbei, Xu. *Opéra de Pékin*. China Intercontinental Press, 2003, pp 59-60.

¹⁶ De Tscherner, E.H. « De l'esthétique du théâtre traditionnel chinois », in Jacquot, Jean, dir. *Les théâtres d'Asie. Conférences du Théâtre des Nations (1958-1959)*. Paris : Editions du CNRS, 1978, p. 77.

par exemple : un costume rouge, lorsqu'il est de soie et de brocart, indique le bonheur. (...). Mais un costume de cotonnade rouge indique un captif ou un criminel au moment de son exécution. Un costume de soie blanche symbolise la pureté et la simplicité. La toile blanche représente le deuil...»¹⁷.

Ce système chromatique fait écho aux perceptions culturelles des couleurs dans la civilisation chinoise, mais le codifie en un langage visuel compris de tous. L'opéra de Pékin accorde une importance inédite à ce dialogue symbolique silencieux avec le public.

A la fin du XIXe siècle, l'opéra de Pékin émerge comme le modèle dominant de représentation de l'opéra chinois, propageant son influence au-delà de la capitale impériale. Son succès est d'abord populaire : plus accessible et dynamique que le *kunqu*, c'est un divertissement qui s'adresse au commun, un théâtre de rue. Les troupes familiales se déplacent et jouent lors des fêtes ou des cérémonies. La scène est montée aux coins des rues des cités ou sur la place des bourgades principales. Comme ses prédécesseurs, la scène de l'opéra de Pékin, en forme de carré, n'est fermée que par un mur. Ce mur donne accès aux coulisses par deux portes, et les trois autres côtés sont ouverts sur le public. Deux colonnes en bois situées aux angles de la scène supportent une voûte qui surplombe le plateau et aucun rideau ne sépare la scène du public. Cette architecture simple et symétrique facilite l'interaction entre les comédiens et un public qui, prenant part au spectacle, fait partie intégrante de la pièce. Elle facilite surtout l'itinérance des troupes de comédiens qui s'éloignent déjà de Pékin, élargissant son auditoire.

« Après 1860, l'opéra de Pékin a gagné d'abord Tianjin, le Hebei et le Shandong, puis l'Anhui, le Hubei et les trois provinces du Nord-Est. En 1867, il a gagné Shanghai, où arriveraient bientôt de nombreux acteurs célèbres. Shanghai est ainsi devenue un autre centre de l'opéra de Pékin. Après sa pénétration à Shanghai, l'opéra de Pékin a connu un nouveau développement, de sorte qu'il y avait l'école de Shanghai et l'école de Pékin de cet opéra. Au début du XX^e siècle, l'opéra de Pékin a gagné le Fujian, le Guangdong, le Jiangsu, le Zhejiang et le Yunnan, puis, dans les années 1940, le Sichuan, le Shaanxi, le Guizhou et le Guangxi »¹⁸.

Spectacle populaire, l'opéra de Pékin accède également très tôt au statut d'art curial. Dès les années 1860, des comédiens de la cité sont pour la première fois invités à se produire devant une Cour qui réservait jusqu'alors aux eunuques du palais et aux acteurs du Sud les représentations théâtrales. Et c'est à l'initiative de l'impératrice douairière Cixi que l'expérience s'institue.

« En 1891, l'impératrice Cixi, elle-même actrice amateur, fait construire un magnifique théâtre de plein air dans son palais d'été. (...) La Cour patronne de nombreuses troupes, la production théâtrale connaît un développement prodigieux. Entre 1853 et 1890, plus de trois cents pièces sont créés »¹⁹.

¹⁷ Hia-tsiun, Ma. « Le théâtre de Pékin », in Jacquot, Jean, dir. *Les Théâtres d'Asie. Conférences du Théâtre des Nations (1958-1959)*. Paris : Editions du CNRS, 1978, pp. 92-93.

¹⁸ Chengbei, Xu, *op. cit.*, pp 16-18.

¹⁹ *Ibidem*

Grâce à son succès populaire et à un patronage impérial qui lui confère ses lettres de noblesse, l'opéra de Pékin s'impose comme le genre théâtral majeur au tournant du siècle, non seulement pour « les membres de la famille impériale et les mandarins, mais aussi les lettrés, les commerçants, les citadins et les artisans (...)»²⁰.

Les défis des modernités

Si l'on peut dénombrer plusieurs centaines d'opéras locaux persistant dans les décennies suivantes – employant le dialecte, le style musical et le répertoire de leur localité – l'opéra de Pékin fait largement figure de modèle dominant à l'échelle nationale. C'est en tant que forme dominante d'un art dont les traditions essentielles ont traversé les siècles et les espaces qu'il va affronter les mutations majeures de la société chinoise au XXe siècle. Les profondes transformations politiques, économiques et sociales que connaît la Chine pendant le siècle résonnent sur sa culture et se traduisent presque inévitablement dans l'expression artistique.

Premier exemple convoqué par l'observateur occidental : le phénomène général d'émancipation des femmes qui touche la Chine, comme un grand nombre de sociétés développées du XX^e siècle, doit influencer l'opéra de Pékin. Mais sur le plan artistique, l'introduction d'actrices dans l'opéra de Pékin est relativement bénigne. D'abord, parce qu'avant l'interdiction des actrices à Pékin au XVII^e siècle – interdiction d'ailleurs appliquée dans la seule capitale – l'accès à la scène n'était pas réservé qu'aux hommes. Ensuite, parce que la stylisation du jeu des acteurs de l'opéra de Pékin est telle qu'un personnage peut être joué indifféremment par un homme ou par une femme. Lorsque les femmes sont admises au début de ce siècle, elles jouent aussi des rôles masculins. Jacques Pimpaneau, dans la préface du livre de Laurence Vidale, précise : « Mei Lanfang jouait les rôles de femmes et sa fille ceux d'hommes âgés »²¹. Certes, constate Roger Darrobers, l'introduction des actrices est un peu la fin du travestisme masculin, si évocateur de l'opéra de Pékin. Ces « travestis » jouissaient en Chine d'une célébrité sans borne au XIX^e siècle. Mais la féminisation de la profession n'est pas seule responsable de ce changement de paysage de l'opéra : le succès des *laosheng*, personnages masculins, n'a cessé de croître après 1850, aux dépens des artistes travestis²². Le cas du célèbre Mei Lanfang fait figure d'exception. Et, somme toute, l'émancipation féminine n'est sans doute qu'une modalité partielle d'un glissement séculaire d'ensemble qui ouvre l'Empire du Milieu au monde extérieur. C'est ce phénomène d'ensemble qui doit retenir notre attention.

Les confrontations successives aux modernités culturelles, idéologiques,

²⁰ *Ibidem*

²¹ Pimpaneau, Jacques, in Vidale, Laurence. *L'Opéra de Pékin*. Nantes : Actes Sud, 1999, p. 18.

²² Darrobers, Roger, *op. cit.*, p. 444.

économiques venues d'Occident sont autant de spasmes prodigieux qui ébranlent les fondements culturels d'une civilisation millénaire. Un inévitable dialogue s'instaure entre mutations sociétales et expressions artistiques, dialogue qui invite à l'esquisse d'une histoire culturelle de l'opéra de Pékin. En d'autres termes, l'enjeu de ce travail est de mesurer l'impact historique et contemporain de la « modernité » sur la conception et la représentation d'un art traditionnel, qui plonge ses racines dans un héritage esthétique culturellement irréductible.

Pour ce faire, le premier temps de l'approche se donne pour objet le XXe siècle dans son ensemble, isolant trois instances-clefs d'observation de la tension entre forme traditionnelle et visions « modernes » des contemporains. Le premier moment historique de cette évolution s'inscrit dans un contexte d'ouverture à la « modernité culturelle » de la jeune nation chinoise : il est tout entier incarné par la figure tutélaire de Mei Lanfang, artiste influencé par le Nouveau Théâtre, qui va littéralement révolutionner l'art de l'opéra de Pékin, en sublimant le jeu de l'acteur et en introduisant la mise en scène. Le second temps essentiel est bien sûr celui de la Révolution Culturelle : l'opéra de Pékin est mis au pas de la « modernité idéologique » maoïste, réduit sur le fond à la production de pièces « prolétariennes » et dépecé dans sa forme par le refus de tout héritage de l'époque féodale dans le jeu. Enfin, le temps des réformes et de l'ouverture économiques initiés par Deng Xiaoping est synonyme d'une médiatisation accrue, l'opéra de Pékin devenant bien de consommation d'une « modernité marchande ».

L'opéra de Pékin fascine aujourd'hui les étrangers, en témoigne le succès des tournées récentes proposées aux spectateurs occidentaux, curieux d'apercevoir un « condensé de culture chinoise ». Pourtant, il souffre paradoxalement d'une perte d'intérêt du public chinois. A la fois menacé de disparition et jouissant d'une grande renommée, l'opéra de Pékin se partage entre résistance aux appels de la modernité et adaptation aux impératifs de vente et de renouvellement artistique. Quelle est la situation actuelle de l'opéra de Pékin ? Quel avenir semble se dessiner pour cet art traditionnel dans la Chine du XXIe siècle ? Le second temps de la présente réflexion se consacre à l'impact de l'ouverture de la Chine à la mondialisation, désormais synonyme de modernité pour bien des contemporains. Devenu produit d'exportation, l'opéra de Pékin rencontre le regard occidental et s'offre sans doute à son influence, partagé dès lors entre des dynamiques contradictoires d'évolution.

Partie I : Le renouvellement de l'opéra de Pékin au XX^e siècle : les trois phases importantes de sa mutation

Notre étude sur les mutations de l'opéra de Pékin nous conduit à envisager cet art dans un cadre social particulier, perméable aux événements politiques, et variable selon les époques.

Au XX^e siècle, plusieurs événements majeurs ont perturbé la réalisation et l'expansion d'opéras traditionnels. Après l'apogée de l'opéra de Pékin dans les années 1920-1930, qui correspond à la période de renouveau artistique impulsée par Mei Lanfang, après la Révolution culturelle et la mort de l'opéra de Pékin traditionnel, vient, avec l'évènement des techniques de communication nouvelles, celle de son exportation et de sa dénaturation.

Les jeunes chinois, souvent hermétiques aux valeurs traditionnelles véhiculées par l'opéra et non initiés à cet art, ne renouvellent pas l'intérêt des générations antérieures qui, pendant plus de huit siècles, se sont délectées de cette forme artistique si complète et l'ont faite vivre à travers le temps. Ces observations peuvent être nuancées, certains éléments attestent du fait que l'opéra de Pékin est malgré tout bien vivant en Chine.

L'art théâtral de Mei Lanfang : Un renouveau artistique

« On peut dire que Mei Lanfang a apporté une contribution sans pareille au chant, au récitatif, au mime, au combat, à la danse, à l'expression, à la musique, au costume et à l'art du décor scénique de l'opéra de Pékin, enrichissant non seulement les moyens d'expression du rôle de dan, mais aussi a influencé profondément l'opéra de Pékin »²³.

Xu Chengbei.

Parce que sa quête de renouvellement de l'opéra de Pékin fut incessante et obstinée, Mei Lanfang incarne l'effort de renouveau artistique de l'art dramatique chinois au XX^e siècle. Il est celui qui a réformé l'opéra de l'intérieur. Les transformations qu'il a générées, loin des diktats artistiques dont le gouvernement usera, ont redessiné en douceur et durablement le paysage de l'opéra de Pékin. Son immense influence sur l'art traditionnel est indéniable : l'apogée de l'art de Mei Lanfang, que Xu Chengbei date entre 1919 et 1937, correspond à la période que les sinologues s'accordent à considérer comme celle de l'apogée de l'opéra de Pékin. Xu Chengbei se base, pour situer cet âge d'or de l'opéra de Pékin, sur le nombre record de théâtres construits dans la capitale pendant cette période²⁴.

La vie et la pratique théâtrale de Mei Lanfang

Mei Lanfang est né le 22 octobre 1894 à Pékin. Originaire du Taizhou dans la province du Jiangsu, il perd son père à l'âge de trois ans et est élevé par sa mère et son oncle. Son père et son grand-père ont tous deux été acteurs de l'opéra de Pékin et interprètes des rôles de *dan*. Alors que sa mère est la fille d'un acteur connu, son oncle joue du *jinghu* dans les orchestres de l'opéra de Pékin. Fu Qiumin distingue quatre périodes de la vie du célèbre acteur : « l'apprentissage », de 1894 à 1909, « la maturité », de 1910 à 1918, « l'apogée », de 1919 à 1937 et « le déclin », de 1938 à sa mort en 1961²⁵.

Le passage consacré à la première période nous apprend que le jeune Mei Lanfang commence à s'entraîner à l'âge de 7 ans, les difficultés financières de sa famille le

²³ Chengbei, Xu, *op. cit.*, p. 84.

²⁴ Chengbei, Xu, *op. cit.*, p. 99. L'auteur prend l'exemple de l'année 1937 : « A l'extérieur de Qianmen, il y avait à ce moment-là les théâtres Guanghelou et Huale à l'est, et Guangdelou, Sanqing et Qingle à l'ouest, à l'alentour de Dashalan, le théâtre Zhonghe à Liangshidianjie, le théâtre Diyiwutai à Xi Zhoushikou, et les théâtres Kaiming et Huabei. L'ouverture de théâtre était aussi permise dans la cité intérieure. Il est apparu donc le théâtre Jixiang, au marché Dong'an, et le théâtre Ha'erfei, Xidan. Plus tard, on a construit le théâtre Chang'an au bout ouest de la rue Chang'an ouest, et le théâtre Xinxin, plus à l'ouest. (...) Il y avait alors une bonne douzaine de théâtres à Pékin qui n'était pas grande ».

²⁵ Qiumin, Fu. *L'art théâtral de Mei Lanfang*. Paris : You Feng, 1998, p. 6.

contraignant à monter sur scène le plus tôt possible. Le premier maître qui se consacre à l'éducation théâtrale de Mei décrète rapidement que l'enfant est dépourvu de talent et refuse de le former plus avant. Il s'agit du maître Zhu qui l'avait fait travailler sur la pièce *Madame la troisième éduque le fils*. Maître Wu, vieil ami du grand père de Mei spécialisé dans les rôles de travestis, s'occupe alors de la formation du garçon (âgé de 8 ans). Le travail initiatique consiste à imiter le maître dans ses moindres gestes. Les conditions de travail sont extrêmement dures : les enfants commencent à s'exercer à 5 heures du matin et travaillent jusqu'au coucher du soleil. Chaque air devait être répété 20 ou 30 fois, jusqu'à ce que les paroles soient connues par coeur. Or, le système traditionnel de l'opéra veut que chaque acteur se spécialise dans un type de personnage. Mei Lanfang choisit le rôle de dan, plus précisément celui de *qingyi*, de la jeune fille chaste portant une robe noire. Les rôles féminins se subdivisent ainsi : les *qingyi*, les *huadan* (rôles de servante), les *wudan* (guerrières ou fées), les *daomadan* (cavalières, guerrières de haut rang) et les *laodan* (femmes âgées). Ambitieux, Mei opte pour le rôle principal de *dan*, pensant déjà à se faire une réputation. Dès le début, l'atout de Mei Lanfang est sa voix merveilleuse qui correspond parfaitement au rôle choisi. Toutefois, l'enfant a une physionomie plutôt quelconque qui semble ralentir sa carrière. Son visage ne retient pas l'attention des maîtres. En 1904, Mei Lanfang fait ses débuts sur la scène du Théâtre Guanghe à Pékin : il joue la fille Zhinü, rôle secondaire, mais touche son premier salaire. En 1907, il perd sa mère. L'acteur décide alors de diversifier ses compétences. Sous la direction de Lu Sanbao, il se familiarise avec les rôles de *wusheng*. Le maître Wang Yaoqing est peut-être celui qui lui a apporté le plus : il « l'initia aux trois types *qingyi*, *huadan* et *wudan* que Mei Lanfang regroupa en un nouveau type de dan: *huashan* (tunique fleurie), qui mêlait les particularités des deux types *qingyi* et *huadan* »²⁶.

La phase dite de maturité de l'acteur commence par un drame. En 1910, Mei Lanfang épouse Wang Minhua, la soeur d'un comédien. Il aura deux enfants avec elle qui mourront à l'âge de trois et quatre ans. L'aide de Tan Xinpei, ami de son oncle, fut sans conteste décisive : il demande en 1912 à Mei de jouer avec lui *Le fils abandonné dans le jardin des mûriers*. La réputation de Tan et le succès de la pièce place Mei Lanfang dans une dynamique de réussite. C'est l'année suivante que Mei rencontre un vrai succès. Invité par le théâtre de Dangu de Shanghai à jouer la pièce *Le retour de Xue Pinggui* avec le célèbre acteur Wang Fengqing, Mei Lanfang obtint la faveur des spectateurs. Fu Qiumin note : « (...) le jugement shanghaien à cette époque pouvait décider du destin d'un acteur »²⁷. Loué par la critique shanghaienne, Mei Lanfang va alors connaître une célébrité croissante en Chine.

L'âge d'or de Mei Lanfang est à situer, selon Fu Qiumin, entre 1919 et 1938. « En 1921, il épousa sa seconde femme, l'actrice Fu Zhifang, dont il eut quatre enfants : Mei Baochen, Mei Shaowu, Mei Baoyue qui devint plus tard actrice de rôles masculins et Mei Baojiu, le fils cadet qui suivra l'exemple de son père en jouant les rôles féminins »²⁸.

²⁶ Qiumin, Fu, *op. cit.*, p. 12.

²⁷ Qiumin, Fu, *op. cit.*, p. 14

²⁸ Qiumin, Fu, *op. cit.*, p. 17

Cette période, où Mei Lanfang devient maître incontesté de l'opéra, correspond à la création par l'acteur de pièces nouvelles et surtout à la mise en place de nombreuses structures de théâtre : troupes, groupes de réflexion, associations... Cette période correspond également aux tournées au Japon, aux Etats-Unis et en Union Soviétique qui façonneront l'homme différemment. En 1921, Mei Lanfang constitue avec Yang Xiaolou, une troupe théâtrale nommée Congling. L'année suivante il crée seul la troupe de Chenhua (qui deviendra La troupe de Mei Lanfang).

« Dans le même temps, Mei Lanfang organisait un groupe de réflexion avec Qi Rushan, dramaturge et metteur en scène, Feng Youwei, Xu Boming, Shu Shifu, Wu Zhenxiu et Li Shikan, mécènes et critiques qui travaillaient tous à la Banque de Chine et aimaient l'opéra de Pékin »²⁹.

Ainsi l'acteur diversifie à cette époque l'administration du théâtre et élargit par là même le public de l'opéra de Pékin. Chaque collaborateur avait son rôle, décidé par Mei Lanfang. La Troupe de Mei Lanfang fut un exemple d'organisation et de structure.

En avril 1919, le théâtre impérial de Tokyo invite Mei Lanfang à faire une tournée dans tout le pays. Fu Qiumin s'interroge quant aux motivations qui ont poussé l'artiste à accepter cette invitation, malgré les tensions croissantes entre le Japon et son pays. Il rend compte des propos de l'artiste interviewé à Tokyo en 1919 : « Je voulais étudier le Kabuki et la ballade japonaise »³⁰. Une grande curiosité pour la culture étrangère est le trait de caractère qui différencie Mei Lanfang de ses contemporains. Sa tournée dure un mois. Après le Mouvement du 4 mai en Chine, les critiques contre Mei Lanfang se font entendre : pourquoi se rend-il chez l'ennemi? En octobre 1924, Mei Lanfang, encouragé par ses amis, réalise sa deuxième tournée au Japon. L'idée que l'opéra chinois puisse devenir un modèle culturel à l'étranger tempère les ardeurs des opposants à ce voyage. La profusion des critiques positives dans les journaux japonais de l'époque rend compte de son incroyable succès. Les spectateurs japonais, pourtant familiers avec le raffinement du kabuki s'émerveillent devant tant de grâce, de souplesse et d'élégance. Face à tant d'engouement, Mei Lanfang prend la décision de diffuser l'opéra traditionnel chinois ailleurs dans le monde.

En décembre 1929, Mei Lanfang et les vingt membres de la troupe Chenhua se rendent aux Etats-Unis. L'organisateur de cette tournée n'est autre que Qi Rushan. L'idée de cet accueil sur le sol américain vient de l'ambassadeur Paul Reinsch. La première représentation a lieu à New York le 16 février 1930. Fu Qiumin nous apprend que Mei Lanfang est rappelé quinze fois sur scène par les spectateurs. Mei Lanfang et sa troupe se représentent ensuite à Chicago, à Los Angeles, à San Francisco, à Honolulu... Le prix des entrées double, la presse loue le travail des acteurs chinois. Après son retour en Chine à l'été 1930, l'acteur se place comme l'intermédiaire culturel entre les Etats-Unis et la Chine. En mars 1935, c'est au tour de la Russie (Moscou et Leningrad) d'inviter l'éminent artiste chinois. L'Association internationale pour les échanges culturels (VOLK) organise à cette occasion un comité d'accueil avec des personnalités artistiques aussi importantes que Stanislavski, Meyerhold, Einstein, Gorki, Dantchenko, Tolstoï, ainsi que

²⁹ Qiumin, Fu, *op. cit.*, p. 17.

³⁰ Qiumin, Fu, *op. cit.*, p. 19. Citation de Mei Lanfang.

des invités étrangers comprenant le critique de théâtre anglais Gordon Craig et le dramaturge allemand Bertolt Brecht. Au-delà du ravissement suscité par la représentation de Mei Lanfang, les invités retiendront du spectacle une véritable leçon théâtrale, dont beaucoup s'inspireront dans leurs écrits. Comme il l'avait fait au Japon et aux Etats-Unis, Mei Lanfang profite de son voyage pour découvrir la culture russe. Après sa tournée en URSS, il voyage en Pologne, en Allemagne, en Belgique, en France, en Italie et en Angleterre, toujours dans le but d'en savoir plus sur le théâtre occidental.

La période qui recouvre les années 1940 et 1950 est souvent occultée dans les études faites sur Mei Lanfang. Fu Qiuming nous propose de regarder ces années comme celle du déclin de l'acteur, même si ce dernier jouit toujours d'une célébrité sans comparaison possible.

« Le voyage de Mei Lanfang en Union soviétique a marqué la consécration de sa carrière artistique. Deux ans plus tard, le feu de la guerre commença à s'étendre sur le chinois et Mei Lanfang, à 43 ans, dut suspendre ses activités artistiques pendant huit années. Ainsi, les hasards de l'histoire ont voulu que, né pendant une guerre sino-japonaise, Mei Lanfang voit son âge d'or brisé par une autre guerre entre ces deux pays voisins. En 1945, après la guerre, Mei Lanfang remonta sur scène. Pendant les douze dernières années de sa vie (1949-1961), il reçut des honneurs sans précédents. Mais (...) était-il déjà sur le déclin ? »³¹.

Notons que depuis la fin de la guerre, l'acteur s'est engagé sur la voie de la politique. En 1954, il est même élu député à l'Assemblée populaire nationale. Il adhère au Parti Communiste Chinois en 1959 et est reçu par Mao Zedong. On explique son entrée sur la scène politique et le fait qu'il ait été sollicité, par sa réputation capable de dorer le blason du Parti Communiste... A entendre son meilleur ami Qi Rushan il n'y entendait pourtant rien en politique : « Il ne connaissait rien d'autre que le spectacle »³². Le 31 mai 1961, il monte pour la dernière fois sur scène pour la pièce de *Mu Guiying prend le commandement*, sa voix et sa technique de jeu sont depuis des années déjà déclinantes. L'artiste s'éteint à la suite d'une crise cardiaque à l'âge de 67 ans.

On peut dire sans trop de risque que Mei Lanfang a révolutionné l'opéra de Pékin, d'abord parce qu'il a détourné l'attention des spectateurs des rôles masculins, en leur proposant un nouveau rôle féminin, des plus raffinés. Pendant sa carrière, Mei Lanfang a incarné une centaine de rôles très différents : guerrière redoutable, concubine de roi, paysanne, fée, prisonnière des Tartares, favorite d'un empereur, jeune veuve, héroïne commandant l'armée qui sauve la Chine. L'art de l'interprétation de l'acteur prend ici tout son sens, puisque le détachement avec la réalité est encore plus évident : un homme joue le rôle d'une femme. C'est dans cette rupture avec le réalisme que l'opéra traditionnel trouve toute son essence. Les maîtres transmettent cette dimension de détachement avec le réel, les acteurs y travaillent et le public s'accommode parfaitement des gestes symboliques. Jamais reproche de manque de réalisme n'a été fait lors d'une représentation de l'opéra de Pékin, l'intérêt du jeu n'étant pas là. Mei Lanfang l'avait compris mieux que quiconque, il a porté l'art de l'interprétation à son paroxysme. L'aperçu

³¹ Qiumin, Fu, *op. cit.*, p. 31.

³² Qiumin, Fu, *op. cit.*, p. 32. Extrait de : Jiying, Chen. *Qi Rushan et Mei Lanfang*. Taipei : Littérature Biographique, 1980, p. 51.

de son parcours artistique nous permet de mieux comprendre l'homme qu'il était, les passions et les rêves qu'il avait. Attachons-nous à comprendre sa pensée dans toute sa complexité, à pénétrer le système théâtral qu'il a conçu, à la fois en rupture avec le passé et dans sa continuité, qui fait aujourd'hui encore figure de modèle en matière d'art dramatique.

La conception théâtrale de Mei Lanfang

Mei Lanfang n'a pas révolutionné l'opéra de Pékin uniquement dans le domaine de l'interprétation des rôles. Il a réussi à penser un théâtre nouveau, sans toucher pour autant à l'essence de l'opéra de Pékin, à moderniser l'art de la tradition par excellence en s'accommodant parfaitement des conventions scéniques préexistantes. Sa réalisation première dans ce sens fut l'écriture de scénarios, la création de nouvelles intrigues plus modernes. Mais le domaine dans lequel s'est illustré le mieux l'acteur reste celui de la scénographie.

La création de nouvelles pièces.

Savoir que Mei Lanfang s'est adonné à l'écriture de pièces de théâtre n'est pas en soi très important. Mais, le fait qu'il ait absolument tenu à écrire des pièces modernes pour redynamiser le répertoire classique, nous renseigne quant à ses intentions de modernisation de l'opéra, modernisation d'abord sur le plan littéraire et esthétique. Fu Qiuming note, d'après l'autobiographie de l'acteur, une déclaration qui précise ses intentions : « Nos pièces ont des sujets plutôt antiques... Si l'on s'inspire directement du présent pour composer une nouvelle pièce, le spectateur s'en sentira plus proche et y portera plus d'intérêt »³³. La liste des pièces écrites ou adaptées par Mei Lanfang³⁴ nous montre quel auteur prolifique il était : Fu Qiumin répertorie en effet une trentaine de pièces créées ou adaptées par le maître, de *Adieu à la favorite* à *La beauté défie la tyrannie*.

La première pièce adaptée qui répond à ce désir de modernisation est *Vagues dans l'océan du péché*, qui relate l'histoire de prostituées brutalisées par le patron d'une maison close. Les nouveautés dans le texte modifient l'entière représentation qui s'écarte alors des spectacles traditionnels sous plusieurs aspects : « (...) outre le sujet d'actualité, les costumes étaient modernes, la gestuelle proche de la réalité, les dialogues plus importants que le chant »³⁵. Cette révolte d'ordre esthétique n'obtint pas l'effet escompté ; malgré un public boudeur, Mei Lanfang réitéra le genre avec deux autres pièces : *Les vicissitudes de la vie des mandarins* et *une touffe de lin*. Mei Lanfang reçut ensuite les conseils de Qi Rushan qui l'orienta vers une forme artistique plus traditionnelle, pour ne pas rompre avec le style de l'opéra de Pékin. Il devint son

³³ Qiumin, Fu, *op. cit.*, p. 14. Extrait de : Lanfang, Mei. *Quarante ans sur scène*, vol. I, p. 126

³⁴ Annexe 1

³⁵ Qiumin, Fu, *op. cit.*, p. 15.

dramaturge et les deux hommes s'orientèrent vers l'élaboration de thèmes nouveaux, très travaillés, tout en restant fidèles au mode scénique traditionnel. Des pièces comme *Le sourire qui vaut mille onces d'or* et *Le rêve dans le pavillon rouge* en sont le résultat. Des changements scéniques discrets furent quand même incorporés : l'éclairage changeait selon les scènes et une toile de fond représentait un objet, variable selon les besoins (fleur, maison...). Il s'agit là des prémices de la scénographie dans l'opéra chinois. En contrepartie, la partie dialoguée était réduite, laissant place au chant et à la danse, dans lesquels la tradition peut s'exprimer librement. Après la création de sa propre troupe en 1921, le nombre d'adaptation de pièces classiques par Mei Lanfang croît constamment. Un des chefs d'œuvre du genre est *Adieu à la favorite*.

Mei Lanfang avait mis un pied dans ce qu'il appellerait lui-même « le théâtre nouveau des formes anciennes ». Entreprise hasardeuse quand on connaît le degré d'exigence des habitués de l'opéra. Bertolt Brecht ne manquait pas de noter à propos des modifications dans l'art théâtral chinois : « (...) elles ont lieu sous le regard d'un public qui se souvient et compare, elles impliquent donc un risque pour le comédien, qui met sa réputation en jeu s'il ne convainc pas »³⁶.

A la fois acteur et auteur, Mei Lanfang a aussi été passionné par la mise en scène. Il a modernisé le fond de l'opéra de Pékin en écrivant des livrets, il a également modernisé la forme, en introduisant dans l'opéra de Pékin la mise en scène.

« La réalisation scénique chez Mei Lanfang »

(note du titre : ³⁷)

Concept emprunté de l'Occident, la mise en scène a toujours été plutôt négligée dans l'opéra traditionnel chinois. Le terme de « metteur en scène » apparaît dans les années trente à Pékin. Mei Lanfang va lui donner une dimension orientale. Le metteur en scène pousse le rôle du maître à l'excès, entre travail sur le texte et répétition. L'organisation de la scène est au cœur des préoccupations du metteur en scène.

La difficulté d'innovation dans le domaine de la mise en scène s'explique par l'existence de règles précises de jeu qui suggèrent les déplacements et le décor. A cet égard, Ma Hiao-tsiun, ancien professeur de musique, explique :

« Dans le théâtre traditionnel chinois, il n'y a pas de metteur en scène et presque pas de décor. Les pièces ne sont pas divisées en tableaux. Le temps et le lieu sont indiqués uniquement par la mimique, soulignée par la musique ou la batterie. (...) L'imagination du public est guidée par les gestes conventionnels des acteurs. Par exemple, un tour sur scène fait par un acteur signifie un déplacement, plusieurs tours de suite signifient un long voyage. L'entrée et la sortie d'une maison sont exprimées par des mouvements des mains et des pieds : on lève les pieds pour franchir un seuil ; on ouvre ou on ferme une porte imaginaire avec un geste des deux mains dans le vide »³⁸.

³⁶ Brecht, Bertolt. « A propos du théâtre chinois », in *Ecrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard, 2001, p. 410.

³⁷ Titre de Qiumin, Fu, p. 37.

Ainsi, pour ce qui est de l'opéra traditionnel chinois, le travail d'imagination dans l'espace scénique semble revenir aux spectateurs, quand il appartient à une seule personne, le metteur en scène, en Occident.

La pluralité de formation de Mei Lanfang, évoquée dans sa bibliographie, lui a permis de nourrir son art d'influences extérieures et, dans le cas précis, de se détacher des indications scéniques anciennes afin d'ouvrir l'espace théâtral à d'autres interprétations. Pour ce faire, Mei Lanfang s'est entouré des plus grands : Zhang Pengchun et Qi Rushan furent ses associés artistiques, ses metteurs en scène ; le premier pour une période assez courte, le deuxième pendant plus de vingt ans. Qi Rushan, dramaturge incontournable du XX^e siècle et observateur passionné de l'opéra, écrivit plusieurs livres sur la structure, la gestuelle, l'évolution de l'opéra de Pékin. Qui d'autre que lui pouvait avoir une vue d'ensemble aussi précise de cet art ? La collaboration des deux hommes, retranscrite dans leurs écrits, commençait au moment du choix de la pièce ou de sa composition (pour les pièces à thème contemporain). Venait ensuite le choix des costumes et du maquillage, et celui, plus important, de la gestuelle. Les deux artistes ont créé ensemble des danses ainsi que des costumes aujourd'hui intégrés au répertoire de l'opéra de Pékin.

« La quatrième phase de la répétition était “la coordination du jeu, du décor et de la musique”. Le décor était souvent absent dans le théâtre traditionnel chinois. Mais Mei Lanfang et Qi Rushan ajoutèrent parfois des éléments de décor sur scène. Par exemple, (...) dans le quatrième acte de *Chang'e s'enfuit sur la lune* (*Chang'e benyue*), le décor se composait d'une toile représentant des nuages, avec un trou rond au centre pour symboliser la lune. De plus, Mei Lanfang et Qi Rushan avaient imaginé un rayon de lumière éclairant l'héroïne. “J'étais, disait Mei Lanfang, le premier à utiliser cette technique d'éclairages sur scène à l'opéra de Pékin”. Dans cette synthèse, l'effort portait sur l'harmonie entre le jeu et la musique puisque le décor était souvent abstrait, symbolique et les éclairages rarement utilisés ; en revanche, le jeu entier devait s'accorder avec le rythme musical... »³⁹.

On peut déplorer le caractère réaliste de l'approche scénographique des artistes : si la toile de fond représente une maison, l'imagination du public est moins suscitée. Cependant, notons que les éléments de décor de Mei Lanfang et de Qi Rushan restent symboliques, en concordance avec l'effort de suggestion propre à l'opéra de Pékin. La lune est, par exemple, symbolisée par un trou, loin d'être reproduite dans sa forme réelle. De plus, il est absolument nécessaire de se placer du point de vue oriental pour bien mesurer l'importance des innovations scéniques réalisées par Mei et Qi. Ajouter un décor plus élaboré à une pièce qui met en scène musiciens, acrobates, acteurs et chanteurs, tous en costumes, et qui livre donc une image esthétiquement chargée, est une démarche audacieuse. Si l'esquisse d'un arbre en arrière-plan peut sembler être une modification absolument mineure dans le théâtre occidental, elle constitue un apport révolutionnaire dans le théâtre chinois : la complexité de la structure de ce dernier fait que tout

³⁸ Hia-tsiun, Ma, op. cit., p.94.

³⁹ Qiumin, Fu, op. cit., p. 54.

changement sur scène modifie l'équilibre général de la pièce et oriente différemment le regard du spectateur. Bertolt Brecht oppose la spécificité de l'innovation dans l'art théâtral chinois à ce que l'on croit à tort révolutionnaire dans l'art théâtral occidental :

« Il a fallu développer (...) l'innovation à partir de l'Ancien. On introduit ainsi dans la permanence, critère d'un art (comme d'une science) véritable, le facteur naturel de la révolte, l'acte bien visible, facile à juger, par lequel on rompt avec l'Ancien. Il faut avoir en tête les compositions superficielles typiques de comédiens occidentaux, leurs personnages fabriqués à coups de petits traits nerveux, qui, peu significatifs et plus ou moins empruntés à la vie privée, n'ont aucune valeur de type, pour ne pas comprendre que modifier des gestes puisse signifier une innovation réelle et fondamentale dans la composition d'un personnage. De fait, s'il est chez nous si difficile de révolutionner l'art dramatique, c'est qu'il est difficile de faire une révolution là où il n'y a rien à révolutionner »⁴⁰.

Cette assertion est valable en ce qui concerne l'innovation du jeu de l'acteur, mais aussi l'innovation de l'organisation scénique. Brecht mesure la fulgurance de l'innovation par rapport à sa visibilité. Dans un art si codifié, tout changement est nécessairement très exposé.

Mei Lanfang ne produisit aucun décor complexe, trop soucieux de ne pas altérer les formes traditionnelles de l'opéra dans son école, de ne pas rompre l'équilibre général de la pièce. La réalisation scénique dans laquelle il s'est distingué est celle des déplacements, et surtout celle des entrées et des sorties de scène. Bien que l'usage des déplacements dans le jeu soit indéniablement hérité de la tradition, Mei Lanfang a créé l'originalité en le plaçant au centre du jeu. Toutes les notes scéniques de l'acteur portant sur différentes pièces concernent, à un moment donné ou à un autre, la technique de déplacement de l'acteur, et montrent toute la réflexion que cette technique a suscitée chez l'artiste. Il s'agit de faire dire le maximum de choses à l'acteur, avec des déplacements minutieusement étudiés. Ces derniers sont essentiellement circulaires. Le *yuan* (cercle) représente l'esprit de la culture traditionnelle chinoise, il symbolise le bonheur. Toutes les portes des édifices anciens chinois sont d'ailleurs circulaires. Dans l'esthétique du déplacement, la symbiose avec le public s'impose : il est celui qui imagine le cercle, usant de sa mémoire, ou plutôt celui qui le finit mentalement quand il est amorcé sur scène par le comédien.

« Cette interaction se manifeste également dans le jeu des figurants appelé *long tao*. Le *long tao* est formé par quatre, huit ou seize figurants. Ces figurants portent souvent le même costume et peuvent symboliser un groupe important de personnage : troupes, cortèges, ... Cette symbolique peut être utilisée pour représenter le va et vient, l'entrée et la sortie, la marche, etc. Le *long tao* est un raccourci, une simplification dans le jeu. Dans les déplacements, le *long tao* est souvent utilisé comme un rideau vivant »⁴¹.

Mei Lanfang et Qi Rushan ont beaucoup utilisé cette technique du *long tao* qui permet, par exemple, d'éviter des sorties de scènes inutiles : le « rideau vivant » cache un acteur

⁴⁰ Brecht, Bertolt, *op. cit.*, p. 411.

⁴¹ Qiumin, Fu, *op. cit.*, p. 67.

qui change de costume, suggère un changement de lieu alors que tous les comédiens restent sur scène. Mei Lanfang a réussi à utiliser les déplacements comme indicateurs des sentiments du comédien, il leur a donné une autre dimension que celle du changement de lieu. Fu Qiuming prend l'exemple de la pièce *La favorite ivre* montée par Mei Lanfang. Ce dernier avait imaginé un mouvement de va et vient dans la ligne formée par les figurants qui suggérait l'ivresse et le désespoir de la favorite. Pour réaliser ce va et vient, les acteurs bougeaient de droite à gauche, s'agenouillaient et se relevaient. Devant ce rideau humain, la favorite semblait prisonnière. Ainsi, cette technique permet aux acteurs de faire corps sur scène. Mei et Qi ont toujours veillé à ce que le mouvement des figurants serve le jeu de l'acteur principal. Ainsi, les figurants restaient-ils souvent immobiles, pour ne pas encombrer le regard du spectateur.

Pour ce qui est des entrées et sorties de scène, aspect le plus important de la réalisation scénique, le travail de Mei Lanfang a permis à Qi Rushan de rédiger un essai sur la question – aucune étude précise n'avait été réalisée auparavant. Cet essai classe les entrées et sorties de scène selon qu'elles soient chantées ou jouées. La forme d'entrée en parlant la plus utilisée est le monologue d'introduction. La musique accompagne l'acteur qui entre, puis s'assied au bord de la scène. Pour les rôles comiques, le poème rythmé peut servir d'entrée : le comédien récite un poème dès son arrivée sur scène. Certaines entrées se font en toussant pour donner une indication aux musiciens. Les entrées en scène en jouant sont les plus courantes : en ouvrant une porte imaginaire (indiquant que les personnages sont arrivés à destination), en mimant un galop sur un cheval, en descendant d'une chaise (pour les personnages immortels), en tirant un autre acteur par le bras (signifiant qu'il a été sauvé). De la même façon, la sortie de scène peut se faire à deux (l'un traîne l'autre), en courant (symbole de la fuite, la poursuite), en culbutant.

« Pendant la représentation, l'espace de chaque scène est lié à la forme d'entrée et de sortie de scène du comédien. Dès que l'acteur a fini sa représentation et quitte la scène, elle redevient vide. On comprend mieux pourquoi les entrées et les sorties de scène sont des moyens très importants au service du réalisateur comme à celui de l'acteur. Mei Lanfang avait compris que les entrées et les sorties de scène étaient "un élément théâtral concis et économique : elles permettent les changements de lieu et indiquent les activités des personnages" »⁴².

L'impact du regard de Mei Lanfang

Si les acteurs se contentaient de venir déclamer leur texte et de chanter leur chanson sur scène, l'opéra de Pékin perdrait toute son intensité dramatique. Ce genre hybride, à la fois opéra et théâtre, est performant si la qualité du jeu, du chant, de la musique, de la symbolique est en tout point égale. Une telle exigence suppose l'œil avisé d'un metteur en scène, d'un maître savant capable d'harmoniser le tout. Si les maîtres de l'opéra de Pékin ont toujours veillé à l'harmonie du jeu, Mei Lanfang a veillé en plus à celle de la scène, ayant une vision plus globale et plus théâtrale du vieil art chinois.

⁴² Qiumin, Fu, *op. cit.*, p. 77. Contient un extrait de : Lanfang, Mei. *Quarante ans sur scène*, vol. III, p. 8.

Ambassadeur du « Théâtre nouveau des formes anciennes », Mei Lanfang a fait l'objet d'un culte sans précédent de la part de ses compatriotes (les timbres créés à son effigie l'attestent ⁴³) et d'une admiration totale de la part des Occidentaux. En suscitant l'admiration de Stanislavski, Meyerhold et Brecht, Mei Lanfang a élevé l'opéra de Pékin au stade de modèle. Il a fait le lien entre l'Orient et l'Occident, en faisant connaître au monde l'opéra chinois et en ramenant de ses voyages une vision très enrichie de l'art théâtral, influencée par les genres occidentaux. Il a étudié, dans d'autres cultures, différentes formes de réalisation scénique, qu'il a mises ensuite au service de l'intrigue dans ses opéras classiques. Une cohérence parfaite entre le jeu et l'histoire a toujours été recherchée dans ses oeuvres. Une cohérence parfaite, une stylisation juste ainsi qu'une rigueur infaillible. A titre d'exemple, l'artiste a formellement interdit à ses acteurs de se moucher ou de cracher pendant les représentations, pratiques pourtant usuelles en Chine et sur les plateaux. Le comédien devait cesser d'exister quand il entrait sur scène, pour donner naissance à son personnage. Mei Lanfang a veillé à ce que la vraisemblance existe dans le théâtre de l'invraisemblance.

Fu Qiuming attire néanmoins notre attention sur le déclin qu'a connu « le roi de l'opéra » à la fin de sa carrière ; déclin dû à une longue période de non exercice de sa profession sous l'occupation japonaise, à l'âge tout simplement, et à la perte d'une gestuelle précise. Ou peut-être déclin dû à l'air du temps, qui n'était plus au renouveau dans l'Ancien mais au renouveau tout court. Fu Qiuming écrit à propos de Mei : « (...) On doit probablement se féliciter de sa mort avant 1966, car cela lui permit d'échapper à la grande Révolution culturelle et de rester "un homme parfait" » ⁴⁴.

La Révolution culturelle : un renouveau idéologique

« Un nouvel opéra de Pékin, un opéra révolutionnaire, a brisé toutes les résistances et a émergé du bastion des empereurs, rois, généraux, ministres, damoiseaux et damoiselles » ⁴⁵.

Kiang Tsing

La Révolution culturelle, par ce qu'elle supposa comme réformes et changements, est une période clef de l'évolution de l'opéra de Pékin. Elle correspond à un renouveau idéologique qui se traduira, dans les faits, par une instrumentalisation totale de l'art par le pouvoir politique en place, et à une régression artistique indéniable dans tous les domaines. L'opéra de Pékin n'échappera pas à cette réforme draconienne. Au contraire, en tant que symbole du passé, il concentrera les foudres des dirigeants communistes. On peut considérer que la Révolution culturelle chinoise coïncide avec la mort de l'opéra

⁴³ Annexe 2

⁴⁴ Qiumin, Fu, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁵ Tsing, Kiang. *A propos de la Révolution dans l'opéra de Pékin*. Paris : L'Harmattan, 1968, p. 9.

traditionnel, ou annonce pour le moins un sommeil profond. L'opéra classique se réveillera après 1978, pour le plus grand plaisir des artistes et du peuple chinois.

L'art au service de la politique

Déroulement de la réforme de l'opéra de Pékin

En 1942, les prémices de la Révolution culturelle sont déjà visibles. Le discours de Mao Zedong *Interventions aux causeries sur l'art et la littérature*⁴⁶ en atteste. Il fut prononcé le 23 mai 1942, à l'issue de réunions entre intellectuels communistes : les « Conférences de la Table Ronde » tenues à Yen-an en 1942-43. Son contenu annonce la nature de la Révolution. S'inspirant des résolutions de Lénine, il précise qui en seront les acteurs et les bénéficiaires ; il s'agira d'une réforme par les masses et pour les masses : « (...) la nouvelle culture chinoise, à l'étape actuelle, est la culture anti-impérialiste et antiféodale des larges masses populaires, placée sous la direction du prolétariat », « (...) notre littérature et notre art sont destinés aux ouvriers, aux paysans, aux soldats et à leurs cadres... »⁴⁷.

La tonalité éminemment politique de la réforme artistique est donnée : Mao Zedong, au début de son allocution d'ouverture, présente la réunion comme « un échange de vues sur la liaison entre le travail littéraire et artistique et le travail révolutionnaire en général »⁴⁸. Puis, la réforme artistique est présentée comme un moyen de guerre : le « front culturel », et, plus loin, l'« armée de la culture » doivent servir à libérer le peuple de l'oppression d'un ennemi omniprésent. Les japonais sont désignés comme ennemi premier, étant donné le contexte dans lequel a été écrite l'allocution :

« En ce qui concerne nos ennemis, les impérialistes japonais et tous les ennemis du peuple, la tâche des écrivains et des artistes révolutionnaires consiste à dévoiler leur cruauté, leurs mensonges, et à montrer qu'ils sont voués à la défaite, afin d'encourager l'armée et le peuple qui résistent au Japon à lutter résolument... »⁴⁹.

« L'ennemi bourgeois » n'est pas épargné ; il s'incarne, dans le domaine de la culture, en la personne des intellectuels et artistes « non rééduqués » : « (...) qu'en a-t-il été (...) de nos écrivains et artistes jusqu'à présent ? Je dirais qu'ils ont manqué de connaissances et de compréhension ; ils ont été semblables à ces "héros qui ne savent où manifester leurs prouesses". Quelle est la connaissance qui leur manquait ? Celle des gens »⁵⁰. Cette

⁴⁶ Annexe 3

⁴⁷ Zedong, Mao. *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art*. Voir : <http://classiques.chez-alice.fr/mao/causeries3.html>.

⁴⁸ Zedong, Mao, *op. cit.*

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ *Ibidem*

critique adressée aux artistes annonce le traitement qui sera réservé, pendant la réforme théâtrale, aux acteurs rendus complices de la bourgeoisie et de l'Ordre Ancien. « Si nos écrivains et artistes venus des milieux intellectuels veulent que leurs œuvres soient bien accueillies par les masses, il faut que leur pensée et leurs sentiments changent, il faut qu'ils se rééduquent »⁵¹. Mao Zedong précise, ensuite, qu'il entend par rééducation, l'étude du marxisme-léninisme et celle de la société et de ses différentes classes. Un acteur « rééduqué » peut à son tour éduquer les masses.

Les intentions de Mao et des intellectuels communistes pouvaient sembler mesurées à l'époque et les buts qu'ils s'étaient fixés réalisables : « Nous devons recueillir tout ce qu'il y a de bon dans l'héritage littéraire et artistique légué par le passé, assimiler d'un esprit critique ce qu'il contient d'utile »⁵². Mais les événements prendront une toute autre tournure à la fin des années 1960 et rien des formes traditionnelles ne sera alors toléré dans l'art chinois.

Christophe Jung et Marie-Chantal Piques nous évoquent une première tentative de modernisation de théâtre à Yenan en 1943, ce qui montre la précocité du souci de renouveau dans les thèmes de l'opéra :

« En 1943, quelques dramaturges font une tentative de rénovation de l'opéra ancien : ils montent, à Yenan, une pièce intitulée *Rebelles malgré eux*. L'histoire servant de trame à la pièce n'était pas nouvelle. Tirée d'un épisode du roman *Au bord de l'eau*, elle décrivait les multiples rébellions survenues à la fin de la dynastie des Song du nord. (...) L'innovation apportée fut de redonner une signification historique à ces soulèvements populaires. On rajouta quelques héros issus du peuple, et on raffermi le caractère rebelle du personnage principal »⁵³.

L'opéra de Pékin fera l'objet d'une vraie réforme plus tard, d'autres affaires occupant les communistes au tournant de cette moitié de siècle : la guerre contre le Japon, la guerre civile contre les nationalistes, le redressement économique du pays.

L'opéra de Pékin conserve partiellement, après la guerre et le « Grand bond en avant » de 1958, son répertoire ancien. Mais, les modernistes, partisans de l'abandon pur et simple du théâtre traditionnel, et les nationalistes, convaincus du rôle essentiel de l'opéra traditionnel dans la propagande du Parti, continuent de s'opposer dans les milieux intellectuels communistes. Le Parti optera finalement pour une position médiane : conservation de la forme de l'opéra de Pékin, mais rénovation du contenu avec des pièces à thèmes nouveaux. Nous verrons que cette rénovation, entamée dans tout le pays dès le début des années 1960, suffira à dénaturer complètement l'opéra de Pékin, alors marqué par l'empreinte de l'uniformisation des genres.

Il semblerait, d'après André Travert, que la position mesurée du Parti, du moins au début de la Révolution et dans le discours officiel, soit due à la volonté de quelques

⁵¹ Zedong, Mao, *op. cit.*

⁵² *Ibidem*

⁵³ Jung, Christophe, *op. cit.*, p. 20.

défenseurs discrets de l'opéra dans la classe dirigeante : « (...) ne dit-on pas que Tcheou En-lai, dans sa jeunesse, faisait montre d'un certain talent d'amateur dans l'interprétation des rôles de *tan* ? »⁵⁴ .

A la suite de l'été 1964, durant lequel a lieu le Festival de l'opéra de Pékin sur thèmes contemporains, les pièces récemment créées (*La prise de la montagne du tigre*, *L'étincelle dans les roseaux*⁵⁵) et les premiers « grands ballets révolutionnaires » sont présentés. Ces représentations suscitent le débat dans le milieu de l'opéra : faut-il réagir contre la primauté de la forme sur le fond (des codes et rites traditionnels sur les textes potentiellement révolutionnaires), comme le veulent les intellectuels communistes, ou faut-il s'attacher à respecter la tradition ? Christophe Jung et Marie-Chantal Piques indiquent que le célèbre acteur de l'époque Xun Huisheng, lors du festival, se montre favorable à l'élaboration de pièces à thème contemporain, incitant d'autres artistes à suivre la voie de la réforme. Les auteurs expliquent également que l'élément de bascule dans la Révolution culturelle est la polémique créée justement par une des pièces de ce festival. Pièce contemporaine écrite en 1961 par Wu Han, *La destination de Hai Rui* fait l'objet de critiques qui ne l'avaient pourtant pas atteinte lors de sa sortie : « (...) certains y voient une allégorie, dissimulant la critique du limogeage par Mao Zedong, en 1959, du ministre de la défense »⁵⁶ . Mais c'est en 1965 que la critique contre cette pièce se fait très virulente. « On l'accuse de travestir la vérité historique en exagérant les qualités d'un fonctionnaire féodal, dont le vrai mobile était le maintien du mandarinat, et aussi de décrire des paysans amorphes et résignés à leur sort »⁵⁷ . Autour de cette polémique, la lutte politique se met en place, avec en tête Jiang Qing, la femme de Mao Zedong. Cette dernière avait critiqué *La destination de Hai Rui* dès sa création. Elle devra donc attendre le festival de 1964 pour être écoutée. Elle prononça, à cette occasion, un discours invitant les participants à avoir confiance en l'opéra de Pékin à thème révolutionnaire. Ce texte sera une référence essentielle de la Révolution culturelle. Les personnes les plus visibles dès l'enclenchement politique de la Révolution culturelle en 1966 sont Lu Dingyi, le vice premier ministre, et Jiang Qing, connue sous le nom de « l'impératrice rouge ». Elle entreprendra une campagne de « purification » des arts à partir de 1967 et limitera la production des pièces de théâtre : huit pièces sur thème contemporain seront autorisées à Pékin et serviront de modèle aux autres opéras locaux et à toute nouvelle création. Ces huit pièces sont :

« (...)la Prise de la montagne du tigre (histoire de répression des bandits à la veille de la fondation de la République populaire de Chine), le Fanal rouge (histoire de la résistance des cheminots chinois à l'agression japonaise),

⁵⁴ Travert, André, « Caractères et évolution du théâtre pékinois », in Jacquot, Jean, dir. *Les Théâtres d'Asie. Conférences du Théâtre des Nations (1958-1959) et par le Groupe et le Cercle Culturel de Royaumont, (28 mai-1er juin 1959)*. Paris : Editions du CNRS, 1978, p. 109.

⁵⁵ La première décrit une bataille entre l'Armée rouge et le Guomindang, la deuxième se déroule durant la guerre sino-japonaise.

⁵⁶ Jung, Christophe et Piques, Marie-Chantale, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁷ Jung, Christophe et Piques, Marie-Chantale, *op. cit.*, p. 22.

Shajiang (histoire de protection de soldats blessés de la Huitième Armée de route par des masses populaires durant la guerre antijaponaise), le Port (histoire du travail inlassable des dockers de Shanghai après la libération de leur ville), Attaque-surprise du régiment des tigres blancs (histoire de l'Armée des volontaires chinois participant à la guerre en Corée), le Détachement féminin rouge (un ballet représentant la lutte des combattantes de l'Armée rouge de Chine contre le pouvoir local et les despotes), La fille aux cheveux blancs (un ballet retraçant la vie d'une jeune paysanne forcée à aller vivre au fond de la montagne afin d'échapper à un despote) et la symphonie Shajiang »⁵⁸.

Nous reviendrons sur le manque de diversité des thèmes de ces pièces. Notons que dès 1969, plusieurs opéras sont rajoutés aux « pièces de théâtre modèles » (Yangbanxi), amorçant une phase de détente dans le contrôle des opéras.

Pour Colin Mackerras, la période où l'autorité politique s'exerce avec le plus de force dans le domaine artistique est celle des années 1966 à 1969. La création des Gardes Rouges de Mao date de 1966 et contribue à renforcer le pouvoir communiste. Celui de Jiang Qing dans les affaires culturelles ne cesse d'augmenter. La propagande communiste est diffusée par des troupes de théâtre toujours plus nombreuses, envoyées par Pékin vers le reste du pays. Les cassettes audio et les livres sur l'opéra de Pékin traditionnel sont retirés du marché. Les acteurs de l'opéra traditionnel sont persécutés, maltraités par les Gardes Rouges ou envoyés dans les campagnes pour être « rééduqués ». La répression contre les artistes se fait très violente et de plus en plus systématique :

« (...) La plupart des personnages autrefois influents dans les questions artistiques, même ceux qui semblaient être progressistes, furent vivement critiqués. Stanislavsky fut condamné en tant que bourgeois, tandis que, parmi les leaders chinois, Chou Yang, P'eng Chen and T'ao Chu étaient les premiers à tomber »⁵⁹.

De 1969 à 1976, les thèmes de l'opéra se diversifient progressivement avec notamment l'introduction de nouvelles pièces modèles en 1972 : *La montagne aux azalées* en fait partie.

Mao Zedong se concentre, en effet, dès 1973, sur sa « Campagne contre Lin Biao et Confucius », plus que sur les réformes de la littérature et du théâtre. Cette campagne vise à asseoir le pouvoir du Grand Timonier, en dénonçant deux menaces pour le régime : Lin Biao a trahi Mao, qui voyait en lui un successeur, et a essayé de l'assassiner ; Confucius symbolise le passé mieux que quiconque. La fin de la Révolution culturelle correspond à la mort de Mao Zedong en septembre 1976 et à la chute de Jiang Qing et de « la bande des quatre », en octobre la même année. Une critique de leur politique culturelle se développe rapidement dans tout le pays et les vieux thèmes de l'opéra traditionnel

⁵⁸ Chengbei, Xu, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁹ Mackerras, Colin. *The Chinese Theatre in Modern Times. From 1840 to the Present Day*. London: Thames and Hudson LTD, 1975, p. 170. En anglais dans le texte: "(...) most figures previously influential in artistic matters, even those who had seemed progressive, came under sharp criticism. Stanislavsky was condemned as a bourgeois, while, among Chinese leaders, Chou Yang, P'eng Chen and T'ao Chu were among the first to fall".

réapparaissent sous Deng Xiaoping, grand admirateur du théâtre classique.

Nature de la réforme de l'opéra de Pékin.

L'essence de la réforme de l'opéra de Pékin, plus que son déroulement historique, doit retenir notre attention. Cette réforme va essayer de plonger le théâtre dans la vie sociale, c'est-à-dire qu'elle va opposer ce qui est supposé être un divertissement (le théâtre classique), au théâtre utile socialement, investi d'une mission éducative. Faisant allusion à la petite bourgeoisie et aux masses ayant encore « des idées rétrogrades », Mao indiquait : « Nos productions artistiques et littéraires doivent les aider à s'unir, à progresser et à poursuivre leur combat dans l'unanimité, à se débarrasser de ce qu'ils peuvent avoir d'arriéré et à développer ce qu'ils ont de révolutionnaire »⁶⁰.

L'idée de la mission éducative de l'opéra et des arts traditionnels en général n'est pas nouvelle. Hsiao-t'i Li, dans son étude sur les rapports entre opéra, société et politique⁶¹, nous apprend qu'elle était au début du siècle au cœur des travaux des deux célèbres intellectuels Liang Ch'i-ch'ao et Yen Fu. Ces derniers dénonçaient le manque de développement de la Chine par rapport aux pays occidentaux et préconisaient la modernisation de la société par l'éducation du peuple. Cette transformation du peuple devait être opérée grâce aux arts capables de façonner l'imaginaire collectif. Il faut ainsi préférer à l'instruction historique, la littérature, les arts de la rue ou l'opéra, ce que les auteurs résument et que C. T. Hsia traduit par « fiction ».

« Pour rénover [sic] les hommes d'une nation, la littérature fictionnelle d'une nation doit d'abord être rénovée. Ainsi, pour rénover la modernité, nous devons d'abord rénover la fiction ; pour rénover la religion, nous devons d'abord rénover la fiction ; pour rénover les manières, nous devons d'abord la fiction ; pour rénover le savoir et les arts, nous devons d'abord rénover la fiction ; et même pour renouveler le cœur des hommes et remodeler leur caractère, nous devons d'abord rénover la fiction »⁶².

Les intellectuels communistes ont parfaitement mesuré le rôle social de l'opéra, son pouvoir éducatif et intégrateur. Ils ont, à la différence des intellectuels comme Liang Qichao et Yen Fu, veillés à assurer l'effective utilisation de l'opéra à des fins sociales, en mobilisant les ressources du gouvernement communiste : nationalisation de presque tous les théâtres du pays, contrôle systématique de la production artistique.

L'instrumentalisation politique de l'opéra traditionnel n'est pas non plus un phénomène nouveau : les thèmes des pièces traditionnelles à l'époque féodale tendaient déjà à légitimer le pouvoir en place. Le recours au religieux permettait alors d'assurer

⁶⁰ Zedong, Mao, *op. cit.*

⁶¹ T'i Li, Hsiao. *Opera society and politics : Chinese Intellectuals and Popular Culture 1901-1937*. Harvard University : 1996, 400 p.

⁶² T'i Li, Hsiao, *op. cit.*, p. 49. *En anglais dans le texte* : "To renovate the people of a nation, the fictional literature of a nation must first be renovated. Thus to renovate morality, we must first renovate fiction; to renovate religion, we must first renovate fiction; to renovate manners, we must first renovate fiction; to renovate learning and the arts, we must first renovate fiction; and even to renew the people's hearts and remold their character, we must first renovate fiction".

l'intégration sociale. Le confucianisme et le taoïsme ont influencé grandement les artistes de l'opéra traditionnel. Ces derniers légitimaient, à travers leurs textes et leurs pièces, le pouvoir en place par la volonté des dieux. Mais, le contrôle de l'opéra par le pouvoir politique pendant la période communiste devient systématique à cause de la nationalisation des structures de l'opéra. Les spécificités de l'instrumentalisation de l'opéra par les communistes sont, en effet, un contrôle politique permanent, une attitude répressive des autorités vis-à-vis des artistes, un changement brutal et radical des formes de représentation.

Les communistes dénoncent donc « l'Art pour l'Art », l'art inutile qui ravit sans instruire, qu'ils opposent à l'art utile socialement. Cette dénonciation n'est pas sans rappeler le mépris sévère de l'intelligentsia chinoise occidentalisée des années trente pour l'opéra traditionnel. Pourtant opposés au régime communiste, ces « détracteurs » du théâtre traditionnel formulaient, d'après André Travers, des critiques semblables à celles de leurs ennemis. Ils dénonçaient non sans ironie la stylisation extrême de l'opéra de Pékin. L'auteur illustre son propos avec la citation extraite du livre de Lin Yu-t'ang, chef de file de ce courant : « Quand il tient un fouet et prétend monter un cheval ou quand il joue à pagayer, son jeu n'est ni meilleur ni pire que celui de ma fille de cinq ans qui joue à monter à cheval en traînant un bâton de bambou entre ses cuisses »⁶³.

Partageant le même mépris que des personnalités comme Lin Yu-t'ang pour une forme artistique jugée puérile, les communistes réformateurs, après s'être mis d'accord sur les motivations de la réforme, vont s'intéresser aux modalités de celle-ci. Ils vont tenter d'« assainir » l'opéra de Pékin traditionnel en concentrant leurs efforts sur les trois aspects qui suscitent le plus de réprobation dans la pensée communiste. André Travers nous propose d'étudier ces trois aspects.

L'assainissement du théâtre.

André Travers s'intéresse aux caractéristiques de l'opéra de Pékin déplaçant le plus aux communistes et qui feront donc l'objet d'une « critique/reconstruction ». Les éléments historiques des pièces classiques suscitent, de manière générale, une désapprobation totale. Plus particulièrement, les personnages historiques du répertoire classique sont jugés comme des traîtres à la patrie. Cette constatation donnera lieu à ce qui fut appelé la « réévaluation » des personnages historiques qui commença très tôt, dès la proclamation de la République Populaire en Chine. Il n'est pas surprenant, en effet, que les dirigeants communistes n'aient pas tardé à se servir d'un art aussi populaire que l'opéra, pour faire connaître les figures servant d'emblème à leur Parti : paysan travailleur, ouvrier rebelle, jeune combattant communiste. Et inversement pour supprimer celles héritées de l'époque féodale :

« Ainsi, la fameuse pièce *SSeu lang t'an mou (...)*, s'est vu mise à l'index sous

⁶³ Travers, André, *op. cit.*, p. 108. En anglais dans le texte : "When he holds a whip and pretends to be riding a horseback or when he plays at paddling a boat, his acting is neither better nor worse than that of my five-year-old daughter who plays horse-riding by trailing a bamboo stick between her thighs".

prétexte que le personnage principal, Yang Yen-Houei – qui, fait prisonnier par les barbares s'est remarié avec une princesse ennemie et attend dix-huit ans l'occasion, avec la complicité compréhensive de sa seconde épouse, d'aller rendre une brève visite à sa vieille mère, à toute sa famille et accessoirement à sa première femme – est un traître au pays et un mari volage !⁶⁴ »

Cette pièce fut supprimée du répertoire au grand regret du public chinois, habitué aux frasques de Yang Yen-Houei. D'autres pièces, si elles n'ont pas été supprimées ont été remaniées ou réécrites. André Travers note que dès 1958, les réformateurs de l'opéra persiste à réhabiliter Ts'a'o Ts'a'o (« un grand homme d'Etat méconnu ») dans des pièces de théâtre, malgré le manque d'enthousiasme du public, autour de ce personnage⁶⁵. Les spectateurs sont alors privés de leurs repères et de leurs pièces fétiches.

Un autre point constitue un « chef d'inculpation par le régime à l'encontre du répertoire classique »⁶⁶ : le côté surnaturel de certaines pièces (superstition et personnages mythologiques). Dès 1950-51, certains personnages mystiques sont « réévalués » : c'est le cas du fameux Serpent Blanc, qui se transforme traditionnellement en jeune fille et qui s'éprend d' « un jeune lettré dont un méchant moine bouddhiste s'obstine à vouloir la séparer ». Et certaines pièces sont dénoncées : « (...) notamment *Wou p'en ki*, « Le conte de l'écuelle noire », une farce très amusante (...) et *T'an yin-chan*, « Descente aux enfers ». L'aspect surnaturel des pièces classiques est du à l'influence de la religion dans l'opéra. L'opéra de Pékin a toujours utilisé beaucoup de sujets tirés de la religion taoïste. A cet égard, Fu Qiumin conseille l'observation de deux pièces :

« (...) Les huit immortels obtiennent le dao (Baxian de dao) et Convertir Bai Jian (Du Bai Jian). La première pièce est une histoire de la religion taoïste. La seconde raconte comment Zhuangzi, un des immortels taoïste, utilise la magie pour rendre la vie à un squelette (...) »⁶⁷ .

Si l'empreinte du taoïsme a marqué l'opéra de Pékin, celle du confucianisme n'est pas moins présente. La pensée confucéenne est perceptible partout, dans quasiment chaque pièce, les quatre vertus essentielles du confucianisme se mêlent: « *zhong* : le patriotisme ou loyalisme, *xiao* : la piété filiale, *jie* : la fidélité conjugale, *yi* : la droiture (...) »⁶⁸. Le lien entre opéra et religion évoque à Hsiao-t'i Li l'assurance pour le pouvoir politique, quel qu'il soit, d'une cohésion sociale autour de croyances communes. L'auteur nous apprend que l'éthique confucéenne et les croyances surnaturelles d'influence taoïste ou bouddhiste sont omniprésentes dans la littérature chinoise qui circule dans la République des années 1920-30 : « (...) ces livres de moralité jouèrent un rôle majeur dans l'organisation des

⁶⁴ Travers, André, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁵ Travers, André, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁶ *Ibidem*

⁶⁷ Qiumin, Fu, *op.cit.*, p. 116.

⁶⁸ Qiumin, Fu, *op. cit.*, p. 124.

villages chinois comme fondations textuelles d soit disant « esprit communal » de la vie rurale »⁶⁹. Cette omniprésence, créant une base commune à la société, garantie aux dirigeants le calme nécessaire à l'exercice de leur pouvoir. Les communistes entreprirent de se débarrasser de tous les mythes religieux présents dans l'art qui éloignent les travailleurs de leur réalité sociale, mais ne manquèrent pas pour autant de chercher eux aussi la cohésion sociale à travers l'opéra, autour cette fois de l'idéologie marxiste, de principes sociopolitiques sensés être rassembleurs : le dévouement à la patrie, l'héroïsme révolutionnaire, la solidarité entre travailleurs.

« Un troisième aspect du théâtre qui lui a valu la réprobation des communistes et dont les vues rencontrent sur ce point, qui n'est pas le seul, celles des chrétiens, (...) c'est (...) sa complaisance pour les scènes licencieuses et égrillardes »⁷⁰. André Travers fait remarquer, en effet, que certaines scènes des pièces classiques laissent suggérer par des poses érotiques l'excitation des personnages.

« La mimique (...) dite sseu-tch'ouen, « penser au printemps », qu'on retrouve dans plusieurs pièces, dans laquelle une jeune fille mariable, une jeune femme séparée de son mari ou une veuve fait comprendre aux spectateurs, par des gestes riches en sous-entendus et notamment en se malaxant négligemment les pieds dont on sait le rôle important dans la tradition érotique chinoise, que la solitude commence à lui peser »⁷¹.

Cet aspect de l'opéra de Pékin, sévèrement critiqué par les communistes – tiraillés entre modernisme et puritanisme – fut retiré des pièces à thème contemporain.

L'opéra de Pékin sur thème contemporain

La Révolution culturelle a duré de 1966 à 1976. L'heure est à l'endoctrinement politique, à la « modernisation » des arts. Un genre nouveau voit le jour : l'opéra de Pékin sur thème contemporain. Il remplace l'opéra de Pékin traditionnel.

La pauvreté artistique du genre.

En se référant aux trois aspects dérangeants de l'opéra traditionnel soulevés par André Travers, que les communistes réformeront, un premier aperçu de ce qu'était l'opéra de Pékin sur thème contemporain est possible. Sans évocation des personnages légendaires et historiques hauts en couleur du répertoire classique, sans suggestions tendancieuses et gestes malicieux, sans éléments surnaturels et teneur fantastique, les pièces de l'opéra de Pékin sur thème contemporain apparaissent comme un genre plus fade que l'opéra de Pékin traditionnel. La légèreté des pièces est altérée, elles n'ont plus pour fonction de

⁶⁹ T'i Li, Hsiao, *op. cit.*, p. 25. En anglais dans le texte : "(...) these morality books (...) occupied a major role in the organisation of Chinese villages, as the textual foundations for the so-called "communal spirit" of rural life".

⁷⁰ Travers, André, *op. cit.*, p. 111.

⁷¹ *Ibidem*

divertir ou de plaire. Plus de plaisanteries burlesques et licencieuses. Le propos révolutionnaire des pièces et leur message politique et militaire leur confèrent un caractère grave et sérieux.

La pauvreté artistique de l'opéra de Pékin sur thème contemporain réside, ensuite, dans l'invariabilité de son répertoire. Les huit pièces qui servent de modèle, évoquées précédemment, occupent la scène de l'opéra de Pékin à thème contemporain et sont diffusées en boucle à la radio. De plus, tous les nouveaux auteurs qui s'essaient au genre reproduisent les mêmes stéréotypes que ceux des « pièces modèles ». Néanmoins, après 1973, le nombre de pièces autorisées augmente et le paysage théâtral se diversifie un peu.

Enfin, au-delà du contenu, la forme des pièces est changée : le jeu scénique, dans l'opéra de Pékin à thème contemporain, est proche de la vie courante. L' « esthétique prolétarienne »⁷², pour reprendre l'expression de Christophe Jung et de Marie-Chantal Piques, repose sur une simplification du genre théâtral. La stylisation est reléguée au second plan, les acteurs travaillent la diction et le chant plus que les gestes. Le maquillage est simplifié et les costumes très réalistes. Ici, les habits fastueux qui permettent l'aisance de l'expression corporelle sont délaissés, les fouets représentant un cheval également... Plus de symbolique, en effet, dans les décors non plus : chaque élément sur scène doit être réaliste. Seules les scènes de combat (outre le changement d'identité des combattants et des vainqueurs) restent assez semblables à celles de l'opéra traditionnel, et constituent un des rares éléments de divertissement pour les spectateurs.

Ce genre théâtral est bien différent de l'inventif opéra de Pékin de Mei Lanfang, dont le surréalisme et le raffinement faisait la magie. Il se rapproche, au niveau de la forme, de l'opéra occidental où les acteurs se contentent de chanter sur scène. Xu Chengbei et Paule Lejeune nous apprennent, d'ailleurs, respectivement, que certains des instruments de musique dans l'orchestre étaient occidentaux⁷³, et que des « éléments de ballet occidental » ainsi que des « scènes parlées » firent leur apparition à cette époque⁷⁴.

Si la perte en sophistication entre les pièces traditionnelles et « les pièces modèles » ne fait de doute pour personne, beaucoup reconnaissent cependant aux pièces de l'opéra de Pékin à thème contemporain une qualité artistique non négligeable. A cet égard, Xu Chengbei note : « En jetant un regard rétrospectif sur cette époque, nous devons reconnaître que le niveau artistique de ces représentations vantant l'héroïsme, auxquelles avaient participé des acteurs de renom, n'est pas bas et que le mode de chant est lyrique et mélodieux »⁷⁵. Peut-être pouvons-nous avancer à ce propos, qu'étant donné le faible

⁷² Jung, Christophe, *op. cit.*, p. 24.

⁷³ Chengbei, Xu, *op. cit.*, p. 105.

⁷⁴ Lejeune, Paule. « L'opéra de Pékin ou "que le nouveau émerge de l'ancien" », in Lesure François, dir. *Regards sur l'opéra*. Paris : Presses Universitaires de France, 1976, p. 221.

⁷⁵ Chengbei, Xu, *op. cit.*, p. 106.

éventail d'expression artistique accordé aux acteurs à cette époque, ces derniers devaient concentrer leurs efforts sur le chant, pour montrer l'étendue de leur talent.

L'épuration des codes traditionnels de l'opéra de Pékin, que l'on considère aujourd'hui globalement comme un procédé d'appauvrissement artistique, était sensée rapprocher le peuple de l'opéra.

Un genre populaire ?

L'objectif des communistes est, pendant la Révolution culturelle, de faire en sorte que « les masses » se réapproprient l'expression artistique. Dans quelle mesure, sur cette période de dix ans, le peuple chinois s'est-il effectivement approprié l'art théâtral ? Gardons à l'esprit, pour répondre à cette question, la dichotomie suivante : un art est populaire aux yeux des réformateurs, s'il est fait par le peuple et pour le peuple.

Au niveau de la réalisation et de la production des pièces, beaucoup de troupes existant avant la Révolution occupent la scène dans les années 1970, à condition que les pièces aient été « réévaluées » et les acteurs « rééduqués ». Elles sont contrôlées dans tout le pays par des administrés qui envoient des rapports à Pékin. Dans la capitale, les acteurs sont les professionnels d'autrefois, acculés à la tâche révolutionnaire suivante : moderniser l'opéra. Les quelques nouveaux acteurs sont formés par l'école révolutionnaire. Dans les campagnes, des acteurs nouveaux se forment et donnent des représentations de qualité plus ou moins grande. Les paysans, les ouvriers, les cadres du Parti sont tous invités à écrire des pièces de théâtre. C'est dans le domaine de la dramaturgie, en effet, que le peuple trouve ses marques. Paule Lejeune écrit : « (...) de nombreux écrivains se manifestent dans le peuple ; l'art cesse d'être le monopole des spécialistes et ces spécialistes vont dans les campagnes se faire rééduquer par les masses »⁷⁶. Les pièces écrites entre 1964 et 1976 ont été citées précédemment.

Au niveau de la réception des pièces, peu d'éléments permettent d'évaluer le succès du drame révolutionnaire. La presse de l'époque fait évidemment corps autour de la forme artistique souhaitée par Mao Zedong et sa femme. La fréquentation des salles relevant, à cette période, plus de l'acte citoyen que du divertissement, la popularité des nouvelles pièces de l'opéra de Pékin à thème contemporain est difficile à apprécier.

Selon Paule Lejeune, l'opéra révolutionnaire restitue aux pièces de théâtre leur forme populaire d'antan, et se rapproche du peuple par son mode de diffusion :

« (...) les drames traditionnels furent revisités dans l'esprit du matérialisme historique, ce qui permit à certaines pièces de recouvrer leur forme populaire primitive de protestations ou de contestations des masses (...). Les troupes se multiplièrent et se déplacèrent pour aller jouer partout, ce qui amena les acteurs à se lier davantage au public, à en percevoir mieux les besoins et à transformer peu à peu leur jeu pour une plus intense communication avec l'auditoire »⁷⁷.

Mais si la diffusion de l'opéra pendant la Révolution explique sa popularité, cette dernière

⁷⁶ Lejeune, Paule, *op. cit.*, p. 218.

⁷⁷ Lejeune, Paule, *op. cit.*, p. 218.

semblerait alors être le fait de l'action du gouvernement plus que de celui de la qualité du genre révolutionnaire. Au-delà des débats partisans, retenons que si l'opéra est resté un art réellement apprécié par une partie de la population pendant la Révolution culturelle, c'est principalement parce que des artistes de renom ont participé au drame révolutionnaire. L'art de l'interprétation a alors connu de beaux jours. Si certains déploraient le vide artistique des opéras révolutionnaires (Colin Mackerras se réfère à cet égard à la citation d'un membre d'une compagnie cantonaise en 1965 : « La mise en scène des pièces modernes est comme une rafale de vent qui souffle un moment et puis meurt »⁷⁸), ils reconnaissaient aux acteurs de l'époque un grand talent. Xu Chengbei explique que les acteurs qui se sont fait remarqués dans les années 1930-40, connaissent leur âge d'or après 1949 :

« (...) une nouvelle génération d'acteurs et d'actrices formée par la Chine nouvelle ont montré leur virtuosité. Les acteurs et actrices illustres comme Li shaochun, Du Jinfang, Yuan Shihai, Gao Yuqian, Zhao Yanxia, Liu Changyu, Zhou Hetong, Tan Yuanshou, Ma Changli, Zhang Xuejin, Li Chongshan, Guan Suxiang, Li Rongwei, Fang Rongxiang, Song Yuqing et Tong Xianqing ont participé à la création de pièces d'opéra de Pékin sur thème contemporain »⁷⁹.

L'évolution de l'opéra de Pékin, que nous avons mesurée à travers deux moments clefs de son histoire, son apogée avec Mei Lanfang et sa complète restructuration pendant la Révolution culturelle, influe évidemment sur la fréquentation des salles par le public chinois. Ce dernier, surpris par la nouveauté du drame révolutionnaire dans les années 1970, ne s'est pourtant pas trop éloigné des salles de spectacle. Xu Chengbei nous apprend que « (...) les pièces d'opéra de Pékin modèles possèdent aujourd'hui encore leurs spectateurs fidèles »⁸⁰ qu'aucune bienséance envers le pouvoir ne saurait maintenant pousser vers cet art.

Dès la réhabilitation de Deng Xiaoping en 1978, les théâtres privés fleurissent dans la capitale et les salles sont bondées : les spectateurs retrouvent l'opéra de Pékin sous sa forme traditionnelle. Après une courte période de rayonnement immense, qui rappelle la période faste des années 1930, la popularité de l'opéra de Pékin diminue radicalement. La fin des années 1980 et le début des années 1990 annoncent la suprématie du cinéma et celle de la télévision. Certains spécialistes de l'opéra de Pékin le décrivent maintenant comme un art en « crise » qui a connu une longue période de déclin : « La Révolution culturelle porta l'estocade au théâtre traditionnel, avant sa fragile résurrection à la fin des années 1970, et la crise, que l'on espère momentanée, qu'il connaît aujourd'hui, faute d'un renouvellement suffisant de son audience »⁸¹.

⁷⁸ Mackerras, Colin, *op. cit.*, p. 175. En anglais dans le texte: "The staging of modern plays is just like a gust of wind that blows for a while and then passes away".

⁷⁹ Chengbei, Xu, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁰ Chengbei, Xu, *op. cit.*, p. 104.

⁸¹ Darrobers, Roger, *op. cit.*, pp. 447-448.

L'opéra de Pékin déclinant et les médias chinois

« A l'heure actuelle, on peut admirer l'opéra de Pékin non seulement au théâtre, mais aussi au cinéma, à la télévision, à la radio ou au moyen de multi-média. (...) L'extension des moyens de diffusion de l'opéra de Pékin a eu pour résultat de briser tant soit peu son mode d'interprétation traditionnel »⁸².

Xu Changbei.

Si l'on peut faire remonter l'idée de « réforme et ouverture » de la Chine à 1978, son application effective a commencé au début des années 1980. C'est à ce moment là que la Chine, actrice de la mondialisation, s'ouvre au reste du monde et se libéralise. Ce pays isolé et pauvre des années de guerre froide se métamorphose en un moteur économique du monde. L'intégration accélérée de la Chine dans la communauté internationale fait de Beijing, Shanghai, Guangzhou et des autres villes principales de Chine les berceaux d'une nouvelle culture urbaine. Cette culture change brusquement la mentalité des chinois. Les artistes se mettent à étudier l'art de leurs voisins d'Asie, mais aussi celui d'Europe et d'Amérique ; l'ensemble de l'œuvre artistique chinoise s'occidentalise. Le rock chinois, style de musique combinant les instruments de musique chinois aux techniques du rock occidental, voit le jour. Le public, bercé par la culture de consommation montre de plus en plus de prédilection pour les divertissements, les arts Pop, le pluralisme et la mode.

L'art contemporain chinois fait son apparition après la Révolution culturelle. Il s'inscrit en rupture avec elle et se tourne vers l'Occident. Trois générations d'artistes d'avant-garde ont émergé depuis 1978. D'abord, le « Mouvement artistique de la Nouvelle Vague » est créé dans les années 1980. Ses représentants les plus célèbres sont Huang Yongping, Xu Bing, Ci Guoqiang et Gu Wenda. Ayant vécu l'agonie de la Révolution culturelle, ces artistes sont partis en Occident dans les années 1990, à la recherche d'un meilleur environnement de travail. La deuxième génération est née dans le milieu des années 1960 : « l'école d'art politico-populaire » est influencée par les mémoires d'enfance de la Révolution culturelle. On compte parmi les artistes qui la représentent : Yu Hong, Liu Xiaodong, Fang Lijun, Zhang Xiaogang, Zhao Bandi, Zhang Huan et Wang Jin. Les artistes de la troisième génération, de « l'École d'art Gaudy », sont nés au début des années 1970 et ont émergé à la fin des années 1990. Leurs œuvres ont recours aux vidéos, aux caméras numériques, « pour créer un art interdisciplinaire qui convient totalement à l'expression de la confusion (...) et de la perte d'identité qu'éprouvent beaucoup d'artistes depuis l'urbanisation de la Chine »⁸³. Ses représentants principaux sont les artistes des nouveaux médias, dont Song Dong, Yin Xiuzhen, Zheng Guogu, Qiu Zhijie, Zhou Tiehai, Liu Wei, et Feng Mengbo font partie.

⁸² Chengbei, Xu, *op. cit.*, p. 125.

⁸³ Zhaohui, Zhang. *L'art et les artistes de la troisième génération*. <http://www.chinatoday.com.cn/lachine/2005/5fn2/p20ff.htm>

Ainsi, les médias inspirent les créateurs de la Chine moderne. Ils nourrissent surtout le peuple d'une culture nouvelle, en l'informant de l'existence de nouveaux divertissements et mouvements artistiques. Qu'ils soient anciens ou nouveaux, outils de création ou simples vecteurs de distractions, les médias chinois détournent le peuple des formes d'art traditionnel, comme l'opéra de Pékin. Ils sont aussi, paradoxalement, un moyen de survivance pour la tradition.

La perte de vitalité de l'opéra de Pékin

La perte de popularité de l'opéra de Pékin se mesure aussi bien en terme de baisse de fréquentations, qu'à travers le fait que de moins en moins de jeunes acteurs souhaitent apprendre cet art. Deux cent soixante dix élèves suivaient les cours de l'École Municipale de Drame Traditionnel de Pékin en 1995, une des deux écoles encore ouverte dans la capitale, contre vingt pourcent de plus en 1985. Il faut noter que le processus de privatisation des écoles dans les années 1990 n'est pas sans lien avec cette baisse du nombre d'élèves de l'opéra chinois. Les études, dans ce genre d'établissement, sont de plus en plus chères et les aides financières du gouvernement, de moins en moins élevées. Colin Mackerras note, quant à lui, les points positifs suivants : la qualité des représentations des élèves à Pékin n'a jamais été aussi élevée, les demandes d'entrées dans ces écoles sont encore considérables. Un enfant sur sept serait accepté en moyenne. Ghaffar Pourazar, célèbre acteur anglais d'opéra de Pékin, ne partage pas cette idée de hausse récente de la qualité des performances des jeunes acteurs : « (...) aucun artiste de ces dernières années n'a réussi à atteindre la maîtrise physique vocal et artistiques des anciens artistes »⁸⁴. Toujours est-il que des cours de culture générale ont été ajoutés dans les établissements qui forment les acteurs d'opéra de Pékin, pour préparer les élèves à être capables d'exercer un autre métier que celui de comédiens (après les sept années de formation). Ghaffar Pourazar nous apprend que si un acteur comme Ma Lianliang touchait il y a trente ans un salaire de 1800 yuan par mois, ce qui équivaldrait à peu près à 18000 yuan aujourd'hui, le salaire officiel actuel d'un acteur de l'opéra de Pékin est resté de 1800 yuan⁸⁵. Il est impossible de vivre de ses performances d'acteurs dans le milieu de l'opéra de Pékin aujourd'hui. Les acteurs complètent leur salaire en exerçant d'autres activités : « Aujourd'hui, les artistes les plus renommés peuvent aussi tirer un revenu de leurs interprétations télévisées, publicitaires et privées. Mais à moins qu'ils changent de profession (...), ils ne feront que rêver aux sommes à cinq chiffres des temps anciens »⁸⁶.

⁸⁴ Mackerras, Colin. *Peking Opera*. Oxford : Oxford University Press, 1997, p. 66. En anglais dans le texte : "(...) no performers of recent years has managed to reach the physical, vocal and artistic ability of the older performers".

⁸⁵ Pourazar, Ghaffar. *Name that beat*. China Daily.

⁸⁶ Pourazar, Ghaffar. *Old stars short-changed?* China Daily. En anglais dans le texte : "Nowadays, the most famous artists can also earn from TV appearances, adverts and private performances. But unless they change profession (...), they are only going to dream about the five figure sums of the old days".

Pour certains, le tableau n'est pas si noir qu'il en a l'air. Les fidèles de l'opéra de Pékin continuent de se déplacer dans les théâtres, le problème concerne plutôt l'absence de relève. Sun Yumin, directrice de l'École de l'Opéra de Pékin (créée en 1952), indique : « Notre théâtre accueille 780 spectateurs (...). La moyenne de fréquentation de la salle est de 70%. La jeune génération ne représente qu'un tiers de l'audience »⁸⁷. L'École de l'Opéra de Pékin compte deux cent élèves.

Le rétrécissement du marché de l'opéra de Pékin après 1980 empêche de nombreuses troupes de s'établir. Beaucoup d'acteurs se reconvertissent, pour les raisons évoquées par Ghaffar Pourazac. Xu Chengbei note :

« Un certain nombre d'acteurs ou d'actrices ont renoncé à cet art traditionnel pour être acteurs de films ou téléfilms, chanteurs, présentateurs de programmes de TV ou mannequins. Des musiciens se sont joints à des ensembles de musique Pop. L'opéra de Pékin n'est pas en mesure de concurrencer les arts commerciaux »⁸⁸.

Ainsi, l'opéra de Pékin, et la plupart des autres opéras traditionnels, au fur et à mesure du changement de mode de vie, quittent la scène urbaine. Et leur marché dans les régions rurales se réduit considérablement aussi. D'autre part, selon les Annales de l'opéra de Chine de 1983, le nombre de types d'opéra au Shanxi était de 49, mais, l'enquête menée conjointement en 2004 par l'Institut de l'opéra traditionnel relevant de l'Académie nationale des arts et l'Institut du théâtre du Shanxi, montre qu'il n'en existe plus que 28 actuellement⁸⁹.

Pourtant, certains opéras chinois semblent échapper à la règle. Contrairement à la tendance globale, ils sembleraient même être en développement dans la Chine moderne. Yu Qilong insiste sur le rayonnement du *Kunqu* ces dernières années : il semble connaître une « nouvelle vie », alors que le *Jingju* (l'opéra de Pékin) « tombe en désuétude »⁹⁰. Le travail de Jean-Marie Fegly, sur la survivance du *kunqu* au XX^e siècle, confirme cette idée de rayonnement du *kunqu* après 1980. La troupe *Jiangsu Shang Kunjuyuan* de Suzhou crée une version de la pièce *Le pavillon aux pivoinés*, en 1983, qui obtient un énorme succès. « Pour la première fois depuis la Révolution culturelle, la troupe donna à Pékin cinq représentations. (...) La troupe, encore en 1983, quitta la Chine pour la première fois, invitée dans le cadre d'un festival de théâtre à se produire à Venise et à Florence »⁹¹. Le 18 mai 2001, l'UNESCO a déclaré le *kunqu* « chef d'oeuvre du patrimoine oral et intangible de l'humanité. De plus, depuis juin 2005, autour de la Compagnie d'opéra de

⁸⁷ Bruhat, Hervé. *L'école de l'Opéra de Pékin*. Sommières : Romain Pages Editions, 2004, p. 7.

⁸⁸ Chengbei, Xu, *op. cit.*, p. 126.

⁸⁹ Voir : www.china.org.cn/french/fra-sz2005/kj/kj-wh.htm

⁹⁰ Qilong, Yu. *Brève introduction aux arts de la Chine d'aujourd'hui. De l'empereur jaune à aujourd'hui*. www.festival-automne.com/public/ressour/publicat/1986chin/geqi013.htm

⁹¹ Fegly, Jean-Marie. *Théâtre chinois : survivance, développement et activité du Kunju au 20^e siècle*. Sous la direction de Pimpaneau, Jacques. Université Paris VII-Denis Diderot : 1989, pp. 152-153.

Kunqu de la province du Jiangsu, bon nombres d'artistes se mobilisent pour rendre pérenne l'ancêtre des opéras traditionnels : « Ces dernières années, la compagnie a formé une quantité d'artistes talentueux, ce qui lui permet de mettre en scène une myriade de pièces d'opéra de *Kunqu*, classiques ou modernes. « L'Eventail aux fleurs de pêcheurs » a d'ailleurs déjà obtenu un grand prix au niveau national »⁹². Pour la réalisation de cette pièce, six millions de yuans ont été investis par le Groupe de représentation de la province du Jiangsu, dont dépend la compagnie. Cet argent a servi à faire venir Yu Guangzhong, un célèbre poète taiwanais, Tian Qinxin, une metteuse en scène chinoise très avanguardiste, Sohn Jin Chaek, un autre illustre metteur en scène sud-coréen et Emi Wada, une grande styliste japonaise, pour moderniser la pièce.

Alors que le *kunqu* et l'opéra de Pékin visent un public plutôt citadin, l'opéra de *Yue*, très populaire à Shanghai au début du siècle et qui se trouve dans un certain marasme vers la fin des années 1990, a séduit la population rurale. La troupe de Hangzhou s'est ainsi produite uniquement dans les bourgs et les villages à la fin des années 1990, de sorte qu'elle a acquis aujourd'hui un grand nombre de spectateurs fidèles et que l'opéra de *Yue* fait recette. Pour attirer les jeunes spectateurs, la troupe d'opéra *yueju* des campagnes du Zhejiang « consacre souvent une partie du temps aux dialogues comiques, aux petites pièces comiques »⁹³. Pour Zhou Huabin, professeur de l'université des médias de Chine et critique des opéras locaux, chaque opéra doit respecter ses propres caractéristiques pour se développer. Il ne faut pas tendre vers l'uniformisation du genre. « Aujourd'hui la culture, y compris celle des opéras locaux, est marquée par le pluralisme. Les opéras locaux doivent donc se développer dans ce sens »⁹⁴.

Comment expliquer le déclin de l'opéra de Pékin ? La Chine, qui tend à se transformer en une société capitaliste après 1980, dépend de moins en moins de l'agriculture et du travail manuel. La tertiarisation du travail induit une hausse du temps libre. Ce temps libre, au lieu de renforcer la fréquentation des lieux de divertissement habituels, va se partager entre le cinéma, la télévision et les sorties dans les nouveaux bars ou clubs. Phénomène assez récent, la diversification des loisirs offre des possibilités de distraction plus larges aux jeunes chinois. Or, l'opéra de Pékin se joue essentiellement dans les grandes villes, qui sont devenues le terreau de la nouvelle culture. L'avènement des séries télévisées et celui du cinéma populaire restent les principales causes de la perte de vitalité de l'opéra de Pékin, et de sa dénaturation.

La toute puissance du cinéma

Le cinéma n'est pas sans lien avec l'opéra traditionnel. Le premier film de l'histoire du cinéma chinois est un film sur l'opéra de Pékin. En 1905, Ren Qitai réalise en effet *Ding*

⁹² Les efforts déployés par les artistes chinois et étrangers pour redresser l'opéra de *kunqu*. <http://fr.chinabroadcast.cn/1/2005/06/30/48@71839.htm>

⁹³ L'avenir du *yueju* populaire. <http://fr.chinabroadcast.cn/211/2006/07/13/48@104161.htm>

⁹⁴ Quelle issue pour les opéras locaux en Chine ? <http://fr.chinabroadcast.cn/211/2006/04/20/48@96256.htm>

Junshan (nom d'un chef-d'œuvre de l'opéra de Pékin) qu'il tourne sous forme de documentaire. L'art le plus à la mode en Chine est ainsi porté à l'écran : Tan Xinpei, le plus célèbre acteur de l'opéra de Pékin à ce moment là, joue même le premier rôle. Les ambitions artistiques des cinéastes étant assez limitées au début du XX^e siècle, le cinéma montrait alors l'opéra sans chercher à se styliser. Plus tard, le cinéma s'éloigne de l'art vivant et différents genres apparaissent. Mais l'empreinte de l'opéra classique est toujours perceptible, en filigrane :

« Le cinéma chinois, en général, met l'accent sur les intrigues complexes décrivant des caractéristiques psychologiques par le biais de confrontations dramatiques. Ce phénomène reflète l'influence de la littérature chinoise moderne et celle de la tradition théâtrale. Le style narratif, réminiscence de la tradition des conteurs chinois, a été et est encore apprécié par le public chinois qui accorde plus d'importance à la description d'aspects humains de son héritage historique qu'à l'imagerie esthétique »⁹⁵.

En tant que formes de divertissement populaires, le cinéma et l'opéra rivalisent. Le cinéma va progressivement remplacer l'opéra, dans le rôle social qu'il occupe. La popularité du cinéma explose dans les années 1980. La citation de Lénine « le cinéma est pour nous, de tous les arts, le plus important » semble avoir un écho en Chine. Il va alors voler l'audience de l'opéra, ce que Mei Lanfang semblait déjà redouter en 1940 : « Je n'accepte pas l'idée que le cinéma puisse remplacer le théâtre »⁹⁶. Ce phénomène trouve plusieurs explications.

La période postérieure à la Révolution culturelle est propice au changement, à la nouveauté. Lassés des diktats culturels du gouvernement, les Chinois semblent se tourner vers les formes artistiques symbolisant la liberté. Il n'est pas exclu, non plus, que dans l'imaginaire collectif l'opéra de Pékin ait été associé, après 1978, à quelque chose de dangereux, de répréhensible. Quoi qu'il en soit, le cinéma est un art qui semble facile d'accès à la nouvelle génération, pour qui la compréhension de l'opéra de Pékin est difficile. Les thèmes abordés à l'écran sont contemporains, il est possible de s'identifier aux personnages. Sun Yumin explique la distance entre les jeunes et l'opéra en ces termes : « (...) les jeunes trouvent que le rythme de l'opéra est lent et qu'un fossé trop grand sépare l'univers de la scène de leur propre vie »⁹⁷.

L'opéra, qui est un art auquel il faut avoir été initié et où les codes, que nous avons déjà évoqués, doivent être déchiffrés pour que la magie du spectacle s'opère, paraît au contraire inaccessible. L'étude des textes classiques de la littérature chinoise, et donc de la signification des rites ancestraux, se fait de moins en moins à l'école et dans les universités ; le récit oral des légendes et mythes anciens se perd également dans les grandes villes. Les histoires de l'opéra apparaissent ainsi étrangères et compliquées à un public qui se familiarise avec le réalisme occidental, et qui est moins à l'aise dans la rêverie contemplative que dans la consommation d'images fortes. En effet, le cinéma

⁹⁵ Yuankai, Tang. *Les débuts du cinéma chinois*. www.chinatoday.com.cn/lachine/2005/5fn9/f10n1.htm

⁹⁶ Qiumin, Fu, *op. cit.*, p. 145. Citation de : Lanfang, Mei. *Ma vie au cinéma*, p. 3.

⁹⁷ Bruhat, Hervé, *op. cit.*, p. 7.

permet la réalisation d'effets spéciaux qui impressionnent le jeune public, et les moins jeunes aussi d'ailleurs, toujours enclins à visualiser une bonne scène de combat.

A cet égard, les films d'arts martiaux occupent les écrans chinois dans les années 1970-80, et des acteurs, comme Bruce Lee, deviennent de véritables stars internationales. Se dessine ici un énième facteur de popularité : le cinéma semble réussir là où l'opéra a échoué : il va permettre un rayonnement culturel chinois à l'étranger. Au moment de l'apogée de l'opéra de Pékin dans les années 1930, Mei Lanfang promettait un rayonnement international de l'opéra de Pékin ; cet opéra fascinera en réalité quelques spécialistes occidentaux du théâtre. Dans les années 1980, alors que la Chine rêve d'expansion et de gloire, c'est massivement que les films chinois s'exportent.

Rajoutons, prudemment, que le caractère individuel et impersonnel du cinéma, conféré par la salle obscure et l'écran, n'est pas sans lien avec les attentes d'une population toujours plus individualiste. La convivialité de la salle de théâtre diffère en tout point de l'atmosphère impersonnelle de la salle de cinéma.

Pour Paul Clark, le rôle social joué par le cinéma, dès la moitié du XX^e siècle, est celui d'art intégrateur. Le cinéma a réussi, mieux que l'opéra, à réconcilier l'élite cosmopolite chinoise et les classes populaires : « L'histoire du cinéma depuis 1949 est, en partie, un effort pour intégrer ces univers culturels : (...) d'une part, le monde élitiste, isolé, même si cosmopolite, des studios de cinéma, et, d'autre part, l'atmosphère populaire de la scène de l'opéra traditionnel et des autres formes populaires »⁹⁸.

En même temps qu'il peut le remplacer, le cinéma sert l'opéra en ce qu'il le diffuse. Le cinéma montre, à travers certains films, ce qu'est l'opéra traditionnel, mais ne permet pas, en revanche, la diffusion massive de cet art dans la société, comme le feront la radio, la télévision et internet. Quelle est l'image de l'opéra traditionnel que ces films proposent, et quelles sont les conséquences de cette adaptation à l'écran? Plusieurs films chinois, dans les trois dernières décennies, cadrent leur intrigue autour de l'opéra de Pékin. Depuis 1976, on compte plus d'une dizaine de grosses productions cinématographiques sur l'opéra⁹⁹ : *Princess Chang Ping* (1976), *The Spooky Bunch* (1980), *Dreadnaught* (1981), *Attack of the Joyful Goddess* (1984), *Hocus-Pocus* (1984), *Painted Faces* (1988), *Revenge of Angel* (1990), *Demi-Haunted* (2002). Les plus évocateurs de ce qu'est l'opéra traditionnel chinois sont indéniablement: *Pekin opera blues* (1986), *Farewell My Concubine* (1993), *King of Masks* (1995). Le reflet de l'opéra traditionnel que laisse voir ces films, même si les cinéastes expriment la volonté d'être fidèles à la réalité de l'opéra, est un reflet qui le dénature. Et ce pour deux raisons.

D'abord parce que, différent du documentaire, le film intègre l'univers de l'opéra de Pékin à son intrigue. Ce dernier devient alors un prétexte pour réaliser le film. Il peut être utilisé, par exemple, comme un gage d'ancienneté ou comme un lieu symbolisant

⁹⁸ McDougall, Bonnie, dir. *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949-1979*. Berkeley : University of California Press, 1984, p. 177. En anglais dans le texte : "The History of cinema since 1949 has been in part an effort to integrate these two cultural realms : (...) the insulated, though cosmopolitan, elite world of the film studios, on the one hand, and the popular atmosphere of the traditional opera stage and other popular forms, on the other".

⁹⁹ Voir : http://www.illuminatedlantern.com/cinema/review/archives/genre_chinese_opera.php

l'ancien.

Le *Peking opera blues*, réalisé par Tsui Hark, situe son action dans le Pékin de 1913, quand deux généraux s'affrontent pour dominer la ville. Dans le film, les représentations de l'opéra de Pékin servent d'exutoire à une population révoltée qui souhaite l'abolition de la monarchie corrompue. L'histoire de *Peking opera blues* met l'accent sur les scènes de combat de l'opéra de Pékin qui évoquent la lutte sociale réelle de l'époque. Dans le film « Adieu ma concubine » de Chen Kaige, bon nombre de caractéristiques de l'opéra de Pékin sont données à voir : la dureté de l'apprentissage, les chants suraigus, la musique percutante, les numéros d'acrobaties, les visages peints, la beauté et la richesse des costumes, la rigueur de la gestuelle, la codification... Mais le parti pris dénonciateur du scénariste Lillian Lee, aussi auteur du livre, et du réalisateur Chen Kaige, au demeurant tout à fait défendable, éloigne le spectateur de la réalité de l'opéra de Pékin, dans sa globalité. Ainsi, pour dénoncer la difficile condition des acteurs, cantonnés à un type de rôle et à le répéter, le réalisateur filme les acteurs (qui interprètent des comédiens sensés jouer la pièce écrite par Mei Lanfang « Adieu ma concubine ») d'une façon suggestive : les mêmes scènes sont filmées plusieurs fois, ce qui confère à la pièce un côté répétitif et lassant. L'idée du film étant de montrer que fiction et réalité se rejoignent, il est parfois aussi difficile de démêler les caractéristiques de l'opéra de Pékin de celles de la société vivante à cette époque. Dans « Le roi des masques » de Wu Tianming, qui situe également son action dans les années 1930, l'opéra traditionnel, comme il est représenté, sert à mettre en évidence le contraste entre la condition des acteurs de l'opéra et celle des autres artistes de rue. L'aspect de l'opéra mis en avant ici est la richesse et l'aisance des acteurs, leur relation privilégiée avec le pouvoir.

La deuxième raison est qu'à l'écran, le contact entre les acteurs et le public n'existe plus. Et c'est pourtant, si l'on s'en réfère aux travaux de Bertolt Brecht et de E. H. de Tscherner, à la condition d'une interaction entre le public et la scène, que l'opéra traditionnel chinois existe pleinement. Sorte de gouvernail, le public, de son œil aiguisé, assure la justesse de l'interprétation. « Le spectateur chinois (...), connaisseur enthousiaste et raffiné, va au théâtre pour apprécier, pour stimuler par ses cris d'approbation, la perfection de l'art stylisé de l'acteur (...) »¹⁰⁰. Sans son public, le théâtre traditionnel chinois tend à se dénaturer puisque l'acteur, tenté de se démarquer à travers l'interprétation qu'il fait du rôle et sans aucun contrôle extérieur, risque d'innover en s'éloignant trop de la tradition et de perdre en qualité de jeu. Georges Banu, qui a étudié le regard que porte Bertolt Brecht sur le théâtre chinois, explique la pensée du dramaturge allemand :

« Si le spectateur chinois ou japonais ne repousse pas l'idée d'une tradition travaillée par le comédien, il ne valide pas pour autant tout changement. Connaisseur de l'Ancien, il l'utilise comme test, sans jamais s'abandonner à un laisser-aller impensable pour un Oriental ; il est le gardien non pas de la lettre de la coutume mais de sa qualité. Ainsi le comédien innove sous le contrôle d'un arbitre intransigeant qui risque sans cesse de pénaliser tout fourvoiement fallacieux. (...) Brecht trouve donc là (...) un public de spécialistes qui, sans assumer le rôle d'un simple conservateur de la tradition, est plutôt là pour vérifier

¹⁰⁰ De Tscherner, E.H, *op. cit.*, p. 77.

l'innovation, pour endiguer l'inflation de la subjectivité »¹⁰¹ .

La télévision, parce qu'elle empêche, comme le cinéma, tout contact entre l'acteur et le téléspectateur, parce qu'elle s'adapte aux demandes des jeunes et répond bien plus à des considérations mercantiles qu'artistiques, a plus que tout autre média dénaturé l'opéra de Pékin. En même temps, elle fait parler de lui.

L'opéra, la radio, la télévision et Internet

La mobilisation médiatique contre le déclin de l'opéra de Pékin est particulièrement présente à Taïwan. De nombreux artistes de l'opéra de Pékin ont émigré à Taïwan pendant la Révolution culturelle, ce qui a contribué à en faire un des centres les plus importants de cet art. Cette présence vivante de l'opéra de Pékin à Taiwan n'est pas sans accentuer l'impression du manque de mobilisation massive, en Chine, autour de la question du déclin de l'opéra de Pékin. Les médias de l'île se donnent, plus qu'ailleurs, les moyens de faire connaître l'opéra traditionnel, dans une forme inchangée, à la jeune génération et à tous les habitants. La plupart des stations de radio offrent des programmes qui donnent le meilleur de l'opéra de Pékin en diffusant des enregistrements, ainsi que des programmes en direct. Toutes les semaines, les trois chaînes de télévision gratuites de Taïwan diffusent des représentations d'opéra de Pékin préenregistrées ou en direct. Il existe même un programme qui enseigne aux enfants comment apprécier cet art traditionnel, grâce à une explication vivante de l'histoire du symbolisme et des règles scéniques de l'opéra de Pékin¹⁰² . Contrairement au cinéma qui a un rôle purement descriptif dans la propagation de l'opéra traditionnel, la télévision joue ici un rôle actif : elle initie les jeunes taïwanais aux codes et aux symboles de l'opéra à travers des programmes éducatifs, les dote des éléments de compréhension et leur offre la possibilité de visualiser ensuite des opéras filmés intégralement. Le problème est que, même si l'effet de ce genre de programme est de faire connaître l'opéra traditionnel au grand public, ces émissions ne l'incitent pas à se déplacer dans les théâtres. Au contraire, le public s'habitue à cette consommation gratuite de l'art qui ne demande aucun effort.

En Chine, le taux de couverture de la population par la radio atteindrait sur le territoire 88,26%, ce qui signifie que plus de huit Chinois sur dix sont habilités à écouter des retransmissions d'opéra classique chez eux. L'importance de l'oralité dans la diffusion de l'opéra de Pékin, soulignée par Elisabeth Wichmann¹⁰³ , confère à la radio un rôle primordial. Malgré la stylisation et la beauté des costumes, l'opéra de Pékin reste un art qui s'écoute. Mais la diffusion par la radio des airs d'opéra n'est pas nouvelle, le phénomène date des années 1940 ; les communistes s'en sont d'ailleurs beaucoup servis

¹⁰¹ Banu, Georges. « *Mei Lanfang : procès et utopie de la scène occidentale* », in Féral, Josette, dir. *L'brient occidental*. Montréal : Cahiers de théâtre JEU, n°49, 1988, p. 98.

¹⁰² Voir : www.gio.gov.tw/info/nation/fr/culture/12.html

¹⁰³ Wichmann, Elisabeth. *Listening to Theatre: The aural dimension of Beijing Opera*. Honolulu : University of Hawai'i Press, 1991, 360 p.

pour diffuser leurs pièces révolutionnaires.

En revanche, la démocratisation de la télévision est plus récente. La mise en œuvre de la politique de réforme et d'ouverture a permis à la télévision d'entrer dans son plein développement dans les années 1980. Pendant les huit années qui suivirent, le nombre des téléspectateurs a augmenté chaque année de 61 millions de personnes. C'est dans les années 1990 que la télévision devient le véritable relais de l'opéra de Pékin. La télévision ajoute l'image au son, et montre les spectacles de l'opéra de Pékin sous un jour évidemment plus évocateur que la radio. Actuellement, la Chine compte 300 millions de téléviseurs et 1,1 milliard de téléspectateurs. Selon une enquête menée par AC Nielsen ¹⁰⁴, les résidents des villes comme Pékin, Shanghai ou Fuzhou peuvent capter en moyenne jusqu'à 38 chaînes câblées, lesquelles contiennent plus de programmes consacrés à l'opéra de Pékin que les chaînes nationales. Le problème reste le même : les endroits où se jouent les opéras de Pékin sont les grandes villes, qui sont également les sites où la télévision est la plus regardée.

La télévision propose des programmes sur l'opéra de Pékin qui attirent les spectateurs férus d'opéra susceptibles d'être découragés par ce qu'une visite dans un théâtre peut supposer : déplacement en vélo, souvent sous la pluie, dépenses en tickets de bus, perte de temps... Les spectateurs cibles de ce genre de programmes restent majoritairement ceux qui seraient prêts à aller voir une représentation vivante de l'opéra de Pékin, donc majoritairement les personnes âgées. La question de l'efficacité de ce mode de diffusion de l'opéra et de sa capacité à intéresser le jeune public se pose alors. La possibilité de se familiariser avec cet art traditionnel reste néanmoins à leur portée, et, ces dernières années, les télévisions diffusant des programmes sur l'opéra de Pékin ont eu le souci de le rendre plus abordable au jeune public. Par exemple, l'indémontable mythe du *Roi des singes*, roman de Wu Cheng'en « a donné lieu à plusieurs séries télévisées, souvent très réussies, recourant abondamment aux effets spéciaux et aux arts martiaux et suivies assidûment par une large audience » ¹⁰⁵.

D'autres exemples de création de programmes télévisés autour de l'opéra de Pékin existent. En 1998, l'audience de la série télévisée *The Hunchbacked Chancellor Liu* ¹⁰⁶ atteint un score inégalé. Ce programme ne reprend pas de thème de l'opéra de Pékin : l'intrigue, qui tourne autour des mésaventures d'un chancelier honnête et courageux, est inventée. La forme du récit et celle du jeu s'apparentent cependant à celles de l'opéra traditionnel. Une adaptation de la série sera réalisée au théâtre de Pékin en 2000, tant son succès est vif. Cet exemple d'adaptation d'une pièce d'opéra à partir d'un programme télévisé montre quelle influence la télévision peut avoir sur la production artistique aujourd'hui en Chine. En juin 2001, CCTV (China Central Television) a créé une chaîne, en langue anglaise, consacrée exclusivement à l'opéra de Pékin : CCTV-12 ¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Les médias chinois. www.ambafrance-cn.org/article.php?id_article=352&lang=fr

¹⁰⁵ Darrobers, Roger. « L'opéra de Pékin et le singe Sun Wukong », in Ducreux, Anne-Claire et al. *Le roi singe et autres mythes*. Paris : Somogy, 2004, p. 58.

¹⁰⁶ Qian, Zhang. *Popular Chancellor*. www.app1.chinadaily.com.cn/star/history/00-03-21/w01-popu.html . 21 mars 2000.

Le passage définitif de la télé analogique vers la télé numérique est prévu en Chine pour 2015. Les programmes télévisés numériques, plus riches en terme de contenus et de services, permettent de commander des programmes télévisés inédits et diversifiés. Ainsi la télévision, offrira aux adeptes de l'opéra de Pékin des services toujours plus personnalisés.

Avec Internet, il est possible de télécharger, parfois gratuitement, sur n'importe quelle chaîne chinoise, un programme télévisé sur l'opéra de Pékin. Ce média permet ainsi l'accélération de la diffusion de ces émissions dans toute la Chine, et surtout, à l'étranger. L'article, au titre évocateur de *Can hi-tech save Peking Opera?*¹⁰⁸, nous plonge au cœur du rapport entre le média et l'opéra traditionnel. Sun Shangwu informe que les chercheurs de l'Académie chinoise des arts, et ceux des Instituts de recherches nationaux, travaillent conjointement depuis 2005 à l'élaboration d'une base de données audiovisuelle sur Internet, entièrement consacrée à l'opéra de Pékin. « Grâce à la technologie informatique moderne, tous les matériaux sur l'opéra de Pékin seront enfin transformés en produits digitaux et mis sur Internet. (...) La pratique a pour objectif de préserver les opéras traditionnels de la nation, selon Wang Wenzhang, président de l'Académie ».¹⁰⁹

Avec un chiffre d'environ un milliard d'internautes dans le monde en 2005, les Chinois représentent à eux seuls 20 % de la totalité de la population mondiale d'Internet.

Si la tradition de se rendre au théâtre pour écouter un opéra se perd largement en Chine aujourd'hui, la survie de l'opéra de Pékin semble reposer sur les médias : l'opéra y est très présent. Cette proximité entre le théâtre classique et les médias, en Chine, a conduit à l'exportation du vieil art dans le monde, via le cinéma, les CD, les DVD, la télévision numérique, Internet. La connaissance de cet art en Occident est plutôt réservée aux élites et aux spécialistes de la Chine, ce qui n'empêche pas le rayonnement de l'opéra de Pékin. Les Occidentaux, fascinés par l'esthétique recherchée de l'art traditionnel chinois par excellence, se plaisent à découvrir cet opéra. Mais si la compréhension du public est altérée, l'opéra de Pékin ne risque-t-il pas de se dénaturer, de devenir un art folklorique ? Plus généralement, quelles sont les évolutions que l'opéra de Pékin a connues au contact d'une autre culture ?

¹⁰⁷ Voir : english.people.com.cn/english/200106/27/eng20010627_73648.html

¹⁰⁸ Shangwu, Sun. *Can hi-tech save Peking Opera?* http://www.chinadaily.com.cn/english/doc/2005-01/23/content_411754.htm

¹⁰⁹ *Ibidem*. En anglais dans le texte : "Thanks to modern computer technology, these materials about Peking Opera will be finally turned into digital products and put on the Internet. (...) The practice (...) hopes to preserve the nation's traditional operas, according to Wang Wenzhang, president of the academy".

Partie II : L'exportation de l'opéra de Pékin en Occident : le dialogue artistique entre l'Orient et l'Occident ?

L'extension des moyens de diffusion de l'opéra de Pékin a favorisé la connaissance de cet art traditionnel dans le monde. Si le rayonnement de l'opéra de Pékin est limité aujourd'hui en Chine, notamment par celui d'autres formes théâtrales, comme le *kunqu*, il reste la forme d'opéra traditionnel chinois la plus exportée dans le monde. Quand la popularité de l'opéra de Pékin décline en Chine, elle semble accroître toujours plus à l'étranger.

L'Occident se trouve en première ligne dans le phénomène de réception de l'opéra chinois à l'étranger. La fascination occidentale pour l'art oriental est ancienne. Toute forme artistique traditionnelle orientale est nécessairement exotique pour les Occidentaux, tant les différences entre les deux cultures sont grandes. Le dialogue artistique entre l'Orient et l'Occident n'est pas facilité par ces divergences conceptuelles. Si ces dernières peuvent représenter une source d'inspiration pour les artistes des deux régions, qui voient dans l'art étranger des formes et des idées nouvelles, elles demeurent souvent, pour les spectateurs, un barrage à la bonne compréhension des oeuvres artistiques.

L'exportation de l'opéra de Pékin en Occident s'est faite sous plusieurs formes. Nous verrons, d'abord, quelles ont été les modalités de cette exportation et quels problèmes elle soulève. Nous verrons, ensuite, que l'opéra de Pékin suscite une fascination et un

engouement général en Occident, et mesurerons les difficultés que pose la réception de cet opéra à l'étranger, pour des spectateurs non initiés. Enfin, notre troisième partie sur le dialogue Orient-Occident autour de l'opéra classique, portera sur l'influence de l'Occident sur le théâtre traditionnel chinois qui, en s'exportant, s'expose naturellement à l'imprégnation de formes nouvelles.

Les modalités de l'exportation de l'opéra de Pékin

L'exportation de l'opéra de Pékin s'est faite de deux manières bien distinctes, qui ont abouti, chacune, à une présentation aux Occidentaux plus ou moins juste de ce qu'est l'opéra chinois. La première forme d'exportation repose sur la diffusion des opéras de Pékin via des supports électroniques, type DVD, CD roms, etc... L'accès à ces supports est facile et dépend de la volonté du consommateur de se les procurer. La deuxième forme d'exportation, vivante cette fois, offre aux spectateurs occidentaux un spectacle en direct, réalisé par des troupes chinoises professionnelles en tournée à l'étranger. Cette offre là, ainsi que les expositions d'objets de l'opéra de Pékin, dépendent des politiques culturelles de chaque pays, qui tendent à encourager ou non, à travers leurs structures d'accueil, la diffusion du théâtre chinois.

L'exportation via les supports électroniques

L'avènement des nouveaux médias et des nouveaux moyens de communication a permis à la Chine de pénétrer le marché étranger. Les médias, comme la télévision numérique et Internet, donnent aux Occidentaux, s'ils le souhaitent, l'accès aux chaînes chinoises qui retransmettent des opéras ou la possibilité de les télécharger. Mais, c'est surtout l'industrie du film qui assure l'exportation de l'opéra de Pékin, sous forme d'enregistrement audio ou visuel d'opéras. S'abonner à un service de télévision numérique, pour accéder à une chaîne sur l'opéra de Pékin, est effectivement une démarche qui suppose bien plus d'investissement, pour un spectateur désireux de découvrir cet art, que le simple achat d'un DVD. Sur tous les sites internationaux de vente de cassettes audio, de CD ou de DVD, les grands classiques du répertoire de l'opéra de Pékin, interprétés par diverses troupes, sont proposés. Ces sites de vente de DVD proposent des DVD de qualité variable, mais à des prix record. Il est possible, bien évidemment, de se procurer certains films sur l'opéra de Pékin dans les magasins de DVD, à un prix plus élevé. Le style documentaire sur l'opéra de Pékin ne peut se trouver que sur Internet.

Cette approche de l'opéra de Pékin, par les Occidentaux, est doublement critiquable. Elle semble, en effet, regrouper les handicaps qui entravent la bonne compréhension d'un opéra de Pékin. Visionner une pièce à la télévision est, nous l'avons démontré, une manière de vider l'art de l'opéra de Pékin de sa substance. Le théâtre est un art vivant, qui suppose, pour exister pleinement, d'être regardé sur scène dans des conditions

particulières. Se sortir du contexte de la salle animée de l'opéra de Pékin, remplie de spectateurs bruyant et en émoi, c'est tout simplement s'éloigner de la réalité de cet opéra. Ce discours, qui peut sembler autoritaire, s'applique en fait à tous les genres théâtraux du monde. Bien peu sont les admirateurs du théâtre de Racine qui apprécieraient de regarder « Phèdre » filmée à la télévision. Le théâtre filmé est un genre bien fade. A plus forte raison, l'opéra de Pékin, qui attend de son public des réactions fortes, mérite d'être regardé dans un théâtre. Le fait que les spectateurs occidentaux ne soient pas familiers avec la tradition chinoise transmise de génération en génération en Chine, crée également une distance entre eux et la pièce. De plus, la perception qu'ils ont de celle-ci est limitée aux schémas culturels et esthétiques occidentaux qui leur sont familiers. Ce deuxième écran entre le spectateur occidental et l'opéra de Pékin, qui fait de l'opéra de Pékin une sorte de folklore en Occident, n'est pas cependant relatif aux films sur l'opéra. Assister à une représentation en direct ne facilite pas la décodification de l'opéra de Pékin pour un occidental.

Les troupes d'opéra de Pékin à l'étranger

Le « Centre International de l'Opéra de Pékin », ou *International Centre for Beijing Opera* (ICBO), créé par l'anglais Ghaffar Pourazar, a spécialement été établi en Chine pour promouvoir l'opéra de Pékin dans le monde entier. Les troupes formées dans ce centre se représentent dans divers pays, organisent aussi des lectures et des expositions. La raison d'être de l'ICBO est, non seulement la diffusion des opéras de Pékin à l'étranger, mais aussi un effort de diffusion cohérente. Le but de l'ICBO est de rapprocher le public du sens profond de l'opéra de Pékin, en lui procurant l'expérience nécessaire à ce rapprochement. Révéler le sens des mouvements et des traditions aide le spectateur à mieux comprendre, à décoder les rites du spectacle. Cette mission éducative remplie par le ICBO à l'étranger se fait autour du seul répertoire de l'opéra de Pékin, ce qui est justifié sur le site comme suit : « L'opéra de Pékin est la seule forme d'art qui peut vraiment représenter la Chine car il rassemble les divers éléments de la culture chinoise : histoire, mythologie, littérature et poésie, chant, danse, jeu, maquillage, le combat de scène et les acrobaties »¹¹⁰. Notons que cette définition un peu « fourre-tout » de ce qu'est l'opéra de Pékin, est un premier indicateur qui témoigne de cette tendance actuelle à vouloir faire de l'opéra de Pékin un condensé de culture chinoise.

Chaque saison l'ICBO organise des tournées dans le monde, principalement en Europe et aux Etats-Unis. L'ICBO a consacré l'année 2006 à la conquête des Etats-Unis. La Troupe du Roi des Singes (*The Monkey King Troupe*), qui dépend de l'ICBO, a effectivement réalisé une tournée aux Etats-Unis les mois de novembre et décembre 2006, s'est produite dans vingt localités différentes, devant 15 000 personnes, réalisant 41 représentations en tout¹¹¹. La compagnie, composée de dix sept membres, dont son directeur artistique Maître Zhang Shaohua, a résidé trois jours dans chaque lieu de

¹¹⁰ *About the International Center for Beijing Opera*. www.beijingopera.info. En anglais dans le texte : "Beijing opera is the only art form that can truly represent China because it keeps together the diverse elements in Chinese culture : history, mythology, literature and poetry, singing, dancing, acting, face painting, stage fighting and acrobatics".

représentation, en partageant son temps entre les lectures, les expositions et les spectacles. Chaque spectacle comprenait une introduction qui présentait l'opéra de Pékin, et certains éléments en anglais. Certaines pièces ont même été sous-titrées, ce qui montre que l'ICBO n'hésite pas à avoir recours à des moyens techniques élaborés pour faciliter la compréhension des spectateurs. Les universités de Cornell et la *Freeman Foundation of Stowe* ont participé au financement de la tournée. En février 2007, la Troupe du Roi des Singes se représentera en Grande-Bretagne, dans les théâtres, les universités et les écoles du pays. Cette tournée est prévue pour une durée de trois mois. Deux tiers des places sont déjà réservés. Ghaffar Pourazac est le premier acteur occidental à avoir été accepté à l'Académie Nationale de l'Opéra Chinois Traditionnel. Il a été formé par une école chinoise, sûrement la plus rigoureuse, exactement dans les mêmes conditions que les autres élèves chinois. Ceci est un bon exemple d'ouverture des arts traditionnels chinois à l'Occident. Pourazac est maintenant responsable des ateliers de formation en anglais à l'Académie.

Ione Meyer fait également partie des rares occidentaux à être diplômé d'une école de théâtre chinoise. Elle a été formée à l'Ecole de l'Opéra de Pékin pendant trois ans, de 1991 à 1994. Elle est la fondatrice de la « Société britannique de l'opéra de Pékin ». Cette organisation s'occupe de promouvoir l'opéra de Pékin en Angleterre principalement, à l'étranger parfois. A l'occasion de la préparation de la pièce « Adieu ma concubine » par la troupe de la « Société britannique de l'opéra de Pékin », le professeur Jiang Aibing, expatrié à Londres, qui exerçait à Pékin, a été invité à venir conseiller les amateurs anglais décidés à participer à la pièce. Cette dernière a été représentée, à l'occasion du festival des lanternes en 2005, dans la *School of Oriental and African Studies*, et au *Brix Theatre*¹¹². Jiang Aibing est maintenant professeur à plein temps dans la « société » de Ione Meyer. Plus récemment, au début de l'année 2006, Ione Meyer a présenté, au National Centre for Early Music de York (NCEM), des extraits de deux pièces du répertoire de l'opéra de Pékin, qu'elle a interprétés en solo : *The Hu Family Manor* et *The Goddess scattering Flowers From Heaven*. Le journaliste J.D. Atkinson a assisté à la pièce et évoque une « audience large et enthousiaste »¹¹³. Il est cependant sceptique quant aux explications apportées aux spectateurs en début de spectacle : des feuilles retraçant l'histoire de l'opéra de Pékin avaient été distribuées. Nous avons vu que cette technique est également pratiquée par l'ICBO. « Ma seule réserve quant à cette soirée était que, malgré le fait qu'il s'agisse d'une excellente introduction à une forme d'art fascinante et inconnue, ni la simple feuille A4 fournie en guise de programme, ni la brève explication [en début de spectacle], ne donnaient suffisamment d'informations contextuelles »¹¹⁴.

D'autres occidentaux se sont personnellement investis pour que l'opéra de Pékin rayonne à l'étranger (comme Elisabeth Wichmann), et d'autres « sociétés » ont été créées

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² *Beijing Opera Society UK*. www.tietours.com/Partners.htm

¹¹³ Atkinson, J.D. *An evening of Beijing opera and chinese music*. The British Theatre Guide, 2006. www.britishtheatreguide.info/reviews/beijingopera-rev.htm

dans les grandes capitales de région (la *Philadelphia Chinese Opera Society* est particulièrement active aux Etats-Unis), avec l'aide d'artistes originaires de Pékin. Les mentionner toutes serait inutile. Retenons qu'on chiffre à environ quatre cent le nombre de troupes de théâtre qui pratiquent aujourd'hui l'art de l'opéra de Pékin dans le monde.

Observer la presse internationale permet de mesurer, à la fois l'étendue de la diffusion de l'opéra de Pékin, et le succès des pièces présentées. L'Année de la Chine en France entre octobre 2003 et juillet 2004, qui a fait découvrir la culture chinoise à plus d'un million de français, à travers quelque 370 manifestations artistiques et culturelles, a fait couler beaucoup d'encre. Les articles de la presse chinoise et française attestent du vif succès rencontré par les troupes chinoises d'opéra en France à cette occasion. Un article du *China Internet Information Center*, paru le 26 février 2004, nous apprend que La Troupe du Ballet national de Chine a effectué, sous la direction de Mme Zhao Ruheng, une tournée en France (puis en Grande-Bretagne et en Italie)¹¹⁵. A l'occasion de l'inauguration de l'Année de la Chine à Lyon, début octobre, cette troupe a présenté un classique de l'opéra de Pékin à thème contemporain : « Le Détachement féminin rouge ». Créé dans les années 1960, ce ballet raconte l'histoire d'une jeune fille pauvre et révoltée. L'article précise que « les 5 représentations qui ont été données à Lyon ont toutes été jouées à guichets fermés »¹¹⁶. La troupe a ensuite donné 6 représentations d'« Epouses et Concubines » à Paris qui ont toutes été ovationnées. Mme Zhao Ruheng explique à ce propos :

« Presque tous les jours, la presse locale couvrait nos représentations. Toutes les places ont été réservées, même les strapontins. Lors d'un rappel, je me souviens avoir vu parmi le public, deux étudiants chinois qui avaient les larmes aux yeux parce que cela les touchait de voir que des gens de leur pays pouvaient être ainsi appréciés à l'étranger »¹¹⁷.

La presse française n'est pas moins élogieuse. A l'occasion de la saison 2004-2005 du théâtre MC93 de Bobigny, qui offrait la possibilité de découvrir la troupe des jeunes élèves de l'Ecole de l'Opéra de Pékin, Marine Quevaine a écrit pour le journal l'Événement :

« Dans les trois programmes qu'ils proposent, pour la première fois sur une scène française, les maîtres et les élèves nous font découvrir (...) un monde de merveilles à part entière plein de rêves, de costumes soyeux et colorés, de maquillages élaborés et de jeux de scènes époustouflants. (...) C'est à travers un spectacle en trois parties, unique en France, que cette école venue de Chine, montre son entraînement et le rapport de force qui lie les élèves à leurs maîtres. Splendeur mais aussi magie sont donc au rendez-vous au MC93 de Bobigny »¹¹⁸

¹¹⁴ Atkinson, J. D., *op. cit.* En anglais dans le texte : "My only reservation about the evening was that, although it was an excellent introduction to a fascinating and unfamiliar art form, neither the single A4 sheet provided in lieu of a programme nor the brief narration gave anything like enough background information".

¹¹⁵ Voir : www.china.org.cn/french/103548.htm

¹¹⁶ *Ibidem*

¹¹⁷ *Ibidem*

Ce spectacle, produit par le théâtre MC93 Bobigny, a bénéficié du soutien de l'Union Européenne, de l'aide financière du Fond Social Européen (FSE).

Les structures d'accueil

Les « sociétés » privées des grandes villes occidentales, évoquées précédemment, sont certainement les viviers de l'art de l'opéra de Pékin à l'étranger. Elles ont, cependant, la plupart du temps, leurs troupes fixes, composées de chinois issus de la diaspora et de quelques acteurs occidentaux, qui se représentent dans leur théâtre ou qui vont jouer à l'extérieur. Elles ne constituent donc pas de véritables structures d'accueil pour les troupes venues directement de Chine, même si elles procèdent de temps en temps à des « invitations ». Les troupes chinoises en Occident sont accueillies par des structures plus ou moins gérées par les gouvernements. Outre les invitations à se représenter dans les universités et les écoles publiques, il existe des Institutions qui prennent en charge ce genre d'événement. S'il arrive que certains théâtres organisent des festivals sur l'art traditionnel chinois, une aide publique est normalement accordée. La diffusion de l'opéra de Pékin en Occident, dans les meilleures conditions, dépend donc de la politique mise en œuvre dans ce sens par le pays d'accueil.

Prenons quelques exemples français de structures d'accueil d'origine gouvernementale. Fondée à Paris en 1982, sous l'égide des Ministères de la Culture et des Affaires étrangères, la Fondation culturelle franco-taïwanaise a pour mission de récompenser chaque année des œuvres artistiques ou littéraires mettant en lumière les rapports entre l'Europe et le monde chinois et/ou contribuant à l'intensification des rapports culturels entre l'Europe et Taïwan. Fin 2004, la fondation a présenté au Théâtre du Rond-Point des Champs-Élysées, durant un mois les trois formes d'opéra chinois pratiquées à Taïwan : « Le pavillon aux pivoines », pour ce qui est du genre *kunqu*, « Le bouddha incarné », pièce classique de l'opéra taïwanais, « La légende du serpent blanc » et « Le roi des singes », représentatives de l'Opéra de Pékin¹¹⁹. Pour chacune de ces pièces, des troupes chinoises et taïwanaises ont été accueillies.

En 2001, un accord visant à la création conjointe d'un centre culturel chinois à Paris et d'un centre culturel français à Pékin a été signé, et le 29 novembre 2002 le Centre Culturel de Chine à Paris a été inauguré officiellement, en présence du vice-premier ministre chinois et de la ministre française déléguée à l'Outre-mer. Institution culturelle à but non lucratif, le CCC veille au rayonnement de la culture chinoise en France, et ce par le biais d'organisations telles que : des spectacles, des expositions, la publication de livres et de catalogues, l'accueil d'artistes et de conférenciers, la création d'un centre de documentation. En novembre 2005, le Centre Culturel de Chine a organisé la Deuxième Edition du Festival des Opéras Chinois traditionnels. En 2003, le Centre avait invité des troupes du Hebei et du Zhejiang. L'ouverture de ce festival s'est faite le 9 novembre, autour de la présentation du genre de l'opéra de Pékin (Jingju). A cet effet, la Troupe de

¹¹⁸ Voir : www.evene.fr/culture/actualite/ecole-d-opera-de-pekin-45.php

¹¹⁹ Voir : www.asmp.fr/prix_fondations/fiches_prix/franco_chinoise.htm

l'opéra Jingju de la province du Jiangsu a joué : « Adieu ma concubine » (Bawang bie Ji), « la déesse répand des fleurs » (Tiannu sanhua), « A la croisée des chemins » (Sanchakou). Le 10 novembre, l'Opéra Yueju était présenté aux spectateurs ; le 11, il s'agissait de l'Opéra Chaoju ; le 12, de l'Opéra Hebei Bangzi ; le 13, de l'Opéra Jiju et le 14, de l'Opéra Pingju. Le 15 novembre avait lieu la cérémonie de clôture et de remise des prix, à laquelle Mei Baojiu, le fils de Mei Lanfang, a assisté. Cette manifestation a attiré environ 1500 spectateurs. Les membres du jury n'étaient autres que : M. Jean-Pierre Wurtz, inspecteur général des théâtres du Ministère de la Culture, M. Joël Bellassen, inspecteur général de chinois au Ministère de l'Education Nationale, M. Roger Darrobers, professeur de chinois et auteur de plusieurs ouvrages sur l'opéra de Pékin, M. Alain Herzog, administrateur du théâtre de la Colline, Mme. Marie-Claire Quiquemelle, sinologue, anthropologue et chercheuse au CNRS¹²⁰.

L'origine gouvernementale de cette manifestation est claire ; l'aide financière du Ministère Français de la Culture et de la Communication a d'ailleurs permis de proposer aux spectateurs un prix intéressant : quinze euros la place. A titre comparatif, notons qu'en mars 2006, le théâtre Noga Croisette à Cannes a présenté la pièce « Jinzi d'après la plaine sauvage », symbole de l'opéra traditionnel du Sichuan. Organisée par le Palais des Festivals, cette manifestation proposait les prix suivants : 28 euro la place en tarif public, 24 euro en tarif réduit¹²¹.

Proposer un spectacle rare faisant figure de pièce exotique dans la programmation de la saison d'un théâtre, à un prix élevé, est une chose ; veiller à ce que le théâtre traditionnel chinois soit connu et apprécié par un large public, en est une autre. Le type de manifestation organisé par le Centre Culturel Chinois, en ce qu'il propose sur cinq jours la comparaison entre plusieurs opéras traditionnels, a une portée éducative.

A cet égard, l'importance de l'existence de musées spécialisés proposant des expositions sur l'opéra de Pékin est toute particulière. La diffusion de l'opéra de Pékin passe aussi par l'exportation des objets fascinants qui le composent. Cette forme d'exportation a l'avantage, par rapport à celle qui donne à voir des opéras sur un écran de télévision, d'impliquer un rapport direct entre les objets de l'opéra et le visiteur. En 1972, le sinologue Jacques Pimpaneau crée le musée Kwok On, du nom du donateur chinois passionné d'opéra, qui présente une collection rare d'instruments de musique, de marionnettes, de porcelaines, de disques anciens et une riche documentation bibliographique. D'abord situé dans la Cinémathèque de Paris, le musée a transité par les réserves de la Bibliothèque nationale, et a pu de nouveau être visité, au cours des années 1980 (au 41 rue des Francs-Bourgeois). Le musée a présenté alors les techniques théâtrales d'Asie en les comparant aux traditions occidentales. Des costumes et instruments de musique d'opéra de Pékin et cantonais furent exposés à cette occasion. En 1994, le musée reçoit de nouvelles collections offertes par l'association au Patrimoine national, mais ferme à cause d'inondations. Subventionné jusqu'alors par le ministère de la Culture, le musée n'est alors plus financé que par la mairie de Paris. Il ferme

¹²⁰ *Festival des opéras traditionnels Chinois*. Paris : Académie Nationale de recherche des Arts de Chine, 2005, 53 p.

¹²¹ Voir : www.palaisdesfestivals.com/article.php3?id_article=1147

définitivement ses portes en 1996, et cesse d'exister faute de subventions¹²². Le cas du musée Knok On est un bon exemple de manque de soutien des pouvoirs publics français. Bien sûr, les expositions sur l'opéra de Pékin peuvent toujours être accueillies par d'autres musées français relatifs à l'art asiatique (comme le Musée National des Arts asiatiques-Guimet à Paris), mais la disparition d'un musée dont la collection était quasiment exclusivement centrée autour du théâtre chinois est une perte énorme pour la France, dans le cadre de son ouverture sur la culture et les arts chinois.

Le regard occidental sur l'opéra de Pékin

La fascination générale pour l'opéra de Pékin en Occident s'explique par le fait que cet art révèle des formes artistiques complètement nouvelles et étrangères aux Occidentaux, et donc fascinantes. Elles sont encore plus fascinantes pour les spécialistes du théâtre, qui voient en elles une source d'inspiration intarissable. Les intellectuels occidentaux sont de plus en plus nombreux à travailler sur l'opéra de Pékin.

Nous envisagerons les conséquences de l'exportation de l'opéra de Pékin sur le regard que lui portent les érudits et les non initiés. Le contact entre deux civilisations s'opérant, des incompréhensions naissent. Donner à voir le théâtre des Chinois à un autre public, le transposer dans une autre civilisation, induit forcément des changements et des adaptations dans le jeu et la forme. Exporté, l'opéra de Pékin se représente sous un jour nouveau, à cause d'un processus d'accommodation à la demande occidentale.

Le regard des érudits

Avant la diffusion massive de l'opéra de Pékin dans le monde grâce au développement des techniques de communication dans les années 1980, des écrits sur cet art traditionnel attestent déjà de la fascination des intellectuels occidentaux pour cette forme d'art.

Nous avons déjà évoqué la première rencontre entre les Occidentaux et le théâtre de Pékin. Elle remonte à la période des fameuses tournées de Mei Lanfang aux Etats-Unis, en 1930, et en Europe, en 1935. C'est en Russie qu'un collège d'hommes de théâtre occidentaux se déplace pour assister au spectacle de Mei Lanfang ; bien des écrits sur le théâtre découlèrent de cet événement. Georges Banu s'est tout particulièrement intéressé à cette rencontre fantastique entre l'Orient et l'Occident autour du théâtre de l'acteur chinois :

« (...) nul autre comédien ne réunira autant de regards étonnés que Mei Lanfang et son Nouveau théâtre des anciennes formes venu en URSS en 1935. Dans les salles où se trouvent – aucunement par hasard – plusieurs générations d'hommes de théâtre – Staniskavski et Meyerhold, Craig et Brecht, Eisenstein et Piscator, Tarov et Tretiakov -, l'Occident a la révélation de la Chine et de son

¹²² Voir : www.eurasie.net/webzine/article.php3?id_article=152

théâtre » ¹²³ .

Au-delà de la qualité du jeu de Mei Lanfang dont, même pour des spécialistes du théâtre, il est difficile de mesurer l'ampleur sans connaître les conventions de l'opéra de Pékin, le spectacle chinois fascine parce qu'il transcende les règles établies sur la nature du théâtre. En 1930, la mode théâtrale occidentale est au « stanislavskisme », un théâtre qui prône le réalisme sous tout rapport. Certains artistes élaborent des théories allant contre ce réalisme rigoriste, prêchant plus de créativité et de théâtralité : le théâtre chinois est l'exemple qui vient parfaire leur argumentation. « La théorie brechtienne se consolide à la suite de ce contact avec la Chine » écrit Georges Banu. Cette théorie de Brecht est celle de la nécessaire distanciation entre le comédien et le personnage interprété. Le comédien chinois, parce qu'il n'est pas prisonnier d'un souci permanent de réalisme, se montre entraîné de raconter son personnage, au lieu de l'incarner :

« Soit à montrer une jeune fille entraîné de préparer le thé – (a). Puis comment il est de rigueur de le préparer. (...) Ensuite il montre cette jeune fille – (b) – combien elle est vive, par exemple, ou patiente, ou amoureuse. Et il montre en même temps – (c) – comment le comédien exprime la vivacité, la patience ou l'amour avec des gestes qui se répètent » ¹²⁴ .

Meyerhold fait aussi le procès de l'esthétique dominante et déplore l'atténuation de la théâtralité en Occident. Il l'explique par la réduction de l'étendue de l'expressivité corporelle qu'il compare à celle du théâtre chinois :

« L'acteur contemporain qui meurt en scène utilise la convulsion, acte court, ennuyeux et peu expressif, d'un naturalisme très primitif. Mais voici comment mourait en scène un acteur de l'ancien théâtre chinois : touché au cœur l'acteur projetait son corps en l'air comme un équilibriste, et c'est seulement après cette plaisanterie propre au théâtre qu'il se permettait de s'écrouler comme une masse sur le lieu scénique » ¹²⁵ .

Aujourd'hui, le regard érudit qui se pose sur l'opéra de Pékin est plus celui des sinologues et des chercheurs, que celui des théoriciens du théâtre. Depuis 1980, l'opéra chinois est une source d'inspiration pour les artistes du théâtre contemporain quand il est fusionné avec d'autres genres théâtraux. Dans sa forme traditionnelle, il s'exporte à travers le monde, connaît quelques déformations, mais n'a pas le contact qu'il a pu avoir avec le milieu des théoriciens et artistes du théâtre occidental de la première moitié du XX^e siècle.

Les sinologues s'attachent à comprendre parfaitement l'art théâtral chinois et à transmettre leur savoir. Et la tâche n'est pas mince : Xu Chengbei nous apprend que la simple division des rôles pourrait faire l'objet de recherches pendant toute une vie ¹²⁶ .

Le phénomène d'exportation de l'opéra de Pékin ne fait qu'encourager les travaux sur le vieil art chinois en Occident. Chaque courant artistique qui se forme trouve en effet sa

¹²³ Banu, Georges, *op. cit.*, p. 1.

¹²⁴ Banu, Georges, *op. cit.*, p. 9.

¹²⁵ Banu, Georges, *op. cit.*, p. 5.

¹²⁶ Chengbei, Xu, *op. cit.*, p. 122.

consécration dans la littérature. L'opéra chinois fait parler de lui, les troupes parcourent le monde, il n'en faut pas plus pour que les livres sur le sujet fleurissent.

Un rapide aperçu de la place des arts traditionnels chinois dans l'édition française rend compte de cette réalité. L'Édition ADPF informe, d'après des statistiques fournies par la Bibliothèque nationale, que le volume de livres généraux sur la Chine, qui s'élève à plusieurs milliers de titres pour les deux dernières décennies, stagne. Inversement, la production de livres sur la culture chinoise, plus précisément sur les arts traditionnels, a doublé sur la même période. Les livres illustrés dans le domaine de l'art constituent un secteur assez florissant. Au cours des années 1980-1990, la collection « Bibliothèque de la Pléiade », a édité des œuvres littéraires classiques qui constitue le répertoire de l'opéra de Pékin : *Le Rêve dans le pavillon rouge*, *Le Roman au bord de l'eau*, *Fleur en fiole d'or* et *La Pérégrination vers L'Ouest*¹²⁷.

Ainsi, le regard que posent les Occidentaux sur l'opéra promet d'être de plus en plus spécialisé. Les érudits capables de comprendre les signes de l'opéra de Pékin restent rares, mais à la lumière de leurs écrits et de leurs explications toujours plus nombreuses, un nombre croissant d'Occidentaux se familiarisera avec l'opéra. Le regard du spécialiste doit accompagner celui du non initié pour que l'opéra de Pékin existe véritablement en Occident, sous la forme d'un théâtre vivant, en interaction avec son public.

E. H de Tscherner s'attache à décrire les différences entre le théâtre occidental, pris dans son ensemble, et le théâtre chinois, parce que « ce n'est (...) qu'en nous affranchissant des exigences et des conceptions que nous possédons au sujet de notre propre théâtre que nous pouvons apprécier le théâtre chinois »¹²⁸. Si un occidental, au moyen de lectures variées, prend connaissance des différences entre le théâtre chinois et celui qu'il est habitué à voir, il se rapprochera considérablement de l'opéra de Pékin.

Quand le théâtre occidental est parlé, l'opéra traditionnel chinois est chanté explique E. H. de Tscherner. Si une pièce de théâtre occidental donne à voir l'œuvre d'un auteur dramatique, d'un penseur ou d'un poète, les pièces de l'opéra de Pékin sont « sans mérites littéraires et généralement anonymes ».

« On a parfois voulu comparer le théâtre chinois à nos pantomimes ou à nos ballets. Or, il n'y a pas, dans le théâtre chinois traditionnel, de pièces tout entières qu'on puisse considérer comme des pantomimes ou des ballets, sans paroles dites ou chantées, mais il y a dans beaucoup de pièces des scènes de pantomime ou des scènes de ballet que nous pourrions appeler des ballets de combat et d'acrobatie. Les spectacles de théâtre chinois traditionnel ne sont pas non plus pour autant de simples numéros de cirque, de variété ou de music-hall : l'acrobatie, le pugilat et l'escrime s'y associent inséparablement à une tension dramatique et au jeu, à la parole et au chant de l'acteur. Nous voyons donc que le théâtre chinois traditionnel ne peut se définir par aucun des genres de spectacle de l'Occident que nous venons de passer en revue, mais qu'il s'apparente à tous par l'un ou l'autre de ces éléments (...) »¹²⁹.

¹²⁷ Voir : <http://www.adpf.asso.fr/enbref/index.html>

¹²⁸ Tscherner, E. H., *op. cit.*, p. 71.

L'auteur précise aussi qu'en Occident le centre de gravité d'une pièce de théâtre est le metteur en scène, alors que tout tourne autour de l'acteur en Chine. L'abstraction du théâtre chinois s'oppose au réalisme du théâtre occidental traditionnel. Et si la musique est une option dans le théâtre occidental, elle fait partie intégrante du jeu chinois : « Si le chanteur d'opéra occidental a la musique dans la gorge, et généralement une musique plus riche et plus belle que celle de l'acteur du théâtre chinois traditionnel, celui-ci a, pour ainsi dire, la musique non seulement dans la gorge, mais aussi dans les bras, les jambes et dans le corps tout entier »¹³⁰. L'opposition que souligne E. H. Tscherner dans les années 1950, entre réalisme occidental et abstraction chinoise, évoquée dix ans plus tôt par Bertolt Brecht, est bien moins pertinente aujourd'hui. D'abord, parce que le théâtre occidental est depuis passé par des expériences d'abstraction, avec notamment le « théâtre de l'absurde » qui voit le jour en 1950. Ensuite, parce que le terme « théâtre occidental » regroupe des genres théâtraux bien différents qui ne s'inscrivent pas dans une continuité réaliste : le théâtre du dadaïsme et les saynètes incongrues des surréalistes des années 1920-30, au moment même où Brecht dénonce le réalisme occidental, l'attestent. Il faut bien comprendre que ce que Brecht dénonce dans ses écrits sur le théâtre et ce pour quoi l'opéra de Pékin doit être un modèle absolu est le « réalisme socialiste » de Stanislavski. De plus, l'abstraction du jeu n'est pas ce qui pose le plus de problème au spectateur non initié : si un bâton représente sur scène un cheval, le mime de l'acteur facilitera la compréhension. Il lui manque la connaissance des codes scéniques (des entrées et sorties par exemple) et celle de la civilisation chinoise. « (...) il faut avoir des connaissances sur l'histoire, les coutumes, la culture et la société chinoises pour arriver à pénétrer les arcanes de l'opéra de Pékin »¹³¹.

Pour en finir avec cette analyse comparative, notons que l'opéra de Pékin est souvent rapproché du théâtre médiéval français, dans la manière que ce dernier avait de s'adresser au peuple. Les installations temporaires du théâtre médiéval, sur les parvis des églises ou sur la place du village, font effectivement penser à celles de l'opéra de Pékin à la fin du XIX^e siècle, lorsque ce dernier était un vrai théâtre de rue. La place du mythe populaire est un autre point commun entre les deux genres théâtraux populaires, qui ont, tous deux, servi de lien social dans des sociétés rurales. Toujours est-il que l'opéra de Pékin est beaucoup plus tardif et qu'il existe encore aujourd'hui, sous une forme toujours populaire. On ne trouve pas en Europe et aux Etats-Unis l'équivalent de l'opéra de Pékin, d'un art si populaire au XX^e siècle, aux origines si anciennes et encore pratiqué de nos jours.

L'idée que l'aspect populaire de l'opéra de Pékin n'a pas pu être exporté va nous apparaître plus clairement dans la partie consacrée au regard des non initiés sur l'opéra de Pékin.

¹²⁹ Tscherner, E. H., *op. cit.*, p. 71.

¹³⁰ Tscherner, E. H., *op. cit.*, p. 72.

¹³¹ Chengbei, Xu, *op. cit.*, p. 118.

Le regard des non initiés

Les différences profondes, que nous venons d'évoquer, entre les formes de théâtre occidental et le théâtre chinois, sont telles qu'il est impossible de comprendre un opéra de Pékin par la simple expérience de la salle de théâtre occidentale. Si l'œil aiguisé d'un spectateur occidental féru de théâtre saura apprécier la mise en scène, le surréalisme et l'esthétique générale d'une pièce de l'opéra de Pékin, il ne saura pas expliquer le sens des choix artistiques, la signification des gestes, la justesse du chant... « Il est vrai que (...) les étrangers (...) non initiés ne comprennent pas les conventions de l'opéra de Pékin. Ils ne savent pas si l'acteur est vêtu de manière incorrecte ou s'il chante faux »¹³² écrit Xu Chengbei.

Ces non-initiés vont interpréter les gestes des acteurs au moyen d'un décryptage mécanique, souvent inconscient, imprégné de toute la subjectivité de leur culture. Ils chercheront « le beau », selon les critères du moment, imposés par telle ou telle culture dominante.

Privé de l'aspect divertissant et humoristique des pièces de l'opéra de Pékin, caché dans le texte, le spectateur occidental focalise nécessairement son attention sur l'esthétique de la représentation. Roger Darrobers évoque cet attrait des Occidentaux pour les apparats de l'opéra, à travers la description qu'il fait des rôles de « visages peints » : « Ce type de rôle, spectaculaire aux yeux du public occidental en raison de l'aspect bariolé des couleurs appliquées à même le visage, n'est cependant pas considéré comme le plus important au sein de l'opéra de Pékin »¹³³.

Le spectateur occidental trouve donc un repère dans l'esthétisation à outrance de l'opéra de Pékin, ce qui peut expliquer le succès des livres illustrés sur l'opéra de Pékin.

La difficulté de comprendre la codification des gestes d'un acteur de l'opéra de Pékin, pour un Occidental, ne fait aucun doute. Mais le relativisme culturel peut provoquer des incompréhensions plus graves que celles relatives à la forme. Brecht montre que le public occidental, habitué au naturalisme de son théâtre, ne comprend pas que l'interprétation en Chine puisse être asexuée et que Mei Lanfang joue le rôle d'une femme sans être travesti :

« De fâcheuses expériences faites lors de tournées en Occident ou en Chine avec des spectateurs occidentaux, expliquent sans doute que le grand comédien chinois ait trouvé nécessaire de faire spécifier à plusieurs reprises par son interprète que s'il représentait des personnages de femme sur la scène, il n'était en rien un travesti. La presse fut informée que le Dr Mei Lanfang était un homme tout ce qu'il y a de plus homme, bon père de famille et même banquier. Nous savons que, dans certaines régions arriérées pour éviter les insultes, il est indispensable d'informer le public que l'acteur qui joue le rôle du gredin n'est pas lui-même un gredin. Bien entendu, cette nécessité ne tient pas seulement au

¹³² Chengbei, Xu, *op. cit.*, p. 118.

¹³³ Darrobers, Roger. « L'opéra de Pékin et le singe Sun Wukong », *op. cit.*, p. 52.

caractère arriéré des spectateurs, mais à celui de tout l'art dramatique occidental »¹³⁴.

Pour Xu Chengbei, « C'est la pièce de combat qui est d'accès plus facile. Les spectateurs suivent les mouvements acrobatiques aveuglants des acteurs, ponctués par les coups lents ou accélérés du tambour plat »¹³⁵ (notons que ces « rythmes de cadence différente du tambour plat signifient ou bien la nuit profonde, ou bien une réflexion, ou bien une surprise » ...). Cette citation, en même temps qu'elle atteste de l'aspect divertissant des scènes de combat, suggère très bien l'hermétisme du spectateur occidental face à l'opéra chinois : les mouvements sont dits « aveuglants », et le rythme et « les coups lents » du tambour pourrait bien évoquer le tic-tac lancinant d'une horloge.

Rappelons le, en Chine, le regard du spectateur est critique, et non contemplatif. Il surveille l'acteur et veille à la précision des gestes, à la qualité de l'interprétation. Il est le garde fou du style authentique de l'opéra de Pékin. Sans lui, l'opéra de Pékin risque de s'appauvrir :

« (...) ce public apparemment inattentif, que vous voyez occupé à lire le journal, à bailler, à siroter du thé et à cracher des graines de pastèque, ce public ne dort que d'un œil et d'une oreille : que l'acteur ne dise pas fasse un couac, car la chose est rarissime, mais esquive une difficulté en remplaçant une vocalise par une autre moins haute, ou en modifiant sa manière habituelle de chanter tel passage, ou qu'un spécialiste du ta-tch'ou-cheou rate une jonglerie, cette défaillance va être sanctionnée par une réaction immédiate, par des onomatopées désobligeantes ou au pire par les cris de t'ouei p'iao, « rendez l'argent des billets ! »¹³⁶.

L'aspect cérémonieux de la salle de théâtre occidental et le silence qui y règne ne garantissent pas une meilleure attention du public. Coupé du spectacle par la barrière de la langue et l'absence de bagages culturels et historiques sur la Chine, le spectateur réduit son effort à l'observation de danses mystérieuses qui finissent par le bercer. De plus, l'absence de lumière dans la salle, là où les spectateurs sont assis, va à l'encontre même des conditions de réalisation et d'observation de l'opéra de Pékin.

« En Chine, dit Brecht (...), le spectateur s'institue en objet à voir. La lumière ne peut y faire défaut. Là, il n'y a pas cette bipartition occidentale scène éclairée/salle obscure, où se glisse un jugement ontologique : le noir comme abris du voyeur, comme espace de la faute. (...) cela permet à l'acteur de vérifier lui-même les réactions que son jeu produit sur les physionomies du public »¹³⁷.

Et Brecht rajoute que le comédien « se tourne de temps à autre vers le spectateur comme pour lui dire : N'est-ce pas exactement ainsi ? Il exprime qu'il sait les regards dirigés sur lui »¹³⁸.

¹³⁴ Brecht, Bertolt, *op. cit.*, p. 411.

¹³⁵ Chengbei, Xu, *op. cit.*, p. 122.

¹³⁶ Travert, André, *op. cit.*, p. 114.

¹³⁷ Banu, Georges, *op. cit.*, p. 10.

Les conséquences d'une faible attention et exigence de l'audience sont la simplification du jeu et l'accentuation des traits pittoresques de la pièce (costumes et maquillages, par exemple), plus séduisants pour des non initiés que le langage gestuel codifié. Si cette accentuation est poussée à l'extrême, elle fait de l'opéra de Pékin un folklore.

Le degré d'exigence d'un spectateur non initié est proche de zéro, puisque aucun point de comparaison ne lui permet d'apprécier correctement la prestation. Il semblerait donc que simplifier l'interprétation soit un compromis qui arrange acteurs et spectateurs. Certains gestes simplifiés dans leur stylisation, rendus parfois périlleux, pour les scènes de combat notamment, peuvent produire le même effet de satisfaction sur le spectateur occidental que la version originale. Mieux, la simplification peut contribuer à rassurer indirectement le spectateur, moins souvent exposé à l'incompréhension de gestes abscons. Le très difficile et précis langage des manches flottantes de l'opéra de Pékin peut ainsi être exercé par moins de rigueur par les acteurs, sans que cela ne se voit. Tout ceci dépend, bien sûr, de la déontologie de chaque troupe d'opéra à l'étranger. N'oublions pas, non plus, qu'un petit nombre d'érudits occidentaux connaissent parfaitement les subtilités de l'art.

Outre la simplification du jeu qui est la résultante du manque d'expérience des spectateurs non initiés, ajoutons une autre conséquence à l'exportation de l'opéra de Pékin, envisagé dans son rapport avec le public occidental. Qu'il s'adresse à un public initié ou non, l'auditoire de l'opéra de Pékin en Occident n'est plus le même qu'en Chine. En Occident, le théâtre semble historiquement réservé à une certaine élite. Pour André Degaine, « le grand fleuve du théâtre populaire » en Europe s'arrête là où « la rivière du théâtre bourgeois » prend source, lors de la Renaissance. « La rivière du théâtre bourgeois d'origine "savante" se met à couler pour une infime minorité. (...) Les acteurs jouent alors dans des lieux clos pour faire payer l'entrée, les plus petits possibles »¹³⁹. Ce lien entre la scène et l'élite culturelle en Occident est encore plus vrai si l'on prend l'exemple de l'opéra occidental :

« (...) de par son inspiration, sa structure et sa forme, l'Opéra Chinois est infiniment plus populaire, plus fréquenté et considérablement moins aristocratique » que l'opéra occidental, en ce qu'il ne demande ni culture musicale ni connaissances littéraires (...) à ses spectateurs pour être pleinement compris et apprécié. Une forme d'art (...) si radicalement différente de nos propres conceptions en la matière, n'a pénétré jusqu'ici que dans des sphères très limitées d'érudits français ; or l'Opéra Chinois est un art très populaire »¹⁴⁰.

La transposition de l'opéra de Pékin sur la scène occidentale renforce ce que le théâtre occidental peut avoir d'élitiste. D'abord, la place dans un théâtre privé pour assister à un spectacle d'opéra de Pékin est bien souvent plus chère que celle d'un spectacle local. Les personnes en mesure de se les procurer sont donc majoritairement celles issues d'un

¹³⁸ *Ibidem*

¹³⁹ Degaine, André. *Histoire du théâtre. De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*. Paris : Nizet, 1993, p.2.

¹⁴⁰ Bassier, René. *Les enfants du jardin enchanté*. Taipei : Heritage Press, 1965, pp. 1-2.

milieu aisé. Ensuite, le déplacement des troupes se faisant principalement dans les moyennes et grandes villes occidentales, et non dans les campagnes, le public auquel s'adresse l'opéra de Pékin en Occident est principalement citadin. Enfin, selon le principe cher à Bourdieu d' « exclusion culturelle », l'ésotérisme de l'opéra de Pékin pourrait dissuader d'assister à une représentation davantage les classes populaires que celles bénéficiant d'un capital culturel leur permettant de prétendre à la compréhension de cet art. Transposé en Occident, l'opéra de Pékin ne s'adresse plus à un public populaire, mais à un public bourgeois.

Heureusement, les tournées éducatives dans les universités, réalisées par les troupes d'opéra de Pékin installées en Occident, tempèrent cette affirmation. Elles permettent de nuancer cette image d'inaccessibilité de l'opéra de Pékin et de propager la compréhension et le savoir de l'opéra de Pékin, en dehors des milieux élitistes.

Xu Chengbei est optimiste quant aux effets de l'exportation de l'opéra de Pékin en Occident : l'exportation semblerait aller de pair avec l'apprentissage des rouages du théâtre chinois par les Occidentaux. « Aujourd'hui que l'ouverture et le pluralisme culturel règnent dans le monde, l'opéra de Pékin est de plus en plus compris et aimé par des étrangers. Cette tendance est due (...) aux échanges culturels et aux études du théâtre comparé »¹⁴¹. On peut considérer que si l'art s'exporte, son savoir finit par le faire aussi. Il revient sûrement aux spécialistes occidentaux la tâche d'être le relais de ce savoir en Occident, pour éviter que l'opéra de Pékin ne devienne un art folklorique.

Le danger d'un art folklorique

La menace de disparition de l'opéra de Pékin sur sa terre natale va de pair avec une autre menace de mort : celle de la transformation de l'opéra en un art folklorique, à l'étranger. Le folklore, dans ce qu'il représente de figé, est la mort de l'art vivant. Comme on se rendrait à une exposition pour s'imprégner d'une culture ancienne, on irait voir un opéra de Pékin, en ne s'attachant qu'aux concordances supposées entre les traditions du pays de provenance et le spectacle.

Au sens strict, un art folklorique est un art qui regroupe l'ensemble des traditions et des usages d'un pays. Au sens large, entendons le comme un art pittoresque, aux traits esthétiques exagérés, et sans signification profonde. C'est à cette superficialité là que Jean Jacquot fait allusion en parlant d'« orientalisme de pacotille », qu'il explique, lui aussi, par « le souci de flatter le goût du public d'Occident », ce qui « peut conduire à des concessions regrettables »¹⁴².

Colin Mackerras fait la remarque suivante : « The future of the Peking Opera may resemble that of a popular museum piece »¹⁴³ ... La comparaison faite entre un musée et

¹⁴¹ Chengbei, Xu, *op. cit.*, p. 128.

¹⁴² Jacquot, Jean, dir. *Les Théâtres d'Asie. Conférences du Théâtre des Nations (1958-1959)*, *op. cit.*, p. 293.

¹⁴³ Mackerras, Colin. *Peking Opera*, *op. cit.*, p. 67.

une pièce de l'opéra de Pékin, volontairement provocatrice, évoque ici la mort probable des caractéristiques du théâtre vivant, dans l'opéra de Pékin. Ce dernier semble devenir un tableau sur l'opéra asiatique, comme fixé sous le poids de sa sacralisation opérée en Occident.

Concrètement, le côté folklorique de l'opéra de Pékin à l'étranger se manifeste à travers la marchandisation des objets le symbolisant. Ces objets (masques, poupées, costumes, éventails...) se vendent dans des boutiques spécialisées en Europe et aux Etats-Unis, ou sur Internet. Ils font penser aux grigris vendus à l'occasion des festivals folkloriques sur les arts anciens et disparus. Le phénomène est aussi notable en Chine, alors que l'opéra de Pékin est encore vivant dans ce pays, et qu'il n'évoque pas le même exotisme aux chinois. Il s'agit là en fait de produits qui s'adressent aux touristes. L'exemple le plus marquant de marchandisation de l'opéra de Pékin est celui des studios de maquillage présents dans la capitale. Celui de Tie Bing and Zhang Yu, anciens élèves de l'Institut d'art chinois et de design technologique de Pékin, a ouvert en 2000, en plein centre ville ¹⁴⁴. Le maquillage, réalisé « par des anciens membres des troupes de l'opéra de Pékin à la retraite » dure environ une heure et demie. Les photographies ont lieu sur une scène de théâtre, en costume. « Un vrai acteur de l'opéra de Pékin » indique comment positionner ses mains. Le prix des photos varie en fonction de la quantité d'accessoires fournis.

Cette dérive vers le folklore nous conduit au cœur de la problématique de la dénaturation de l'opéra de Pékin. Peut-on exporter un art sans finir par le dénaturer ?

Pour André Travert, le cas du théâtre chinois est l'exemple même de l'impossible transposition exacte d'un art vivant à l'étranger :

« Qu'en est-il de la Chine Nouvelle : dira-t-on : les tournées à l'étranger qu'elle organise avec un succès éclatant n'attestent-elles point que le théâtre traditionnel y est florissant, en pleine renaissance ? Certes – mais à quel prix ! Il est exact que « le vieux théâtre », menacé, aux débuts du régime, dans son existence même, a brillamment survécu (...); mais il lui a fallu faire à l'éthique et aux « lignes » en vigueur des concessions si profondes qu'elles équivalent bien souvent à une abjuration de ses principes et usages traditionnels. Ces capitulations sont si étendues et si variées (...) qu'elles ont profondément altéré (...) le théâtre pékinois » ¹⁴⁵.

En Occident, l'opéra de Pékin est montré sous une forme épurée à un public non initié, s'intéressant spontanément aux aspects les plus superficiels de cet art. Le public veut voir un bout de Chine, selon les mœurs théâtrales occidentales. Que reste-t-il de l'opéra de Pékin si on retire au spectateur la compréhension et le sens de la pièce ? De plus, dépourvu de son caractère populaire, l'opéra de Pékin perd l'animation qui le caractérise. La transposition exacte de l'opéra de Pékin sur la scène occidentale est tout simplement impossible.

La conséquence première sur le plan artistique de l'exportation de l'opéra de Pékin

¹⁴⁴ Voir: http://news.xinhuanet.com/english/2003-08/06/content_1013575.htm

¹⁴⁵ Travert, André, *op. cit.*, p. 102.

est l'altération de sa nature. Pourtant, on ne peut pas dire que l'opéra de Pékin ait été complètement déformé sur le sol étranger. Disons que sa forme est moins rigoureuse, son expression moins vivante. L'exportation de l'opéra de Pékin, puisqu'elle a permis la découverte de cet art dans le milieu théâtral occidental, a entraîné la récupération du genre par ce dernier. En croisant les formes du théâtre chinois et celles du drame occidental classique, les artistes contemporains occidentaux, mais aussi chinois, ont créé un genre nouveau.

Notre étude sur l'opéra de Pékin dans sa forme la plus traditionnelle s'arrête donc là. Mais puisque l'opéra de Pékin est la matière première sur laquelle travaillent de nombreux artistes chinois et étrangers depuis les années 1980, dans le but de transcender cette forme théâtrale, il reste, sous une forme radicalement nouvelle, l'objet de notre étude.

L'influence occidentale sur l'opéra de Pékin

Alors que les expériences de l'art théâtral de Mei Lanfang et celle de l'exportation des arts ont modifié le paysage de l'opéra de Pékin, les influences occidentales après 1980 l'ont transporté sur une autre terre.

Ces influences, qui sont le résultat de l'ouverture de la Chine sur le monde et de l'exportation des arts chinois en Occident, sont généralement considérées comme une menace pour la survie de l'opéra de Pékin. Elles nous semblent être, au contraire, la preuve du caractère bien vivant de cet art, qui fait l'objet d'une recherche artistique active de par le monde. Tant que les changements rencontrés par le théâtre chinois d'abord, et l'opéra de Pékin ensuite, au contact de l'Occident, ne répondent pas à des considérations mercantiles, tant qu'ils ne sont pas le résultat d'une adaptation facile à la demande étrangère ou à celle de la jeune génération, il faut les regarder comme des tentatives de modernisation potentiellement intéressantes.

L'influence occidentale ne s'est pas uniquement manifestée, dans le monde du théâtre, sur l'opéra de Pékin : elle a avant cela donné naissance à un genre nouveau, considéré comme le théâtre moderne chinois : « le théâtre dialogué ». Elle a ensuite mis l'opéra de Pékin à l'épreuve de la modernité, en participant à la naissance de « l'opéra de Pékin moderne ». Ainsi, deux catégories d'opéra de Pékin cohabitent aujourd'hui en Chine : l'opéra de Pékin traditionnel, qui s'exporte bien, et l'opéra de Pékin moderne, empreint de la trace occidentale, si lointaine de ses origines.

Le dialogue théâtral entre l'Occident et la Chine n'est donc pas nouveau. Ses manifestations anciennes nous renseignent sur sa nature présente. Nous verrons quelles formes ce dialogue revêt avant et après 1980, comment s'exerce la fusion entre les deux cultures théâtrales (l'une émettant, l'autre recevant), et quelles incidences ont les convergences théoriques, qu'une telle fusion suppose, sur la réalisation d'opéras chinois.

Les influences occidentales en Chine avant 1980

Avant de s'intéresser, de façon précise, à la manière dont les Chinois ont intégré les éléments du théâtre occidental à leur propre culture théâtrale, tâchons de découvrir quelles furent ces influences, principalement d'origine européenne, et qui les a souhaitées et facilitées.

L'occidentalisme en Chine avant 1980

Entendons l'occidentalisme comme la tendance à emprunter les modèles sociaux, et ici culturels, de l'Occident. Zhang Ning précise le choix de cette notion dans son ouvrage :

« Le terme d'Occidentalisme est évidemment une reprise de la réflexion d'Edward Saïd sur l'orientalisme, le discours des occidentaux sur l'Orient, à mi-chemin du mythe et de la connaissance scientifique. (...) Cherchant à reconstituer comment se constitue le savoir des non-Occidentaux sur l'Occident, dans une conjoncture globale caractérisée par un déséquilibre de pouvoir entre l'Occident et les pays non-occidentaux, cette approche s'attache à distinguer les différentes dimensions de la confrontation avec le modèle occidental de « modernisation »

146 .

Connaître les modèles occidentaux intégrés par la Chine au XX^e siècle permet de comprendre les phénomènes d'occidentalisation du théâtre et de l'opéra chinois, plus ou moins récents.

L'histoire de l'occidentalisme en Chine, telle qu'elle nous est présentée par Zhang Ning, est celle de trois attitudes : « un rejet total », « une occidentalisation intégrale », et l'attitude médiane d'« éclectisme »¹⁴⁷, qui s'inscrivent toutes trois dans quatre étapes différentes : « la formation de l'occidentalisme », « l'approfondissement de l'occidentalisme », « la scission politique et idéologique au sein de l'occidentalisme », et « la dernière étape qui se poursuit sous nos yeux », celle d'une « Chine culturelle »¹⁴⁸. La première étape prend forme au milieu du XIX^e siècle. Les chinois s'intéressent à ce moment là à trois aspects du « savoir occidental » : la technologie, les systèmes politiques et les valeurs occidentales. L'ouverture à l'Occident est alors minutieuse : on souhaite s'inspirer de la culture occidentale sans en avoir l'air. La proposition de l'intellectuel Kang Youwei est, explique Zhang Ning, révélatrice de cet état d'esprit : « il préconise de reconstruire l'étude des classiques confucéens pour y trouver le même esprit que dans le savoir occidental » préférant ainsi « trouver les points communs entre le savoir occidental et l'esprit chinois » que de relativiser l'idée « de supériorité de la tradition chinoise »¹⁴⁹. La phase « d'approfondissement de l'occidentalisation » commence, selon l'auteur, lors de la Révolution de 1911. Elle est symbolisée par le

¹⁴⁶ Ning, Zhang. *L'appropriation par la Chine du théâtre occidental. Un autre sens de l'occident, 1978-1989*. Paris : L'Harmattan, 1998, p. 22.

¹⁴⁷ Ning, Zhang *op. cit.*, p. 39.

¹⁴⁸ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁹ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 29.

Mouvement pour une Nouvelle Culture de 1915. Ce dernier introduit « les concepts purement occidentaux de « science » et de « démocratie »¹⁵⁰. Le mot d'ordre est celui de la modernisation, selon le modèle occidental, que de nombreux universitaires adoptent. Chen Xujing professeur à l'université de Lingnan, écrit en 1935 *Solutions de la culture chinoise*, livre dans lequel il cherche à montrer que la culture chinoise doit s'occidentaliser intégralement. Plus modérés, « au mois de Janvier 1935, dix professeurs des universités à Pékin, à Shanghai et à Nankin publient conjointement un Manifeste pour la construction d'une culture propre à la Chine ». Ce Manifeste conseille « une attitude objective envers la culture occidentale » capable « d'éviter d'être occidentalisé complètement »¹⁵¹. Ce que Zhang Ning appelle « la scission de l'occidentalisme »¹⁵² s'opère pendant la guerre de Résistance contre le Japon. La division autour de l'occidentalisme, jusqu'alors théorique, devient politique ; elle se cristallise autour de deux forces opposées : le kuomintang et les communistes. Retenons surtout que le nationalisme prôné par les communistes va conduire à un fort « culturalisme » dans les années 1940. En 1950, l'art occidental est mis de côté :

« (...) étranger au communisme, l'Occident devient chez les communistes synonyme de capitalisme, et le savoir occidental est réduit à des connaissances sur l'Occident d'avant le XIX^e siècle, ainsi que sur le communisme occidental de cette époque. Cette idéologisation conduit à un rejet simpliste de l'Occident moderne ».

L'histoire de l'occidentalisme en Chine nous permet de situer l'avènement du « théâtre parlé » dans son contexte plus large, celui du Mouvement pour une Nouvelle Culture. Le « théâtre parlé » n'est autre que l'exemple absolu d'occidentalisation du théâtre chinois.

Le « théâtre parlé » chinois

Entre 1919 et 1949, naît le « théâtre parlé », ou « théâtre dialogué » (huaju). Le terme de « théâtre parlé de type occidental » est aussi employé. « Le théâtre parlé » est le résultat du « Mouvement de la réforme théâtrale » qui se situe entre la fin de la Réforme constitutionnelle de 1898 et la Révolution de 1911. Des révolutions dans la poésie et la littérature ont également lieu à ce moment là. Ce « théâtre parlé » s'inscrit dans une rupture radicale avec les traditions du passé et s'inspire du théâtre occidental. Pour Zhang Ning, il est « le processus d'occidentalisation le plus radical dans la Chine moderne », ainsi que « l'un des signes de l'insatisfaction générale des lettrés envers la distance qui sépare l'ensemble des systèmes conventionnels de représentation et les réalités bouleversées du monde sociale et politique »¹⁵³. Les changements portent à la fois sur le scénario et la forme des pièces de théâtre (les aspects scéniques), autant dire sur l'ensemble de l'art théâtral. Le scénario doit être plus moderne et critique face à la

¹⁵⁰ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵¹ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵² Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵³ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 44.

société, et le jeu plus libre, moins conventionnel. Concrètement, cela signifie « l'abandon du costume, de la danse et du chant traditionnels » et le « renforcement du rôle du dialogue ». Le théâtre chinois, qui se résumait jusqu'alors aux formes d'opéras locaux, recouvre dès lors également la forme du théâtre de type occidental.

« Le théâtre parlé » trouve ses racines dans « le théâtre parlé précoce », fondé en 1907 par des étudiants shanghaiens séjournant au Japon. Ces derniers adaptent avec succès les pièces *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, *Fedora Tosca* de V. Sardou et *La case de l'Oncle Tom* de H.B. Stowe. « Le théâtre parlé précoce » est le résultat d'une initiative chinoise et d'un mélange d'influences occidentales (les textes) et japonaises (l'influence du théâtre japonais du « nouveau style », *shingeki*). La Chine va rapidement adopter ce style théâtral, certains artistes faisant le lien entre les deux pays (c'est le cas de Ren Tianzhi, créateur de la troupe l'Evolution à Shanghai, *jinhuatan*). Jusque là, nous fait remarquer Zhang Ning, le Japon semble avoir joué un « rôle de médiateur » dans ce dialogue Chine-Occident. Il laisse ensuite « la place à un contact direct entre les chinois et les occidentaux »¹⁵⁴. Après les maigres résultats socio-politiques de la Révolution de 1911, un violent désir d'occidentalisation intellectuelle et culturelle explose. Il coïncide avec le retour de nombreux étudiants chinois partis en Europe.

Zhang Ning divise le processus de réforme théâtrale en trois phases : « l'inauguration » avec le débat sur l'auteur norvégien Ibsen, « la création de nouvelles institutions théâtrales » de type occidental, dans les années 1920, et « la maturité » des années 1930¹⁵⁵.

En interprétant l'œuvre sociale d'Ibsen, l'auteur chinois Hu Shi donne naissance aux premières pièces du « théâtre parlé » sur le sol chinois. « L'ibsenisme de Hushi est rendu précis par une volonté d'émanciper l'individu et les femmes du système traditionnel chinois »¹⁵⁶. Hu Shi est donc celui qui introduit en Chine le concept occidental de rôle social du théâtre. « L'institutionnalisation des nouvelles pratiques théâtrales » se manifeste par « la naissance de revues professionnelles », « la construction d'écoles théâtrales » et « la multiplication d'organisations théâtrales ». Retenons, à titre d'exemple, « l'Ecole d'art du théâtre de Pékin », première école de théâtre moderne, créée à Pékin en 1922. Les représentations publiques qu'elle donne en 1923 montre que l'influence occidentale est omniprésente dans la manière d'aborder l'art théâtral : Zhang Ning nous indique qu'à ce moment là chaque acteur bénéficie d'une place attirée, numérotée, pour que la salle soit « disciplinée ». Au-delà de la modification de la mise en scène, l'influence touche à l'ensemble de la représentation, puisqu'elle va jusqu'à transposer le rapport à la scène, tel qu'il existe en Occident, dans les salles chinoises. Elle altère, par là même, l'essence de ce qu'est le spectacle populaire chinois, dépourvu d'organisation de la salle.

Le terme d'« appropriation » du théâtre, employé par Zhang Ning, suggère la

¹⁵⁴ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵⁵ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁶ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 50.

présence simultanée d'un apport d'éléments théâtraux extérieurs, et d'un ancrage dans les formes d'art chinois. En effet, certaines pratiques chinoises perdurent dans le « théâtre parlé » : le « système de catégorisation » des personnages, par exemple, est maintenu. « L'émergence du théâtre parlé en Chine s'est traduite par une intériorisation des valeurs occidentales au sein des systèmes de représentation culturels autochtones »¹⁵⁷. Il s'agit là de toute l'originalité du rapport Chine-Occident autour du théâtre : les chinois n'ont pas simplement reçu le théâtre occidental, ils se le sont approprié et l'ont complètement intégré aux formes préexistantes. La formule littéraire de Liang Pai-Tchin le montre bien :

« C'est ainsi que le théâtre chinois entra en contact avec l'Occident. Certes des échanges d'idées, de connaissances et de techniques fertilisèrent le champ dramatique chinois. Mais le théâtre dialogué chinois se retrempait aussitôt aux sources nationales qui découlaient de la culture chinoise enracinée assez fortement dans la profondeur du sol pour ne pas perdre pied »¹⁵⁸.

La réception de l'art théâtral occidental après 1980

Selon Zhang Ning, les années 1980 « sont un moment décisif pour repenser la relation croisée » entre les civilisations chinoises et occidentales. Cette période est « tenue communément pour la deuxième ouverture de la Chine au monde occidental », après celle des années 1920.

L'occidentalisme en Chine après 1980

Après la fin de l'idéologie maoïste, l'occidentalisme chinois reprend forme, à travers la diffusion de livres. D'anciennes œuvres occidentales, interdites pendant la Révolution culturelle sont rééditées après 1983 : des œuvres marxistes peu connues en Chine (comme *Aventure de la dialectique* de Maurice Merleau-Ponty, *Critique de la raison dialectique* de Jean-Paul Sartre), des ouvrages philosophiques (de Hegel et de Kant), politiques (comme le contrat social de Rousseau) et de la littérature classique (Tolstoï, Hugo, Balzac)¹⁵⁹. Une nouvelle génération d'intellectuels chinois va alors préconiser de s'intéresser aux œuvres occidentales plus modernes. La traduction des penseurs occidentaux modernes est ainsi entreprise et des auteurs comme Barthes, Foucault et Heidegger sont rendus accessibles aux Chinois. S'ajoute à cela la création de nombreuses revues qui dissèquent la pensée occidentale : *La science sociale à l'étranger* et *La philosophie moderne* en font partie¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁸ *Pai-tchin, Liang, « Le théâtre dialogué chinois en contact avec l'Occident », in Jacquot, Jean, dir. Les Théâtres d'Asie. Conférences du Théâtre des Nations (1958-1959), op. cit., p. 130.*

¹⁵⁹ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 69.

¹⁶⁰ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 71.

La réception chinoise du théâtre occidental

C'est dans ce contexte intellectuel que se situe la réception chinoise du théâtre occidental. La période de 1980 à 1985 est caractérisée par un certain pluralisme dans ce qu'on appelle « le théâtre chinois de la nouvelle époque ». La première forme de « théâtre chinois de la nouvelle époque » est le « théâtre expérimental ». Ce dernier combine différents moyens artistiques occidentaux, et préconise l'avènement d'un théâtre moderne après l'expérimentation scénique. « Structure non-dramatique », « non-illusionnisme », « usage symbolique de la pièce »¹⁶¹ sont autant de pistes expérimentées.

La plupart des metteurs en scène et des dramaturges qui se font connaître par ce mouvement d'expérimentation théâtrale ne nient pas leurs dettes envers les grands maîtres occidentaux. Chen Yong admet sans détour que sa mise en scène de La Fontaine, de Page 4 le journal de ce jeudi, et de La jupe rouge à la mode ne manque pas de se référer à (...) Brecht et au théâtre occidental moderne. Su Leci, metteur en scène de Il y a un courant d'air chaud dehors attribue sa création scénique au symbolisme occidental. Gao Xingjian et Lin Zhaohua discutent le projet de la mise en scène du Signal d'alarme en pensant à la simplicité du montage d'India Song de M. Duras, à la forme du penseur de Rodin et à la souplesse que rend possible l'usage d'un petit théâtre »¹⁶².

Mais Zhang Ning note que pour Liu Jue, spécialiste du théâtre de la nouvelle époque, ces expérimentations théâtrales sont limitées : « En tant qu'imitation conceptuelle, elles manquent souvent d'imagination et de création artistiques en elles-mêmes »¹⁶³.

La deuxième forme de « théâtre chinois de la nouvelle époque » est le « mouvement des petits théâtres » chinois, inspiré du « mouvement des petits théâtres » européens et américains des années 1960-70. Dans la même veine que celle du théâtre expérimental, il met l'accent sur la relation étroite entre le spectateur et l'acteur et lutte contre « la tendance à la commercialisation » et pour « garder un espace artistiquement non-conformiste »¹⁶⁴. Zhang Ning note qu'« il s'agit de théâtres minuscules destinés à un public restreint ». Ce mouvement se renforce après 1988.

Après cette période de pluralisme théâtral, dès 1986, la sinisation du théâtre occidental se marque de plus en plus. Si l'occidentalisation est « la tendance à remodeler la culture chinoise traditionnelle en fonction de valeurs ou formes occidentales modernes », la sinisation est « la tentative inverse cherchant à rendre familier ce qui est étranger à l'aide de certaines formes traditionnelles ». Ce phénomène est tout à fait perceptible dans le théâtre moderne chinois. Il va l'être aussi, en partie, dans le milieu de l'opéra traditionnel chinois.

¹⁶¹ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 115.

¹⁶² Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 116.

¹⁶³ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 120. Citation de Liu, Xiaobo. « Shinian huaju guanzhao », in *Xiju bao*, n°1 (1987).

¹⁶⁴ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 121.

Le « théâtre de la nouvelle époque », nous intéresse parce que, en plus d'être, avec « le théâtre parlé », la forme la plus visible d'influence occidentale sur le théâtre chinois, il est une alternative de taille pour les passionnés de spectacle vivant et peut menacer l'opéra traditionnel. Néanmoins, ce théâtre moderne s'adresse principalement à l'élite intellectuelle chinoise. Et malgré l'engouement que suscite l'Occident chez la jeune génération, cette dernière ne se tourne pas plus vers le théâtre moderne d'inspiration occidentale qu'elle ne le fait vers l'opéra. De plus, les spectacles vivants sont plus populaires chez les personnes âgées à la retraite, disposant d'un temps long pour les loisirs et qui préfèrent écouter les opéras de leur enfance, que découvrir les textes des dramaturges européens. Si le théâtre moderne représente quand même, malgré cela, une menace pour l'opéra de Pékin traditionnel, ce dernier a une arme de taille. Depuis la fin des années 1980, une brèche de cet opéra s'est ouverte à l'occidentalisation. L'opéra de Pékin continue d'exister dans sa forme traditionnelle, mais a donné naissance, parallèlement, à un genre nouveau, hybride, que l'on pourrait appeler ironiquement « l'opéra de Pékin sur thème occidental ».

Les pièces occidentales adaptées en opéras de Pékin

A la fin des années 1980, certaines œuvres dramatiques du répertoire classique occidental vont être adaptées en opéras traditionnels. Ces adaptations opèrent en quelque sorte la symbiose entre l'écriture occidentale et la forme de l'opéra de Pékin. Il s'agit de ce qu'on appellera « l'opéra de Pékin moderne ».

Les textes du répertoire occidental sont transformés en livrets, qui restent fidèles à l'intrigue générale de la version originale, mais qui adaptent l'histoire au contexte chinois jugé équivalent. Alexander Huang parle d'« appropriation dramatique »¹⁶⁵, concept avec lequel nous sommes familiers, ayant approché le procédé de sinisation des œuvres occidentales dans le théâtre moderne.

L'adaptation de la pièce de Shakespeare, « Macbeth », par Wou Hing Kouo, est celle qui a fait le plus parler d'elle. Et cette fois encore, c'est sur le sol taïwanais que l'opéra de Pékin a pu respirer : la troupe du *Contemporary Legend Theatre* de Taipei s'est chargée de l'interprétation du très original *Désir de Royaume*¹⁶⁶. L'action se situe pendant la grande épopée chinoise des Royaumes combattants (403-221 avant J.-C). Le public taïwanais a d'abord hésité à plébisciter la version hybride de Wou Hing Kouo, jouée pour la première fois en 1986. Nous avons montré combien les adeptes de l'opéra de Pékin se plaisent à voir les pièces les plus connues, pour concentrer leur attention sur le jeu des acteurs plus que sur le caractère innovant du texte. Mais, rapidement, la critique a encensé *Désir de Royaume*, d'une telle façon que cette pièce est devenue aujourd'hui un classique du *Contemporary Legend Theatre* et qu'elle s'est exportée. La troupe a réalisé plusieurs tournées internationales et le Macbeth chinois a foulé les scènes de la patrie de Shakespeare. Le public français a eu l'occasion d'admirer *Désir de Royaume*, dans la

¹⁶⁵ Voir : <http://clwebjournal.lib.purdue.edu/clweb04-1/huang04.html>

¹⁶⁶ *Ibidem*

Cour d'honneur du Palais des Papes d'Avignon, les 29 et 30 juillet 1998 ¹⁶⁷ .

Alexander Huang a analysé la portée des deux adaptations de Macbeth réalisées à Taiwan. La première n'est autre que *Désir de royaume*. La deuxième fut aussi créée en 1986, par Huang Zuolin, selon le modèle de l'opéra *kunqu*. Pour l'auteur, le mariage des cultures occidentale et chinoise, opéré par les deux metteurs en scène taiwanais, est inédit. Le rapprochement des deux cultures aboutit à un résultat qui, non content d'être surprenant, est étrangement harmonieux. La forme du jeu semble servir le sens du texte mieux que jamais. Alexander Huang explique en effet, que la stylisation traditionnelle chinoise transcende dans ces pièces les métaphores anglaises. Le symbolisme de l'opéra de Pékin s'accorde à merveille avec les métaphores de Shakespeare, les apparitions fantasmagiques donnent lieu à des scènes de combats magnifiques, les dieux s'expriment en costumes chinois. Ainsi, la toujours délicate transposition de l'écrit au parlé semble s'être opérée ici naturellement, grâce aux possibilités évocatrices qu'offre la stylisation.

Les fidèles de Shakespeare peuvent bien s'y perdre et les puristes de l'opéra de Pékin crier au scandale, Alexander Huang voit dans ce genre le meilleur moyen d'adapter en étant créatif. Il explique que les adaptations interculturelles, à partir des textes de Shakespeare, permettent de se détacher du texte et d'innover, sans prendre le risque de l'extravagance poussive, d'une originalité désordonnée. Cela ne veut pas dire que la rencontre de deux cultures sur scène aille de soit. Elle suppose un travail de transpositions énorme pour le metteur en scène, qui doit faire des choix de remplacement décisifs. Comment déconstruire les codes dramatiques ? Comment réaménager les conventions d'expression au mieux ? Zhang Ning souligne les difficultés de la transposition culturelle autour de « Macbeth » :

« Une sorcière, (...) dans le contexte occidental, est considérée comme une source de malheur, comme une manifestation d'un pouvoir satanique (...). En Chine, en revanche, les équivalents des sorcières (...) sont associés en général à des personnages familiers et peu redoutables, essentiellement identifiés à des médiums et des guérisseurs. (...) Ainsi la dimension maléfique et terrifiante des sorcières dans Macbeth n'est pas vraiment perceptible pour le public chinois » ¹⁶⁸

Et l'auteur nous apprend que le caractère effrayant des sorcières est alors rendu sur la scène chinoise par une « apparence disgracieuse », à travers le maquillage et les costumes.

L'adaptation de Médée en opéra *kunqu* en 1993 sur la scène française montre que l'hybridation entre opéra traditionnel chinois et pièces occidentales est une source de création internationale. Cette adaptation réalisée par la troupe *Hebei bangzi*, avec l'aide de l'ethnoscénologue Françoise Gründ, au théâtre Le Rond-Point, est un autre exemple de la fertilité du genre :

« L'adaptation était très libre (...). La très jeune actrice chanteuse qui interprétait [le] rôle [de Médée], Peng Hui-heng, avait réussi, avec sa voix suraiguë, « au

¹⁶⁷ Voir : www.gio.gov.tw/info/echos/98/19/p3.htm

¹⁶⁸ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 163.

vinaigre », ainsi que l'avait qualifiée un critique français, ses gestes réduits et son extraordinaire concentration, à faire passer toute l'efficacité du drame grec. Là réside véritablement la force de la technique de l'opéra chinois »¹⁶⁹.

Au-delà de ce travail de transposition, la volonté de siniser les pièces occidentales peut se faire sentir dans l'opéra traditionnel moderne, même si elle a moins d'incidence à travers celui-ci, qu'à travers le théâtre moderne chinois. Le risque est que les symboles du texte soient systématiquement appliqués à la culture chinoise et que l'empreinte du texte occidental disparaisse. Mais la plupart des pionniers de cette forme nouvelle d'opéra de Pékin ont su s'écarter des conventions de l'art traditionnel et faire respirer leurs adaptations. A titre d'exemple, Zhang Ning explique que dans le « Macbeth » du metteur en scène chinois Huang Zuolin, adapté en opéra *kunqu* en 1980, la caractérisation des personnages se détache des conventions établies : « Par exemple, Lady Macbeth représente une synthèse de différents codes féminins : celui des femmes vertueuses (*qingyi*), des jeunes filles légères (*huadan*), et des femmes acariâtre (*poladan*) »¹⁷⁰.

Ainsi, même si ces pièces sont, à un moment donné de la création, des appropriations d'une culture par une autre (des « traductions culturelles », pour employer le terme d'Alexander Huang), le caractère si différent des cultures théâtrales qu'elles rapprochent leur permet de faire exister pleinement chacune de ces cultures une fois le travail abouti. A propos de l'adaptation de Huang Zuolin, Zhang Ning note que « l'esprit poétique shakespearien » et « la forme lyrique du *kunqu* » sont tout deux restitués¹⁷¹.

La croisée des regards chinois et occidentaux sur l'opéra de Pékin moderne n'a pas de terre. Elle s'effectue sur quelques scènes du monde, dans une grande liberté créative. Les exemples de pièces occidentales adaptées en opéra classique, en France, à Taïwan et en Chine, prouvent que ces adaptations sont réalisées selon une réciprocité certaine, sans processus d'émission-réception clairement identifiable. Si le titre de notre partie évoque le dialogue Orient-Occident autour du théâtre, il semblerait que ce dernier ne soit vraiment effectif qu'autour de l'opéra de Pékin moderne. Quand l'opéra traditionnel chinois s'exporte en Occident, la Chine émet et l'Occident reçoit. Le théâtre moderne chinois adapte des pièces modernes occidentales, selon une acculturation qui empêche le dialogue artistique, et se cantonne à des représentations en Chine. Quant à l'adaptation sur les scènes occidentales de pièces contemporaines chinoises, elle est quasiment inexistante. L'opéra de Pékin moderne assied la notion de réciprocité entre les deux cultures régionales du monde. Il ne se soucie pas de savoir quel art influence l'autre, ou comment masquer cette influence, il est le mélange audacieux de deux théâtres très célèbres aux caractéristiques marquées. C'est en ceci qu'il nous semble être l'avenir de l'opéra de Pékin traditionnel, qui, sans renouveau dans la création, risquerait de disparaître en tant qu'art vivant. Empruntons les mots de Zhang Ning, qui écrit au sujet de l'adaptation de « Macbeth » en opéra *kunqu* : « L'audace manifestée dans ce travail sur deux systèmes de codification théâtraux présente le mérite d'ouvrir un nouveau champ

¹⁶⁹ Voir : www.mcm.asso.fr/atlas/04.extreme-orient.pdf

¹⁷⁰ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 160.

¹⁷¹ Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 153.

d'exploration pour un avenir possible d'un théâtre chinois véritablement moderne »¹⁷².

¹⁷² Ning, Zhang, *op. cit.*, p. 164.

Conclusion :

L'opéra de Pékin est un bon lieu d'observation des rencontres entre la culture chinoise et les modernités successives du XXe siècle. L'Empire du Milieu dont la culture a irradié le monde asiatique se trouve, tout au long de ce siècle, confronté à une modernité venue d'ailleurs. Le rapport que la Chine entretient à l'égard de la modernité occidentale est conflictuel et paradoxal. Conflictuel parce que le modèle culturel occidental est par bien des aspects en contradiction avec la culture traditionnelle chinoise qui, malgré quelques évolutions, répète les formes du passé. Ce rapport conflictuel se traduit, à l'orée du XXe siècle, par la révolte des Boxers, moment d'exaltation nationale contre l'occupant occidental. Paradoxal, car il est le résultat d'attirances récurrentes et de farouches résistances à l'égard de l'Occident. Evidemment, cette tension affleure dans l'expression culturelle, et singulièrement dans l'opéra de Pékin, qui continue au XXe siècle à s'inscrire dans une généalogie séculaire de l'opéra chinois, mais dont l'évolution va être profondément marquée par son dialogue avec des conceptions successives de la modernité. Cette tension entre tradition et modernité peut être révélée par l'étude des pratiques concrètes et des discours produits sur l'objet culturel qu'est l'opéra de Pékin.

Il est donc essentiel de comprendre comment l'opéra de Pékin a évolué et continue d'évoluer depuis le début du XXe siècle. Il connaît trois phases majeures qui réalisent les changements de forme de représentation, de discours théâtral et témoignent de la tension entre culture traditionnelle et modernités successives. La figure de Mei Lanfang incarne un moment de rencontre, et donc d'émulation, avec ce qu'une partie de la Chine considère alors comme un exemple de modernité culturelle : le théâtre occidental. Son œuvre est à mettre en parallèle avec l'affirmation nationale d'une Chine qui se veut

moderne, et dont la modernité s'affirme aussi dans l'effort de renouvellement de la culture. Si le renouveau artistique que propose Mei Lanfang peut paraître limité aux yeux d'un observateur occidental, il constitue en réalité une véritable révolution des normes traditionnelles chinoises. Mei Lanfang n'a jamais caché s'être inspiré du théâtre occidental pour innover en matière de mise en scène, d'éclairage et d'utilisation du décor. Plus tard, lorsque la Chine fait connaissance avec la modernité idéologique du marxisme-léninisme, l'opéra de Pékin connaît sa deuxième phase majeure de mutation. De même que l'idéologie qui est hybridée par la culture chinoise (le maoïsme n'est pas le marxisme-léninisme soviétique), l'opéra de Pékin se trouve être, à ce moment-là, le théâtre d'une fusion étrange : l'idéologie marxiste doit être intégrée aux formes traditionnelles chinoises, pour en finir avec les marques du passé. Plutôt que de supprimer l'opéra de Pékin, les communistes vont l'utiliser comme vecteur de leur pensée. Enfin, de façon concomitante avec le processus de réforme et d'ouverture engagé par Deng Xiaoping, l'opéra de Pékin rencontre la modernité marchande et technologique. Devenant bien de consommation, l'opéra de Pékin change au gré de sa diffusion médiatisée, se tenant en bonne place dans la vitrine culturelle que la Chine veut alors offrir au monde.

Aujourd'hui la nouvelle modernité à laquelle est confrontée la Chine est la mondialisation, sa participation pleine et entière à l'espace mondial. On peut apprécier les changements de l'opéra de Pékin comme significatifs des rapports de la Chine à cette nouvelle forme de modernité. L'opéra devient un bien d'exportation, qui se simplifie pour devenir lisible. En l'absence de connaissance des codes scéniques et à cause de la barrière de la langue, la compréhension de cet art par un spectateur occidental est tout à fait altérée, voire inexistante. La qualité des représentations finit donc par diminuer à l'étranger, à cause du faible degré d'exigence des spectateurs. L'opéra devient aussi un bien touristique, qui tend à se folkloriser. Les voyageurs occidentaux qui raffolent de ce « condensé » de culture, de l'exotisme des costumes, achètent volontiers les produits dérivés de l'opéra traditionnel, alimentant ainsi la marchandisation de l'art. Enfin, et c'est sans doute l'aspect le plus intéressant, dans le cadre de la mondialisation, l'opéra de Pékin devient un bien culturel mondial.

La question des résistances de l'opéra de Pékin traditionnel aux menaces de la modernité, et donc celle de la permanence de son identité, de sa nature, se sont posées de façon récurrente au cours de cette étude. Ainsi, contrairement à ce qui est communément admis, l'opéra de Pékin n'a pas attendu l'avènement de la mondialisation pour entrer en contact avec l'Occident, pour se positionner en accord ou en rupture avec les modèles artistiques proposés par l'extérieur. L'attraction des artistes des années 1920 pour l'Occident, que nous avons appréhendée à travers le regard artistique de Mei Lanfang, a enclenché un processus duel d'attraction et de rejet pour l'Occident. Ce processus est palpable dans l'évolution de l'opéra de Pékin. Les communistes instrumentalisent l'opéra, alors aveugle aux arts occidentaux, tout entier vecteur du nationalisme chinois. Avec l'ouverture de la Chine sur le monde, le dialogue Orient-Occident se rétablit. Il s'accélère, conférant à l'opéra chinois une créativité nouvelle et une dimension internationale. Au contact de l'Occident, l'opéra de Pékin – quand il n'est pas un produit d'exportation – trouve, en tant que bien culturel mondial, un moyen de

renouveau artistique : il s'hybride librement, affranchi de tout impératif politique et devient cette forme fantastique de « modernité traditionnelle ». Il est, actuellement, non seulement un objet de fascination, mais aussi objet de création en plein essor. L'opéra de Pékin moderne est entré en *globalization* : il n'est plus le monopole d'une seule culture, il s'ouvre désormais aux coalescences artistiques les plus diverses.

Le 28 avril 2006, au *Artspace Warehouse* de Shanghai, dans le district de *Jing'an*, le vidéaste français Laurent Mulot, projetait en avant-première une œuvre intitulée *Laorap*. Danseurs classiques, *break dancers* et acteurs et musiciens de l'opéra de Pékin se partageaient la scène...

Bibliographie:

Les arts de la scène

Brecht, Bertolt. « A propos du théâtre chinois », in *Ecrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard, 2001, pp. 409-413.

Burger, Helga. *L'Opéra chinois*. Paris : Denoël, 1982.

Chinese Opera Experience. www.sinica.edu.tw

Degaine, André. *Histoire du théâtre. De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*. Paris : Nizet, 1993, 436p.

Dongmei, Nian. *Festival des opéras traditionnels chinois de novembre 2005*. Académie Nationale de recherche des Arts de Chine de Paris, 2006.

Jacquot, Jean. « Théâtres d'Asie », in *Les Théâtres d'Asie. Conférences du Théâtre des Nations (1958-1959) et par le Groupe et le Cercle Culturel de Royaumont, (28 mai-1er juin 1959)*. Paris : Editions du CNRS, 1978, pp. 285-293.

L'iconographie sur l'opéra de Pékin

Bruhat, Hervé. *L'école de l'Opéra de Pékin*. Sommières : Romain Pages Editions, 2004, 160 p.

Bruhat, Hervé. « Maîtres et personnages des théâtres chinois », in *Métamorphoses. De la vie à la scène*. Sommières : Romain Pages Editions, 2004, pp. 85-126.

Ducreux, Anne-Claire et al. *Le roi singe et autres mythes*. Paris : Somogy, 2004, 95 p.

Vidal, Laurence. *L'Opéra de Pékin*. Nantes : Actes Sud, 1999, 150 p.

L'art de l'opéra de Pékin

Alley, Rewi. *Introduction à l'opéra de Pékin*. Pékin : Librairie du Nouveau Monde, 1957, 97 p.

Bassier, René. *Les enfants du jardin enchanté*. Taipei : Heritage Press, 1965, 313 p.

Chengbei, Xu. *Opéra de Pékin*. China Intercontinental Press, 2003, 128 p.

Darrobbers, Roger. *Opéra de Pékin*. Paris : Bleu de Chine, 1998, 461 p.

De Tscherner, E.H. « De l'esthétique du théâtre traditionnel chinois », in Jacquot, Jean, dir. *Les théâtres d'Asie. Conférences du Théâtre des Nations (1958-1959)*. Paris : Editions du CNRS, 1978, pp. 75-82.

Dunning, Jennifer. « Peking Opera : intense acting ». New York Times <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html>, 11 août 1981.

Jung, Christophe, et Piques, Marie-Chantal. *Introduction à l'opéra de Pékin*. Paris : Association des Amitiés Franco-Chinoises, 1980, 126 p.

Mackerras, Colin. *Peking Opera*. Oxford : Oxford University Press, 1997, 72 p.

Ma, Hiao-tsuin. "Le théâtre de Pékin" in Jacquot, Jean, dir. *Les Théâtres d'Asie. Conférences du Théâtre des Nations (1958-1959) et par le Groupe et le Cercle Culturel de Royaumont, (28 mai-1er juin 1959)*. Paris : Editions du CNRS, 1978, pp. 89-97.

Qiumin, Fu. *L'art théâtral de Mei Lanfang*. Paris : You Feng, 1998, 265 p. (Annexe 1)

Roy, Claude. *L'opéra de Pékin*. Paris : Cercle d'Art, 1955, 99 p.

L'histoire de l'opéra de Pékin

-
- Mackerras, Colin. *The Chinese Theatre in Modern Times. From 1840 to the Present Day*. London: Thames and Hudson LTD, 1975, 256 p.
- Pimpaneau, Jacques. *Promenade au jardin des poiriers. L'opéra chinois classique*. Paris : Musée Kwok On, 1983, 138 p.
- T'i Li, Hsiao. *Opera society and politics : Chinese Intellectuals and Popular Culture 1901-1937*. Harvard University : 1996, 400 p.
- Van Leeuwen, Andreas. *Die Neue Chinesische Oper in Werk und Diskurs (1920-1966)*. Berlin : Mensch & Buch Verlag, pp. 221-224
- Wichmann, Elisabeth. *Listening to Theatre: the aural dimension of Beijing Opera*. Honolulu : University of Hawai'i Press, 1991, 360 p.

L'Opéra de Pékin et la Révolution culturelle

- Ansley, Clive. *The hesery of Wu Han. His play 'Hai Jui's Dismissal' and its role in China Cultural Revolution*. Toronto: University of Toronto Press, 1971, 125 p.
- Lejeune, Paule. « L'opéra de Pékin ou "que le nouveau émerge de l'ancien" », in Lesure François, dir. *Regards sur l'opéra*. Paris : Presses Universitaires de France, 1976, pp. 217-221.
- McDougall, Bonnie, dir. *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949-1979*. Berkeley : University of California Press, 1984, 341 p.
- Travert, André. "Caractères originaux et évolution actuelle du théâtre pékinois" in Jacquot, Jean, dir. *Les Théâtres d'Asie. Conférences du Théâtre des Nations (1958-1959) et par le Groupe et le Cercle Culturel de Royaumont, (28 mai-1er juin 1959)*. Paris : Editions du CNRS, 1978, pp. 99-123.
- Tsing, Kiang. A propos de la Révolution dans l'opéra de Pékin. Paris : L'Harmattan, 1968, 77 p.
- Zedong, Mao. *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art*. <http://classiques.chez-alice.fr/mao/causeries3.html> (Annexe 3).

L'opéra de Pékin aujourd'hui

- Atkinson, J.D. *An evening of Beijing opera and chinese music*. The British Theatre Guide. www.britishtheatreinfo.com/reviews/beijingopera-rev.htm , 2006.
- « Culture Traditionnelle Chinoise à Taïwan ». *L'art de l'Opéra Chinois*. Paris : Kwang Hwa, 1992, 10 p.

- Fegly, Jean-Marie. *Théâtre chinois: survivance, développement et activité du Kunju au 20^e siècle*. Sous la direction de Pimpaneau, Jacques. Université Paris VII-Denis Diderot : 1989, 295 p.
- Festival des opéras traditionnels Chinois*. Paris : Académie Nationale de recherche des Arts de Chine, 2005, 53 p.
- Howard, Rachel. *National Ballet of China fuses Peking opera flair with bland Western choreography in 'Red Lanter'*. The Chronicle, 19 septembre 2005.
- Jinzi d'après La plaine Sauvage*. www.palaisdesfestivals.com. 24/06/2006.
- Pareles, Jon. *Music : Peking Opera*. New York Times. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html>, 5 janvier 1984.
- Pourazar, Ghaffar. « Old stars short-changed? », « Name that beat », « Cruel to be kind? ». <http://www.einaudi.cornell.edu/eastasia/outreach/opera/index.asp?section=opera>
- Qilong, Yu. *Brève introduction aux arts de la Chine d'aujourd'hui. De l'empereur jaune à aujourd'hui*. www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1986chin/geqi013.htm
- Shangwu, Sun. *Can hi-tich save Péking Opera?* China Daily http://www.chinadaily.com.cn/english/doc/2005-01/23/content_411754.htm , 23 janvier 2005.
- The International Monkey King Troupe*. Cornell university, East Asia Program, 2006. www.einaudi.cornell.edu

L'opéra de Pékin entre Orient et Occident

- Banu, Georges. « Mei Lanfang : procès et utopie de la scène occidentale », in Féral, Josette, dir. *L'Orient occidental*. Montréal : Cahiers de théâtre JEU, n°49, 1988, pp. 92-111.
- Barba, Eugénio. *Paroles d'artistes influencés par l'Orient. Le théâtre eurasiatique*. www.lebacausoleil.com/SPIP/rubrique.php3?id_rubrique=55
- Beijing opera society UK*. <http://www.tietours.com/Partners.htm>
- Liang, Pai-Tchin. "Le théâtre dialogué chinois en contact avec l'Occident" in Jacquot, Jean, dir. *Les Théâtres d'Asie. Conférences du Théâtre des Nations (1958-1959) et par le Groupe et le Cercle Culturel de Royaumont, (28 mai-1er juin 1959)*. Paris : Editions du CNRS, 1978, pp. 127-130.
- Meyerhold, Vsevolod. *Paroles d'artistes influencés par l'Orient. Sur les théâtres chinois et japonais (1936)*. www.lebacausoleil.com/SPIP/rubrique.php3?id_rubrique=55
- Ning, Zhang. *L'appropriation par la Chine du théâtre occidental. Un autre sens de l'occident, 1978-1989*. Paris : L'Harmattan, 1998, 303 p.
- Pelliot, Paul. *Les influences européennes sur l'art chinois au XVII^e et XVIII^e siècle*.

Paris : Imprimerie nationale, 1957, 28 p.

Picon-Vallin, Béatrice. *Paroles d'artistes influencés par l'Orient. Le théâtre japonais sous le regard de l'Occident.*

www.lebacausoleil.com/SPIP/rubrique.php3?id_rubrique=55

Filmographie :

Dongmei, Nian. *Festival des opéras traditionnels chinois de novembre 2005.* Académie Nationale de recherche des Arts de Chine de Paris, 2006.

Hark, Tsui. *Pekin Opera Blues*, 1986

Kaige, Chen. *Adieu ma concubine* (*Ba wang bie ji*), 1993. D'après le roman de Lilian Lee.

Tianming, Wu. *Le roi des masques*, 1995.

Index des noms en chinois :

- *Chou* : (rôle de) clown.
- *Chuanqi* : théâtre poétique sous les Ming.
- *Dan* : (rôle) féminin.
- *Daomadan* : (rôle de) cavalières.
- *Huadan* : (rôle de) servante.
- *Jie* : fidélité conjugale.
- *Jing* : (rôle de) visage peint.
- *Jinghu* : instrument de musique de l'opéra classique.
- *Jingju* : opéra de Pékin (se dit aussi *jingxi*).
- *Kunqu* : théâtre chanté sous les Qing.
- *Laodan* : (rôle de) femme âgée.
- *Laosheng* : (rôle de) homme âgé.
- *Qingyi* : (rôle de) jeune fille chaste.
- *Sheng* : (rôle) masculin.
- *Wudan* : (rôle de) guerrière ou fée.
- *Wusheng* : (rôle de) jeune homme fort en arts martiaux.
- *Xiao* : piété filiale.

- *Xiaosheng* : (rôle de) jeune homme.
- *Yi* : droiture.
- *Zhong* : patriotisme ou loyalisme.

Annexes

(A consulter sur la version papier au Centre de Documentation Contemporaine de l'I.E.P. de Lyon)