

Coup d'oeil sur le théâtre chinois des années 1980

Marcel Fortin

Numéro 48, 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28350ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fortin, M. (1988). Coup d'oeil sur le théâtre chinois des années 1980. *Jeu*, (48), 91–104.

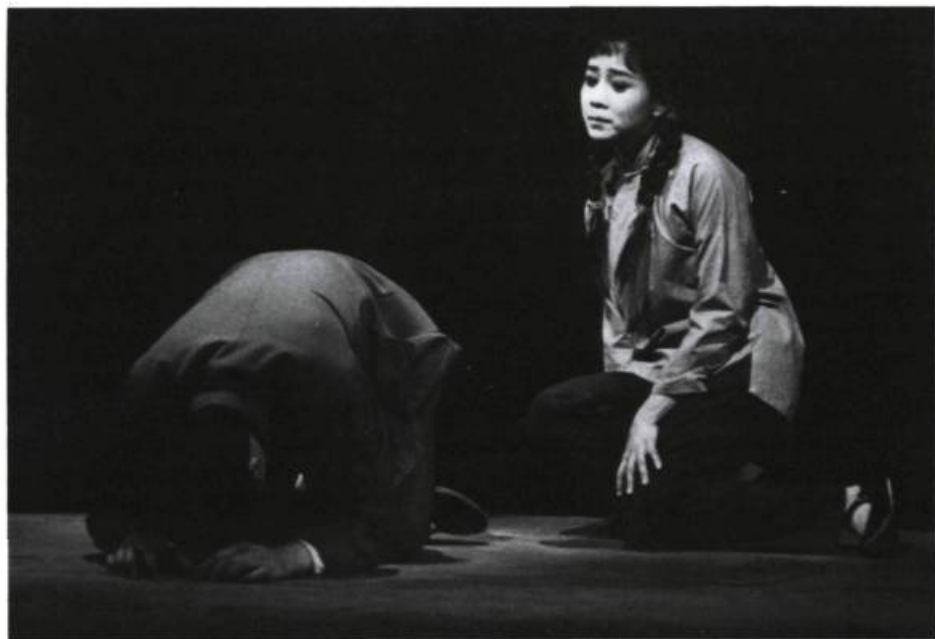
coup d'œil sur le théâtre chinois des années 1980

Trois jours après mon arrivée à Beijing (anciennement Pékin) en septembre 1986, j'ai reçu une invitation pour assister à une représentation de trois extraits de pièces d'opéra de Beijing (*jingju*) par une troupe de la capitale au théâtre de l'Association des travailleurs. Figuraient au programme ce soir-là *l'Histoire du serpent blanc* ainsi que *Troubles dans le royaume céleste*, opéra connu pour son populaire héros, le Roi des singes. Mon premier contact avec cette forme d'opéra traditionnel chinois remontait, je crois, à l'automne 1981, au moment du passage à Montréal d'une troupe chinoise. Comme la plupart des spectateurs montréalais, j'avais été séduit par la richesse des costumes et l'expressivité des maquillages, et conquis par ce langage scénique d'une rigoureuse exécution, qui venait bouleverser nos modes de perception du spectacle théâtral.

C'est donc avec une certaine appréhension, malgré mon désir d'y être totalement disponible, que je me suis livré à cette seconde rencontre avec l'une des formes les plus



Stylisée et expressionniste, *la Légende du jade*, de Zhang Xiaofeng, a été produite par le Théâtre expérimental central de Beijing en 1986.



Une production visant «la vraisemblance et la crédibilité»: *la Peine capitale*, dans une mise en scène de Wang Zunxi, par «l'une des troupes les plus dynamiques à l'heure actuelle à Beijing», le Théâtre de la Jeunesse artistique de Chine.

populaires et les plus prestigieuses du théâtre traditionnel chinois dans une salle vétuste où s'étaient rassemblés plus d'un millier de spectateurs familiers depuis toujours avec ces oeuvres du répertoire.

Impressionné par la dimension visuelle du spectacle à Montréal, j'allais donc pour voir une «performance athlétique» mais, par ses applaudissements ponctuels et ses réactions inattendues, le public pékinois m'invitait tacitement à porter une plus grande attention à l'aspect musical des oeuvres et à apprécier les qualités vocales des interprètes. J'ai quitté la salle à la fin de la représentation avec le sentiment d'avoir éprouvé un plaisir esthétique intense; je regrettais toutefois de ne m'être pas senti profondément interpellé par le spectacle faute, sans doute, d'une méconnaissance de la langue et de la culture chinoises mais, surtout, des pratiques théâtrales de ce pays. Pour apprivoiser ce nouveau langage et me familiariser avec certaines tendances actuelles du théâtre chinois, il me fallait me documenter sur le sujet et fréquenter régulièrement les théâtres de la capitale. C'est d'ailleurs ce que j'ai fait au cours des deux années de mon séjour à Beijing. Aussi, les notes que je livre ici sur les deux saisons théâtrales de 1986 à 1988 n'ont pas la prétention de fournir un examen critique et exhaustif de la situation théâtrale dans la capitale; tout au plus, j'entends offrir un témoignage personnel ponctué d'interrogations sur des pratiques théâtrales peu connues mais fascinantes, et moins éloignées qu'on ne pourrait le croire, tout compte fait, des préoccupations occidentales.

Inutile de préciser que, pour aborder les questions relatives à la production, à la diffusion et à la consommation des arts du spectacle en République populaire de Chine, dont l'opéra traditionnel et le théâtre parlé (*huaju*) constituent les formes les plus achevées, il convient de les situer dans le cadre des règles prescrites par la direction du Parti communiste selon

lesquelles l'art doit être au service du peuple. Ainsi, puisqu'il s'agit d'un système totalitaire où les créations intellectuelles et artistiques sont inféodées à l'idéologie marxiste et à la dictature du Proletariat, on est en droit de s'interroger sur la liberté d'expression et sur le rôle de la censure¹. Pourtant, lorsqu'on observe globalement la vie artistique en Chine, et plus particulièrement l'activité théâtrale à Beijing, on est étonné de la vitalité et du dynamisme de ses artisans. Certes, pour une ville de près de dix millions d'habitants, la situation actuelle n'est en rien comparable à celle qui prévaut dans les grandes capitales européennes; mais pour peu que l'on compare la production des années 1980 à celle des deux décennies précédentes marquées par la Révolution culturelle, on ne peut que constater un net progrès autant sur le plan de la liberté d'expression qu'en ce qui concerne la diversité et la qualité des propositions qui y sont offertes².

L'opéra de Beijing en crise

On ne peut évoquer la situation du théâtre en Chine pendant la présente décennie sans parler de l'opéra traditionnel et plus précisément de l'opéra de Beijing³. Bien que ce dernier ait retrouvé ses lettres de noblesse au lendemain de la chute de la Bande des Quatre, en 1976, il ne traverse pas moins, selon l'avis des observateurs, la plus grave crise de son histoire. L'hégémonie exercée par les opéras révolutionnaires⁴ dans lesquels l'esthétique était subordonnée aux préoccupations sociales et politiques, ainsi que l'absence actuelle d'éducation artistique auprès des jeunes, les seuls susceptibles de maintenir et de vivifier la tradition, seraient les principales causes de ce marasme qui risque de s'aggraver. Ce constat assombrit les espoirs, et les plus pessimistes appréhendent le déclin d'une des formes théâtrales les plus riches d'Orient. Le même constat stimule, en revanche, la réflexion des théoriciens et l'audace des praticiens qui s'emploient désormais à des réformes urgentes⁵.

Paradoxalement, on assiste actuellement dans toutes les régions de Chine à un véritable engouement du public pour l'opéra traditionnel et à un pullulement sans précédent de

1. À l'automne 1986, à l'occasion d'un forum sur la littérature chinoise offert aux résidents étrangers à l'hôtel de l'Amitié de Beijing, le ministre de la Culture, qui est d'ailleurs écrivain, s'explique sur trois points: les questions politiques, les libertés religieuses et les droits des minorités nationales. La liberté d'expression des intellectuels doit s'exercer indiscutablement à l'intérieur du projet d'édification du socialisme. Tout acte de remise en question de la légitimité de ce projet peut ou pourrait être soumis à la censure.

2. Sur le théâtre chinois du XX^e siècle, on pourra consulter les ouvrages suivants: Lois Wheeler Snow, *Théâtre sur la Chine*, Paris, Stock, 1973, 231 p.; Roger Howard, *le Théâtre chinois contemporain*, Paris, la Renaissance du livre, 1978, 105 p.; Colin Mackerras, *The Performing Arts in Contemporary China*, London, Boston and Henley, Routledge and Kegan Paul, 1981, 243 p.

3. L'opéra de Beijing, que l'on nomme en chinois *jingju*, n'est qu'une des nombreuses formes locales d'opéra traditionnel qui se sont développées en Chine depuis la dynastie des Song (960-1279). Après avoir abondamment puisé dans les opéras régionaux aux XIX^e et XX^e siècles, il a fini par supplanter l'opéra de l'école Kun (*kunju*), qui avait pris naissance sous la dynastie des Ming (1368-1644), pour imposer sa suprématie sur toutes les autres formes d'opéra traditionnel. Sur l'opéra de Beijing, on pourra consulter les ouvrages suivants: Rewi Alley, *l'Opéra de Pékin*, Beijing, Éditions du Nouveau Monde, 1982, 76 p.; Tao-Ching Hsi, *The Chinese Conception of Theatre*, Seattle and London, University of Washington Press, 1985, 685 p.

4. Pendant la Révolution culturelle, l'opéra de Beijing, considéré alors comme un art bourgeois et décadent, fut proscrit de la scène par Qiang Qing, femme de Mao et ministre de la Culture, pour être remplacé par des opéras à thèmes révolutionnaires à la gloire des héros de la Révolution, c'est-à-dire les paysans, les ouvriers et les soldats. Parmi les opéras les plus joués à cette époque, signalons *la Montagne des Azalées*, *la Lanterne rouge* et *la Prise de la montagne du tigre*. Depuis le début des années 1980, aucun de ces opéras n'aurait été repris à la scène.

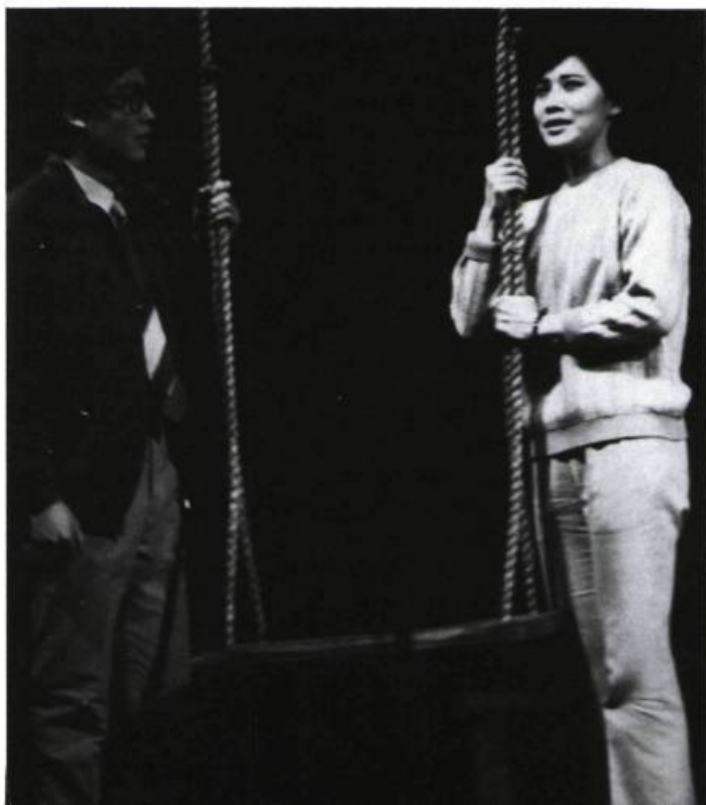
5. L'opéra de Beijing a subi de nombreuses réformes au cours du XX^e siècle. Le célèbre comédien Mei Lanfang (1894-1961) est considéré comme l'un de ceux ayant apporté les réformes les plus importantes ayant trait notamment au jeu et à la mise en scène. Dans les opéras révolutionnaires, où les réformes ont été les plus radicales, on a accentué le réalisme de la mise en scène et opté pour une langue vernaculaire. Sur le plan dramaturgique, les réformes actuelles s'orientent vers une transgression des règles d'unité d'action, au profit de structures éclatées et multiformes susceptibles de traduire les différentes facettes de la vie sociale. On fait souvent appel à la danse dans des rythmes légers et entraînants.

jeunes troupes, évaluées à plus de 3 000. À Beijing, on en compterait pas moins d'une trentaine en pleine activité, qui présentent de façon plus ou moins régulière les oeuvres les plus connues et les plus appréciées du répertoire dans la pure tradition, sans effort d'innovation. C'est d'ailleurs en raison de cette croissance anarchique des troupes trop souvent composées de membres sans formation adéquate que l'opéra traditionnel connaît une situation précaire et difficile. Néanmoins, les intervenants engagés dans les réformes actuelles multiplient les échanges, les colloques et les festivals, de manière à susciter un renouveau théâtral. À cet égard, les deux festivals d'opéra traditionnels tenus respectivement à Beijing en septembre 1986 et à Shanghai en janvier 1987 témoignent d'une volonté des artisans de vivifier cette pratique qui reste toutefois discrète en ce qui a trait aux créations.

En effet, depuis une dizaine d'années, peu d'auteurs d'opéra traditionnel ont enrichi le répertoire ou osé aborder les sujets modernes, comme s'ils avaient éprouvé le besoin de prendre leurs distances par rapport à la vague d'opéras révolutionnaires prescrits à forte dose au cours des décennies précédentes. En revanche, c'est l'héritage littéraire national qui semble constituer, pour une bonne part, la source d'inspiration privilégiée des créateurs. Ainsi vient-on d'adapter pour l'opéra local Yeju le célèbre roman du XVIII^e siècle, *le Rêve dans le pavillon rouge*, de Cao Xueqin. Certains classiques de l'opéra traditionnel, notamment *Pan Jin Lian* de l'opéra du Sichuan et cet opéra connu du Ganju, *le Rêve de Handan* de Tang Zianzu (1550-1616), contemporain de Shakespeare (on a souligné le 370^e anniversaire de la mort de cet auteur chinois à l'automne 1986), ont fait l'objet de nouvelles versions adaptées aux exigences scéniques modernes.

Mais il n'y a pas que les grandes oeuvres de la littérature chinoise qui suscitent l'intérêt des créateurs et des metteurs en scène actuels, l'opéra traditionnel puise aussi abondamment dans le répertoire de la dramaturgie occidentale. Ainsi a-t-on présenté

Une pièce audacieuse
«sur la liberté de la
femme chinoise à
l'égard de la vie de
couple» : *Nostalgie
d'automne*, de Bai
Fengxi, présentée en
1987 par le Théâtre de
la Jeunesse artistique de
Chine.



Macbeth et *Otello* dans de brillantes et inventives adaptations pour l'opéra de Beijing lors du premier festival chinois sur Shakespeare tenu à Shanghai au printemps de 1986. Cette rencontre des traditions théâtrales chinoise et européenne a été suivie, à l'automne 1986, d'un important colloque où plus d'une soixantaine de praticiens et théoriciens chinois et étrangers ont débattu des questions relatives aux influences réciproques des théâtres de Chine et d'Occident⁶.

Si l'opéra de Beijing parvient à reconquérir une position dominante à l'intérieur de l'institution théâtrale chinoise, il ne devra pas moins se définir et se situer par rapport aux autres formes théâtrales de tradition européenne qui se sont développées depuis le début du siècle et qui occupent aujourd'hui un statut enviable dans le champ des pratiques artistiques du pays. En définitive, le plus grand danger qui pourrait menacer les formes traditionnelles de l'opéra chinois, n'est pas tant, comme d'aucuns le prétendent, le cinéma commercial et le théâtre parlé, que la tendance à l'assimilation des expériences esthétiques occidentales aux techniques propres à l'opéra chinois, et cela sans égard pour leur caractère original.

le théâtre parlé en mutation

Parallèlement à la tradition essoufflée de l'opéra de Beijing, le théâtre parlé d'inspiration occidentale semble en pleine effervescence, dans la capitale du moins, où plus d'une dizaine de troupes actives montent chacune en moyenne cinq pièces différentes par saison⁷. Outre les classiques de la dramaturgie nationale qui font l'objet de nouvelles lectures de la part des directeurs de troupes⁸, les grandes oeuvres anciennes et contemporaines du répertoire occidental suscitent auprès des praticiens et metteurs en scène des expériences esthétiques diversifiées, quoique inégales, inspirées la plupart du temps des modèles légitimés par les divers courants européens, voire occidentaux.

Ainsi, au cours de la saison 1986-1987, on évalue à une dizaine le nombre de pièces étrangères présentées à Beijing par des troupes de la capitale et de diverses provinces de Chine. Parmi les plus connues du répertoire, signalons *Mademoiselle Julie* de Strindberg par la Troupe du Peuple du Sichuan, *la Vie de Galilée* et *le Cercle de craie caucasien* de Brecht par le Théâtre de la Jeunesse artistique de Chine, *En attendant Godot* de Beckett joué par l'Académie d'art dramatique de Shanghai, *Œdipe-Roi* de Sophocle monté pour la première fois par les étudiants de l'Académie centrale d'art dramatique de Beijing et *Biedermann et les incendiaires* de Max Frisch par le Théâtre d'art populaire de Beijing dans une mise en scène de Lin Zhaohua.

De toutes ces productions, qui ont remporté un succès appréciable auprès de la critique et des publics de la capitale, je n'ai pu assister qu'aux deux dernières. La valeur de ces deux oeuvres avait certes tout pour piquer la curiosité du spectateur étranger qui attendait des représentations une lecture rajeunie de la pièce de Sophocle et une mise en scène expressionniste de la proposition dramatique de l'auteur suisse. Si je peux difficilement me prononcer sur la qualité des traductions chinoises de ces deux textes, je dois reconnaître

6. *Jeu* publiera prochainement un dossier préparé par Josette Féral sur la question. N.d.l.r.

7. L'un des problèmes cruciaux du développement du théâtre en Chine est celui du manque de lieux théâtraux. Dans les grandes villes, la plupart des salles de spectacles exigent d'importantes rénovations qui se font attendre. À Beijing, plusieurs troupes n'ayant pas de lieu permanent sont contraintes de présenter leurs productions dans diverses salles de la capitale, entre autres, le Théâtre de Chine, le Théâtre du Peuple et le Théâtre de la Capitale.

8. Les plus grands écrivains chinois du XX^e siècle se sont illustrés par leurs oeuvres dramatiques. Signalons, entre autres, Guo Moruo (1892-1978), Mao Dun (1896-1981) et, bien sûr, Lao She (1899-1966), surtout connu au théâtre pour sa pièce *la Maison de thé* régulièrement reprise sur les tréteaux de la capitale.

que le traitement scénique de l'une et l'autre de ces productions, somme toutes soignées, témoignait d'une louable intention de servir fidèlement l'auteur. La mise en scène appuyée par la tradition réaliste, l'interprétation des comédiens sans doute formés à l'école de Stanislavski, de même que les scénographies plus ou moins inspirées des expériences naturalistes traduisaient une volonté et un souci de respecter le texte, mais n'en atténuaient pas pour autant les significations latentes qu'un traitement plus dégagé des pratiques occidentales aurait permis de faire surgir.

Dans un pays où les conventions théâtrales ont donné naissance aux formes les plus expressionnistes du théâtre mondial, on peut s'étonner que certains artisans semblent si attirés par la tradition réaliste. Il faut préciser qu'en Chine, la formation de l'acteur a longtemps été dominée par la méthode de Stanislavski, et ce jusqu'au moment où Huang Zuolin y introduisit, au début des années 1960, les théories de Brecht enrichissant ainsi la mise en scène d'une nouvelle esthétique.

Actuellement, dans les coulisses du théâtre moderne chinois, deux conceptions diamétralement opposées de la pratique théâtrale s'affrontent. La première, soutenue par l'un des dramaturges les plus respectés du pays, Chen Gongmin, se situe dans le sillage de Brecht et réclame des pratiques théâtrales actuelles une transgression des règles de la tradition réaliste de manière à en créer de nouvelles. Son adversaire Tan Peisheng, dramaturge, théoricien, critique dramatique et directeur du département de littérature dramatique de l'Académie centrale de théâtre de Beijing, est d'avis que le théâtre chinois d'aujourd'hui peut se renouveler en puisant généreusement dans les classiques et en y intégrant les meilleures expériences du théâtre mondial. Selon lui, les questions dramaturgiques soulevées par les théoriciens et praticiens chinois ne sauraient être exclusivement traitées dans leur dimension sociale, car elles ne peuvent être résolues que sous l'angle de l'art et de l'esthétique.

Le théâtre chinois des années 1980 est préoccupé plus que jamais par des questions d'esthétique contribuant ainsi à vivifier vigoureusement ses pratiques encore prisonnières de la tradition réaliste. Certaines remises en question, notamment en ce qui concerne la représentation du réel sur scène, ont donné lieu à des expérimentations audacieuses, voire exubérantes, qui n'ont pas été sans provoquer des controverses auprès des publics conservateurs nourris depuis toujours aux «tranches de vie» d'inspiration naturaliste. Le souci d'originalité et la recherche du «performant» tous azimuts qui émanent de certaines productions marginales semblent attirer pour l'instant les jeunes publics déjà médusés par les médias comme le cinéma et la vidéo, mais effraient les plus assidus des spectateurs qui ne saisissent pas toujours les significations et les nuances de ces nouveaux langages.

À cet égard, les réactions mitigées du public qu'ont décelées les critiques lors des représentations de *la Légende du jade* de Zhang Xiaofeng, auteur dramatique de Taiwan, montée par le Théâtre expérimental Central de Beijing, en septembre 1986, sont éloquentes. Bien que le sujet de la pièce repose sur une légende chinoise où la psychologie des personnages est peu développée, et que l'action soit centrée autour de la recherche de la mystérieuse pierre, le traitement scénique de Wen Xinyu traduit les préoccupations esthétiques d'un artisan qui paraît avoir bien assimilé les techniques modernes de la mise en scène. Une scénographie ingénieuse et complexe aux tons surréalistes conjuguée à des éclairages inventifs parvenait à créer l'atmosphère de merveilleux appropriée à la proposition dramatique dont on pouvait aisément déchiffrer les significations grâce au jeu nuancé des interprètes. Le caractère stylisé et expressionniste de la production aurait dû

séduire le spectateur chinois déjà familier, d'une certaine façon, avec les conventions de l'opéra chinois; c'est pourtant précisément ce qui l'a rebuté.

Par ailleurs, dans un courant du théâtre actuel que l'on pourrait assimiler au boulevard, la création intitulée *Nous ne savons pas ce qu'est l'amour la première fois que nous tombons amoureux* de Lou Naiming, présentée par la troupe de la Fédération unie de Chine [sic] a remporté un succès éclatant pendant plus de sept mois. Quoique superficielle dans son contenu dramatique et son approche scénique, admet Xu Xiaozhong, président de l'Académie centrale d'art dramatique de Beijing, la pièce ne rend pas moins compte d'une manière très percutante des préoccupations actuelles de la jeunesse chinoise, notamment en matière de travail, d'éducation et de sexualité. En dépeignant les espoirs et les difficultés d'un groupe de jeunes travailleurs du département de santé et d'hygiène de Beijing, l'auteur a ainsi voulu rejoindre la génération qui s'est vue privée du droit d'étudier pendant la Révolution culturelle. Bien sûr, les références à cette période trouble de l'histoire chinoise récente éveillent chez certains des souvenirs douloureux que seuls l'humour, la danse, la musique et les emprunts aux techniques de l'opéra traditionnel parviennent à atténuer.

Le Théâtre de la Jeunesse artistique de Chine est probablement l'une des troupes les plus dynamiques à l'heure actuelle à Beijing. J'ai eu le plaisir d'assister à deux des quelque cinq ou six pièces qu'il a produites au cours de la saison 1986-1987, dont celle intitulée *la Peine capitale*, adaptée du roman *les Larmes du général* de Lui Yaxhou, dans une mise en scène de Wang Zunxi, directeur de la troupe du Département politique de l'Armée populaire de Libération. L'action se situe dans la province du Shandong, en 1938, au moment de



Le triomphe de la saison 1986-1987 à Beijing: *le Nirvana du paysan*, de Liu Jingyun, dont le personnage principal «est en voie de devenir un véritable mythe». Production du Théâtre d'art populaire de Beijing, 1986.

l'occupation japonaise, et met en situation un soldat qui s'est distingué au cours d'une bataille décisive contre l'ennemi. Peu de temps après son acte héroïque, il est condamné à mort pour viol par le général même à qui il avait jadis sauvé la vie. Le soldat est finalement exécuté après un long débat sur la loyauté, le patriotisme et la peine de mort. Une scénographie dépouillée, des éclairages tamisés propres à mettre en valeur le climat austère d'une caserne militaire, une interprétation retenue mais suffisamment efficace pour souligner les conflits opposant les protagonistes, d'abondants dialogues qui semblent se perdre dans les méandres d'une argumentation spéieuse: voilà autant d'éléments qui ont contribué à la facture réaliste de cette production dont l'objectif était sans doute la vraisemblance et la crédibilité.

En décembre 1986, la même troupe monte *Nostalgie d'automne* de Bai Fengxi, l'une des auteures féministes montantes de la décennie, qui en est à sa troisième création dramatique. Bai explore à la scène les préoccupations de la femme chinoise actuelle encore victime des stéréotypes issus de la société féodale. Sa pièce évoque les difficultés et les inquiétudes d'une femme peu émancipée, mère de famille et institutrice compétente, en conflit avec ses enfants dont elle cherche à comprendre le comportement et les valeurs, notamment sur les questions du mariage et du divorce. Une pièce fort audacieuse sur la liberté de la femme chinoise à l'égard de la vie de couple, jouée par une équipe de jeunes comédiens énergiques évoluant dans un décor qui connote toutefois davantage le mode de vie des Chinois de Hong Kong que celui des habitants du continent. Il y a moins de cinq ans, au moment de la campagne contre la pollution spirituelle⁹, je doute que cette pièce, dans laquelle l'influence des valeurs occidentales dites bourgeoises est criante, eût pu tenir l'affiche à Beijing.

Tout à l'opposé des questions que soulève la pièce de Bai Fengxi sur la situation de la femme en Chine, on retrouve *le Nirvanā du paysan*, une «tragi-comédie» de Liu Jingyun qui touche la sensibilité même du peuple chinois et le rejoint dans ses préoccupations actuelles. Cette production du Théâtre d'art populaire de Beijing mise en scène par Lin Zhaohua et Diao Gungtan a été, sans conteste, le triomphe de la saison 1986-1987 d'abord pour son sujet même, qui évoque les difficultés, les espoirs et les ambitions d'un paysan modeste au moment de la réforme agraire mise sur pied au début des années du Grand Bond en avant, et aussi pour la facture résolument réaliste de la proposition dramatique et de son traitement scénique.

L'intrigue de la pièce, sans doute familière à une très grande majorité de Chinois, se résume assez facilement. Comme beaucoup de paysans pauvres, Chen Heqiang a toujours caressé le rêve de posséder un lopin de terre bien à lui. Au moment de la transformation des terres agricoles en coopératives, il voit son rêve s'écrouler et toute son existence bouleversée. Après la troisième session plénière du onzième Comité central, Chen retrouve sa terre et ses biens mais, impuissant à vaincre l'ambition de son fils qui s'entête à mettre sur pied une petite entreprise, voilà qu'il est conduit à la ruine. Dans la scène finale, c'est un homme exaspéré et vindicatif qui incendie sa ferme avant l'arrivée des béliers mécaniques.

La critique pékinoise, qui a soulevé la sobriété et la justesse d'interprétation du comédien principal, a aussi comparé le protagoniste de la pièce au personnage désormais légendaire du célèbre roman de Luxun, *la Véritable Histoire d'Ab Q*. À l'instar de ce dernier, Chen

9. La campagne contre la pollution spirituelle qui battait son plein en 1983 avait pour objectif de dénoncer et de proscrire les productions intellectuelles étrangères qui attaquaient les fondements du socialisme.

apparaît également comme une espèce d'anti-héros que l'histoire et la fatalité dévorent sans vergogne. Parce qu'il incarne les aspirations et les rêves de millions de Chinois qui ont vécu des situations analogues, le personnage de Chen, considéré comme l'un des plus authentiques de la jeune dramaturgie actuelle, est en voie de devenir un véritable mythe. Par ailleurs, bien qu'elle ait pour cadre historique le milieu rural de la période d'après la Libération dont elle s'emploie à scruter minutieusement les stigmates, la pièce de Liu Jingyun ne constitue pas moins un vibrant plaidoyer en faveur des récentes réformes économiques mises de l'avant par l'équipe de Deng Xiaoping.

La dernière production de la saison 1986-1987 du Théâtre d'art populaire de Beijing présentée au Théâtre de la Capitale en juin 1987 s'inscrit également dans ce courant de la dramaturgie nationale tourné vers le passé et la représentation de l'histoire. Dans la pièce *les Pékinois* de Cao Yu, c'est la société chinoise d'avant la Libération, c'est-à-dire sous le gouvernement du Kuomintang, qui y est dépeinte sous les traits les plus sombres. À l'instar des productions de même facture, la mise en scène de cette grande fresque sociale réalisée par Ouyang Shanzun s'emploie à mettre en relief les données historiques du texte en s'attachant aux moindres détails susceptibles de recréer le plus fidèlement les conditions de vie des gens de Beijing. Bien que la thèse marxiste soutenue par l'auteur soit des plus explicites, le contenu de la pièce ne verse jamais de façon radicale dans la propagande communiste. Il faut signaler l'heureux amalgame des techniques empruntées à l'opéra chinois traditionnel et au théâtre moderne actuel qui contribue avec succès à faire décoller du réalisme cette production de grande envergure.

que cent fleurs s'épanouissent...

En mai 1987, les milieux littéraire et artistique chinois soulignaient le 30^e anniversaire du célèbre slogan que Mao Zedong lança aux créateurs pour les inviter à édifier la culture de la Chine socialiste: «Que cent fleurs s'épanouissent et que cent écoles rivalisent.» Le ministre de la Culture, Wang Meng, qui est lui-même écrivain, le reprenait à son compte à cette occasion en rappelant qu'il s'agit pour lui d'un principe inaliénable de la démocratie artistique. En observant attentivement le climat d'effervescence culturelle qui traverse le pays depuis une dizaine d'années, on peut croire que cette formule prend désormais sa véritable signification. Un indice de cette renaissance intellectuelle et artistique se traduit notamment dans la tenue de nombreux festivals d'opéra traditionnel, de danse, de musique et de théâtre dans toutes les régions du pays.

Ainsi, en septembre 1987, avait lieu à Beijing, de même que dans sept autres villes de Chine, le premier Festival artistique officiel depuis la fondation de la République populaire. Seulement dans la capitale, près d'une quarantaine de spectacles différents ont été présentés au cours des trois semaines qu'a duré l'événement. La critique a abondamment commenté les activités et souligné la qualité des productions théâtrales qui ont été offertes au public. Parmi les plus appréciées, on a retenu *Rêve de Chine* de Sun Huizhu, créé par le Théâtre d'Art populaire de Shanghai. La pièce illustre le choc des cultures entre un jeune Américain et une jeune Chinoise. Le traitement scénique d'inspiration brechtienne semblerait avoir suscité particulièrement l'intérêt des théâtrophiles.

La généreuse programmation du premier Festival artistique de Beijing a donné le ton, en quelque sorte, à une saison théâtrale des plus captivantes, notamment dans les milieux du théâtre dit d'avant-garde. Pour plusieurs artisans chinois, ce terme renvoie inévitablement aux créations dramaturgiques et aux expérimentations scéniques qui ont marqué les pratiques occidentales depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Parallèlement à cette



Production «de grande envergure», présentée par le Théâtre d'art populaire de Beijing en 1987, *les Pékinois*, de Cao Yu, s'inscrivent dans un courant dramaturgique tourné vers le passé et la représentation de l'histoire.

inclination pour la modernité, qui s'exprime dans un certain nombre de créations de jeunes auteurs¹⁰, se dessine un tout autre courant de la dramaturgie qui semble privilégier, pour le moment, un questionnement de l'histoire récente de la Chine en ignorant, ou en feignant d'ignorer, les expériences esthétiques post-naturalistes.

C'est du moins le constat sommaire qui se dégage de l'observation partielle que j'ai pu faire de la saison théâtrale 1987-1988 à Beijing. Pour illustrer ces deux voies du théâtre actuel, j'ai retenu quatre pièces dont deux d'auteurs étrangers : *Un ange vient à Babylone* de Friedrich Dürrenmatt et *Un cheval bleu sur la terre rouge* du Soviétique Mickail Shatlov. Sur le plan des créations, deux pièces de facture différente ont retenu mon attention : *la Campagne de Huaibai* de Suo Yunping, Wang Chaozhu et Liu Xing, ainsi que *le Lac de Taiping* de Su Shuyang.

À l'affiche en octobre 1987 au théâtre de Maidian, *Un ange vient à Babylone* de Dürrenmatt par le Théâtre de la Jeunesse artistique de Chine a probablement été l'une des productions les plus éblouissantes de la saison, sans doute en raison du contenu moderne de la proposition dramatique mais aussi grâce à l'invention et à l'originalité de son traitement scénique. Le sujet de la pièce, qui baigne dans le merveilleux, évoque les mésaventures d'une jeune fille messagère d'un ange afin de venir en aide à un mendiant de Babylone. À la suite d'un malentendu, la jeune fille est conduite auprès du roi de Babylone qui, à l'occasion d'une fête, a revêtu le costume d'un mendiant. S'ensuit alors toute une série de quiproquos, ce qui contribue ainsi à accentuer l'absurdité de la situation. L'auteur, qui ne

10. Signalons notamment Gao Xingjian, Li Longyun et Liu Shugang, dont les pièces ont été traduites.

s'est pas embarrassé du réalisme et du psychologisme, a multiplié à souhait les anachronismes les plus saugrenus que la scénographie a su mettre en valeur par une juxtaposition de décors peints illustrant des temples bouddhiques et des gratte-ciel des mégapoles modernes. La mise en scène de Chen Yong a privilégié la dimension visuelle de la représentation en faisant appel à des éclairages vifs et à des costumes tape-à-l'oeil qui rendaient bien l'atmosphère surréelle que le propos de la pièce pouvait suggérer. Par ailleurs, bien que l'interprétation des comédiens m'ait paru décontractée, voire nonchalante — est-ce par souci d'imitation du style de jeu occidental? —, elle ne m'a pas vraiment convaincu du bien-fondé de copier les physionomies mêmes des Occidentaux alors que l'idiome de Beijing suffisait à trahir l'origine orientale des acteurs.

Plus proche de la tradition réaliste avec des intentions ouvertement didactiques s'est présentée cette deuxième production du Théâtre de la Jeunesse artistique de Chine intitulée *Un cheval bleu sur la terre rouge* de l'auteur soviétique Mickail Shatlov. La pièce, controversée en Union soviétique du moins, met en scène le personnage de Lénine à la veille du 3^e Congrès national de la Ligue des jeunes communistes, en 1920. La traduction chinoise aurait apparemment écarté les nombreuses allusions historiques peu susceptibles d'intéresser le public chinois pour mettre en relief le portrait intellectuel du leader de la Révolution bolchévique. Lénine y apparaît entouré de ses compagnons de lutte ainsi que des jeunes à qui il expose ses idées sur le marxisme. Grâce à une mise en scène énergique mettant en mouvement les interprètes, la pièce, forcément très verbeuse, a réussi à s'élever au-delà du sermon apologétique. La critique a souligné la brillante composition du comédien principal Zhang Quige que le public pékinois n'aurait semble-t-il pas apprécié en raison du peu de ressemblance physique avec le personnage même de Lénine.

C'est aussi dans ce même courant de théâtre orienté vers la représentation du passé que se situe *la Campagne de Huaibai* de Suo Yunping, Wang Chaozhu et Liu Xing, créée par la troupe de théâtre moderne de l'Armée populaire de Libération. Cet essai dramatique qui verse presque dans le panégyrique fait revivre sur scène l'une des trois campagnes décisives des forces communistes contre le Kuomintang en 1948. Parmi les principales personnalités politiques, on retrouve, pour la première fois représenté sur la scène chinoise, le personnage de Deng Xiaoping qui a été l'un des acteurs importants de cet épisode historique. Tout comme dans la pièce de Shatlov, le texte abonde de dialogues au cours desquels est exposée, entre autres, la stratégie militaire de Mao Zedong. Encore ici, un tel propos dramatique se prêtait à un usage réaliste de la scène, ce qu'a d'ailleurs réussi avec succès Wang Shou, notamment dans la mise en place des scènes de combats. Présentée à Beijing à l'été 1987 à l'occasion du cinquième festival de théâtre de l'A.P.L., la production témoigne assurément davantage des préoccupations pédagogiques des militaires que d'un véritable souci de recherche esthétique. À toutes fins utiles, il n'aurait manqué à cette pièce à la gloire de l'armée que les chants et les accompagnements musicaux pour lui rendre la forme des opéras révolutionnaires des années 1960.

Je n'aime pas beaucoup parler des pièces qui ne me plaisent pas ou qui ne me rejoignent pas; en revanche, je suis intarissable lorsque j'ai à commenter une oeuvre qui m'a interpellé, qui m'a touché. C'est ce qui s'est produit avec la création *le Lac de Taiping* de Su Shuyang, présentée au Théâtre de la Capitale par le Théâtre d'art populaire de Beijing à l'hiver 1988. L'intérêt de cette pièce, qui évoque au premier acte les derniers moments de la vie du célèbre écrivain et auteur dramatique Lao She mort dans des circonstances tragiques au début de la Révolution culturelle, en 1966, ne réside pas tant dans l'effort d'élucidation du mystère de la mort du poète — à cet égard, le texte s'en tient à la version officielle des

faits¹¹ — que dans le désir de faire revivre à la scène l'un des plus grands écrivains chinois du XX^e siècle. Aussi, à travers le portrait et les souvenirs de l'homme qui nous sont livrés, c'est toute la vision du monde et la conception de l'art de l'écrivain qui sont offertes.

Au premier acte, qui se déroule près du lac de Taiping en banlieue de Beijing, on retrouve Lao She en compagnie d'un pêcheur et de sa jeune fille avec lesquels il évoque les souvenirs de son enfance et son expérience d'écrivain proche du peuple et préoccupé de justice sociale¹². Au second acte, la dépouille de Lao She gît sur la rive du lac, alors que l'âme du poète accompagnée de son fils traverse le Royaume des morts où il fera la rencontre des personnages romanesques et dramatiques qu'il a créés. L'écrivain y découvre un univers qui se divise en deux : le ciel, où les bons discutent des misères et des souffrances de l'humanité, et l'enfer, où les mauvais se voient condamnés à faire face éternellement à leurs erreurs. Cette représentation manichéenne de l'au-delà empruntée à la mythologie chrétienne pour illustrer l'immortalité du poète chinois peut paraître naïve et artificielle, notamment dans une société qui a occulté depuis la Libération les questions religieuses et métaphysiques au profit du matérialisme historique. Je me suis demandé dans quelle mesure l'évocation de cet au-delà pouvait rejoindre les convictions de Lao She à qui la culture occidentale était très familière, ou bien s'il ne s'agissait pas tout simplement d'une métaphore un peu lourde de la division actuelle du monde en deux systèmes.

Si le contenu de la proposition dramatique de Su Shuyang suscite des interrogations, le traitement scénique pour lequel a opté Lin Zhaohua semble apporter quelques éléments de réponse, notamment sur la place qu'entend occuper un certain courant plus expressionniste de la mise en scène. Cette production du Théâtre d'art populaire de Beijing est d'autant plus intéressante qu'elle me paraît réunir, par son ambivalence entre la tradition réaliste et son attrait pour une certaine modernité, les deux tendances actuelles majeures du jeune théâtre chinois. Le metteur en scène, soucieux, dans un premier temps, de reconstituer l'anecdote de la mort de Lao She dans un cadre réaliste, sait faire preuve, au deuxième acte, d'une plus grande liberté d'invention. Des décors de carton-pâte aux couleurs vives, des costumes chamarrés, des éclairages tantôt naturels, tantôt artificiels contribuent à créer un univers scénique envoûtant. Malgré la surcharge d'effets visuels qui avait tendance parfois à paralyser le jeu des comédiens, l'interprétation de Yu Shizhi dans le rôle de Lao She a su rester forte et convaincante jusqu'à la fin.

le paradoxe du théâtre chinois actuel

Alors que les pratiques théâtrales d'Occident s'éloignent de plus en plus du réalisme pour emprunter aux traditions orientales les techniques et le langage dans lesquels elles puisent les sources de leur modernité, un vaste courant du théâtre chinois actuel semble suivre un cheminement inverse, comme s'il voulait exprimer une rupture avec un héritage — celui de l'opéra traditionnel — qui éprouve aujourd'hui des difficultés à se renouveler. Il est tout de même étonnant qu'une si riche tradition expressionniste rigoureusement codée, où la forme esthétique prime sur le contenu dramatique, ait si peu contribué au développement du théâtre chinois contemporain, à l'exception, bien entendu, de la brève période d'effervescence de l'opéra révolutionnaire. Certes, la tradition du théâtre d'inspiration occidentale en Chine est assez jeune et n'a pas encore assimilé les grands courants de

11. Selon la version officielle, Lao She se serait suicidé le lendemain d'une altercation avec des membres des Gardes rouges. D'autres prétendent qu'il aurait été assassiné par ces derniers.

12. Dans le texte original de la pièce publiée dans la revue *Xin Juben*, n° 5, septembre 1986, p. 2-23, le personnage de Lao She dresse à maintes reprises un bilan sévère de la société chinoise depuis la Libération. Les propos les plus véhéments ont été supprimés à la représentation.



Éblouissant, moderne et inventif, *Un ange vient à Babylone*, de Friedrich Dürrenmatt, a été présenté par le Théâtre de la Jeunesse artistique de Chine dans une mise en scène très visuelle.

l'esthétique théâtrale du XX^e siècle depuis Artaud et Brecht jusqu'aux plus récentes démarches des Grotowski, Barba, etc. Quoique les praticiens et les théoriciens chinois témoignent d'un intérêt croissant pour la dramaturgie et les expériences scéniques d'Occident, ils ne s'interrogent pas moins sur les voies à emprunter pour créer une pratique authentiquement nationale et libérée de l'hégémonie des pratiques étrangères.

Bien entendu, on ne peut observer et mesurer le développement du théâtre chinois d'aujourd'hui comme on le ferait pour le théâtre occidental. L'histoire récente de la Chine, de même que les conditions politiques et sociales dans lesquelles s'inscrit le rayonnement de sa culture, nous obligent à relativiser et à réévaluer la pertinence des productions artistiques à la lumière des idéologies qui prescrivent les besoins et les attentes de la société chinoise en matière de consommation artistique et de divertissements.

Le peuple chinois est conscient de la valeur de son héritage culturel et plus particulièrement de la richesse de ses traditions artistiques qui ne cessent de fasciner l'Occident. En revanche, les artisans actuels reconnaissent l'intérêt des traditions culturelles étrangères auxquelles ils empruntent les formes et les techniques. Malgré l'engouement actuel pour tout ce qui vient de l'Europe ou de l'Amérique depuis le début de la politique d'ouverture instaurée il y a une dizaine d'années, il ne faudrait pas croire que la société chinoise s'apprête à verser dans une seconde Révolution culturelle *made in U.S.A.* et à adopter le mode de vie et les valeurs des sociétés capitalistes. La Chine a toujours été beaucoup plus perméable qu'on le dit aux influences extérieures — sa jeune tradition de théâtre parlé en est un exemple éloquent —, mais elle n'a jamais sacrifié pour autant les oeuvres ou les façons de faire qui ont fait la grandeur et le prestige de sa civilisation et façonné l'âme du peuple

chinois. La crise actuelle que traverse l'opéra traditionnel est peut-être symptomatique d'un nouveau choc des cultures auquel la société chinoise, à peine entrée dans le XX^e siècle, devra progressivement s'adapter; mais dans une perspective mondiale, elle n'est, à toutes fins utiles, que le reflet de la crise perpétuelle de l'art qui sévit en cette fin de siècle à l'échelle de la planète. Et d'ici à ce que cette crise soit résorbée, il est à parier qu'elle aura donné naissance, en Chine comme ailleurs, à de nouvelles formes qui interrogeront le devenir de l'humanité.

marcel fortin