

## Gao Xingjian et la « nouvelle théâtralité »

Alexandre Lazaridès

---

Number 98 (1), 2001

Portraits d'auteurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26065ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

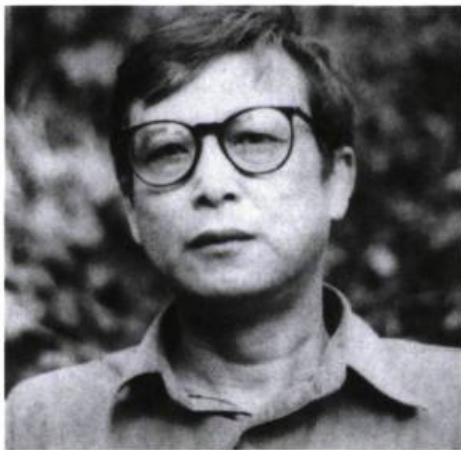
Lazaridès, A. (2001). Gao Xingjian et la « nouvelle théâtralité ». *Jeu*, (98), 86–93.

# Gao Xingjian et la « nouvelle théâtralité »

L'attribution du dernier prix Nobel de littérature à Gao Xingjian, né en 1940, n'a pas manqué de susciter une curiosité d'autant plus grande que l'écrivain était relativement peu connu. D'une œuvre déjà abondante, on retenait surtout un roman, *la Montagne de l'âme*<sup>1</sup>. On découvre maintenant qu'elle comprenait aussi, entre autres, une douzaine de pièces de théâtre dont les plus récentes ont été écrites dans la langue de Molière, l'auteur (qui est aussi poète, essayiste, traducteur, metteur en scène et peintre) étant un diplômé de l'Institut des langues étrangères de Pékin. Accusé par son pays de « pollution spirituelle » à cause de son rejet du réalisme socialiste importé de l'ex-URSS et de son intérêt pour la traduction d'écrivains occidentaux jugés trop « modernistes », c'est-à-dire Beckett ou Ionesco, il s'était installé en France dès 1988 et avait rompu avec le régime chinois après les massacres de la place T'ien-An-Men, en juin 1989. L'exil n'a pas arrêté l'élan créateur de l'auteur qui, dans son discours devant les membres de l'Académie suédoise, le 7 décembre 2000, affirmait : « L'écrivain qui veut échapper au suicide et à la mise à l'index, s'exprimer avec sa propre voix, ne peut pas ne pas fuir<sup>2</sup>. »

## Vivre, c'est fuir

Ce thème a fourni la matière et le titre d'une pièce intitulée *la Fuite*. Deux personnages, un « jeune homme » et une « jeune fille », cherchent refuge, en pleine nuit, dans un entrepôt désaffecté. Haletants, ils viennent d'échapper aux mitrillades et aux tanks qu'on entend gronder dans les rues d'une grande ville non identifiée. Lui est étudiant, elle sera bientôt diplômée actrice, et ils ne se connaissent guère jusqu'à ce moment. Les images du massacre auquel ils viennent d'assister les assaillent. On comprend peu à peu que ce sont des protestataires et que le régime a décidé de prendre les grands moyens pour faire taire leurs pareils, allusion à la

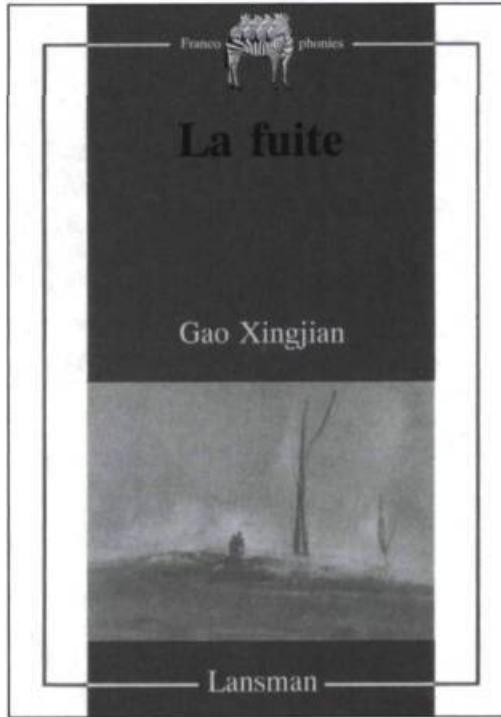


Gao Xingjian.

1. Éditions de l'Aube, 1995 et 2000, 670 p. Traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait. La préface de Noël Dutrait fournit quelques renseignements intéressants sur la vie du romancier et les circonstances de son départ de Chine.

2. *Le Devoir*, les samedi 9 et dimanche 10 décembre 2000, p. A 13.

tragédie de 1989. Un « homme » les rejoint bientôt. C'est un écrivain porté sur la liste noire du régime pour des peccadilles, mais spectateur plus qu'acteur de ce qui se passe dans le pays. Un duel d'idées assez convenues va par conséquent l'opposer à l'étudiant. L'homme, d'un certain âge, soutient que l'action politique est vaine contre les



armes et que « la destinée humaine, c'est perpétuellement la fuite », alors que le jeune homme plaide la cause du peuple et des idéaux. Le désir de séduire jette la jeune femme dans les bras de l'écrivain, au grand dam de l'étudiant déjà naïvement amoureux d'elle. Ingénue mais sûre de son pouvoir, elle conduit le bal de la jalousie avec fermeté. Le huis clos s'achève au lever du jour, sans qu'aucun problème n'ait trouvé de solution.

Il est évident que l'auteur possède le sens du dialogue et connaît l'art d'en varier la tonalité ; il ne s'encombre pas non plus de vain réalisme psychologique et s'attache plutôt à dessiner une situation. Ce sont des qualités qui destinent un texte dramatique à être vu beaucoup plus qu'à être lu. À la lecture, *la Fuite* ne convainc pas, principalement à cause de la volonté démonstrative encom-

brée de rhétorique qui caractérise si souvent le théâtre engagé (on sent l'influence lointaine des *Mains sales* ou de *Huis clos* de Sartre). Ici, l'homme représente la forme moderne et cynique de l'individualisme, celle qui cherche à affirmer l'indépendance de l'individu à l'égard de cette entité nébuleuse qu'est le « pays » et de « toute prétendue volonté collective ». Cette attitude (à laquelle Gao Xingjian fait écho dans son discours de Stockholm) passe pour de l'égoïsme aux yeux de l'étudiant qui, à défaut de gros bon sens, a pour lui un idéalisme généreux. La raideur commune des deux rôles souligne leur nature typée, leur fonction de porte-parole idéologique.

Par ailleurs, plus la rivalité érotique s'installe, plus on a peine à croire à la réalité menaçante des hordes militaires qui encerclent l'entrepôt. Il y a passage à autre chose, à un monde personnel indéfini, ce qui, bien sûr, est voulu par l'auteur, mais ce passage déplace les enjeux et affaiblit la continuité dramatique, même si nous n'ignorons pas les rapports souterrains entre Éros et Thanatos. L'état de siège finit par devenir une abstraction, tandis que le huis clos s'embourgeoise en un triangle convenu. Les oppositions aboutissent invariablement à des formules ou, pire, à des clichés : « le plus mystérieux, je crois que c'est la femme », « l'amant est beaucoup plus intéressant que le mari », « un homme peut blesser une femme avec un seul mot », etc. La métamorphose soudaine de la jeune fille terrorisée en séductrice



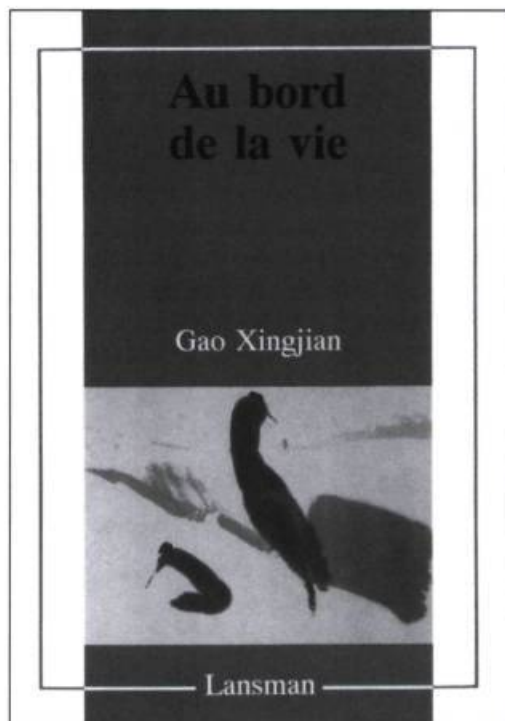
hystérique a également de quoi surprendre, en dépit de l'argument qu'il lui faut « jouer » pour s'en sortir.

### « Ce soi-disant "soi" »

Pièce écrite directement en français, *Au bord de la vie* énonce un thème plus commun, celui de la dissolution d'un couple, point de départ d'une plongée dans les illusions du soi. Une femme vêtue de noir se plaint amèrement du comportement de son conjoint qu'elle accuse d'infidélité, d'hypocrisie, de mutisme. Près d'elle, un homme mime ce conjoint qui voudrait placer sa réplique pour se défendre mais qui n'y réussira jamais et disparaîtra. Lui succéderont, toujours muets, un clown, un démon, un vieillard, au gré des souvenirs de la femme entrée en régression fantasmatique. Elle évoque tour à tour des parents insoucieux de leur fille et tous deux volages, les relations difficiles entre femmes (qui, « félines, vaniteuses et jalouses, ne parviennent jamais à être satisfaites »), sa peur de la vie et des choses physiques de l'amour depuis son adolescence.

Elle a l'impression de perdre ses membres, se sent projetée hors d'elle-même en diverses incarnations : une bonzesse lui apparaît qui s'éventre et extirpe ses viscères sanglants pour les pétrir, l'horreur du dédoublement introspectif prend la forme d'un œil qui la regarde et la poursuit, tendu vers elle par un homme monté sur des échasses, elle se voit comme un corps décapité et finit son effroyable déliquescence par une double question : « Qu'est-ce que ce soi-disant "soi" ? Et de tous ces mots, que reste-t-il ? »

Pièce à l'imagination parfois déconcertante, on le voit, mais affaiblie, me semble-t-il, par la partie médiane où la femme raconte ses souvenirs d'enfance et de jeunesse sans relief, et par des considérations sur la féminité et la masculinité qui rappellent les généralisations de *la Fuite*. Un aspect de l'écriture ne manque pas cependant de retenir l'attention. Il s'agit du procédé insolite qui consiste à faire parler de soi-même à la troisième personne, comme si l'actrice tenait son rôle à distance. Ainsi, la première phrase : « Elle dit qu'elle est lasse ; elle dit ne plus pouvoir le souffrir, ne plus du tout pouvoir le souffrir » devrait être transposée et comprise de la manière suivante : « Je suis lasse ; je ne peux plus te [le conjoint] souffrir, je ne peux plus du tout te souffrir. »







là. Après quoi, c'est le cauchemar. La prostituée (dont on a vu la tête tranchée tomber d'une valise portée par le somnambule) revient narguer son présumé meurtrier qui la désire sans oser passer à l'acte, le mec apparaît et disparaît, et le sans-abri, qui se moquait du somnambule, sera étouffé par lui. Ultime passage du train dans la nuit : le compartiment est vide, le contrôleur entre, s'étonne, emporte un livre qui traînait par terre, sort en haussant les épaules. Le voyage continue, sans destination précise, comme la vie...

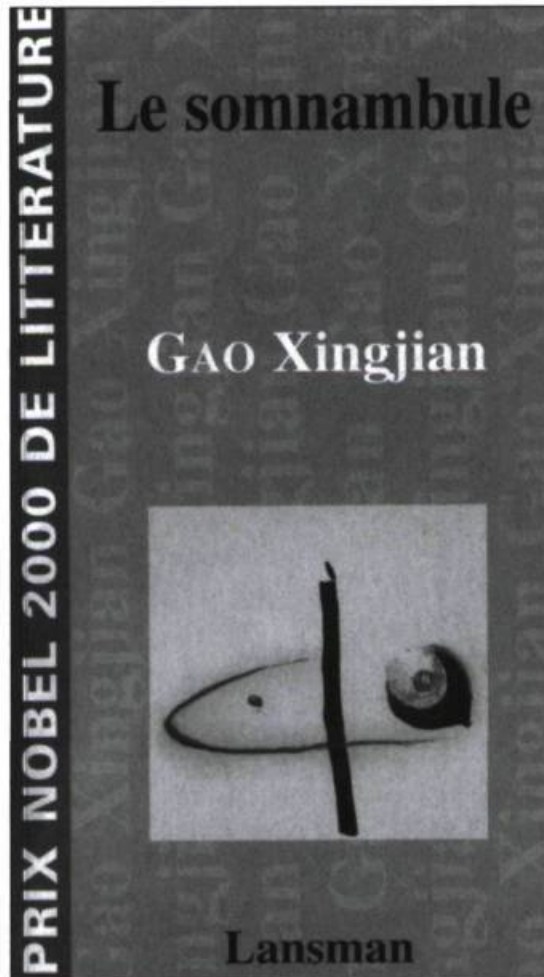
L'auteur précise que sa pièce « investit le domaine du cauchemar » et « explore davantage la psychologie du réel que l'absurdité de la réalité ». Cela est en partie effectué par le parallèle inexplicé entre les deux situations, dimension contingente du mal de vivre à laquelle une mise en scène habile pourrait ajouter le même caractère de nécessité dramatique que possèdent les dialogues, menés avec fermeté. Alors que le discours indirect, dans *Au bord de la vie*, était introduit par des formules à la troisième personne (« Elle dit que... »), ici, il l'est par la deuxième personne (« Tu dis que... », « Tu cries que... », « Tu répètes que... », etc.). Quand le somnambule, s'adressant au mec, s'écrie : « Tu dis que sa loi ne te regarde pas », il faut décoder : « Ta loi ne me regarde pas », ce qui lève les confusions soulignées dans la pièce précédente. De plus, le décodage est facilité ici du fait que, tout au long de la pièce, les dialogues consacrent le discours indirect au somnambule tandis que le discours direct « normal » est laissé aux autres. Cette répartition produit des effets de déboîtements syntaxiques déroutants et savoureux à la fois, comme peuvent l'être des dialogues de sourds. La vie n'est-elle pas un peu cela ?...

Plus encore, il y a là une urgence inédite, comme si le somnambule, en soliloque avec lui-même, affirmait constamment l'existence d'une faille d'origine, l'impossibilité de toute unité intérieure. Alors que, dans la pièce précédente, on trouvait un laborieux « ce soi-disant "soi" » empêtré de guillemets, ici, c'est un « ton soi-disant moi » déchiré qui cherche sa voie à travers les ténèbres ambiguës de l'être. Après avoir tué le clochard, le somnambule rencontre sur une passerelle un homme vêtu comme lui mais dont on ne voit pas le visage. Il lutte avec ce double, comme Jacob avec l'Ange, et ses derniers mots seront : « Tu cries à tue-tête à celui qui te barre le passage : Laisse-toi passer ! » La première partie de la phrase, description de voix et de geste, est une didascalie promue hardiment dialogue alors que la seconde nous conduit au bord même de la « fêlure » du somnambule, puisque l'ultime « toi » reste indécidable, à la fois l'autre et moi, tu et je, sans espoir de conciliation.

En fait, le procédé n'est pas appliqué de façon systématique et ménage des surprises. Parfois, dans une même réplique, le somnambule passe d'un genre de discours à l'autre pour quelques mots. Plus subtil encore, il peut s'observer et se décrire à haute voix, à l'encontre de tout réalisme psychologique. Ainsi, la première partie de la pièce s'achève sur ces phrases : « Tu veux dire... mais tu ne dis rien. Tu la [la prostituée] laisses s'approcher de la porte, attendant que quelque chose se passe pour savoir s'il s'agit d'un cauchemar ou d'une réalité. Pourtant, tu espères qu'il ne se passera rien... » La transposition en discours direct (« Je veux dire... mais je ne dis rien, etc. ») nous révélerait que ces phrases s'avèrent improbables sous une forme subjective dans la mesure où elles expriment des sentiments confus et des pensées floues,

voire décrivent simplement des gestes offerts au regard, tout cela donc qui serait resté hors dialogue dans une pièce « ordinaire », tout cela même qui, dans un récit, relèverait de l'analyse psychologique. Du même coup, les monologues intérieurs, si artificiels d'habitude, se parent de la poésie de l'étrange. La « nouvelle théâtralité »

aurait ainsi ébranlé un peu plus les frontières entre texte dramatique et texte narratif – ce qui n'est pas rien.



### « Ce sacré soi / une blague noire »

Le langage musical a souvent tenté les écrivains, encore que la littérature rivalise mal avec la simultanéité des voix et les infinies variations de rythme qui composent la respiration naturelle de la musique. Jouer avec les mots, les phrases et les structures en reléguant le sens au rang d'effet formel ne peut aboutir qu'à des approximations rhétoriques dont l'intérêt sera vite épuisé, surtout en comparaison de la fascinante complexité de la musique et des résonances qu'elle réveille dans l'âme. C'est un peu la réaction que *Quatre Quatuors pour un week-end* suscite chez le lecteur. Le titre décrit l'argument et la structure de la pièce. Bernard, un « vieux peintre » et sa compagne Anne, dans la quarantaine et « déjà lasse de la vie », tous deux anciens amants maintenant las et refroidis, ont invité Daniel, écri-

vain « dans la force de l'âge » mais en mal d'inspiration, ainsi que sa petite amie Cécile, jeune coquette un peu sotte qui recherche le bon père, à passer une fin de semaine dans leur ferme à la campagne. Les précisions sur l'âge des personnages donnent à penser qu'ils représentent les grandes périodes de la vie adulte, à la manière dont l'ambitus (ou le registre) des instruments à cordes couvre tout le registre sonore, du grave à l'aigu, dans un quatuor.

Gao Xingjian raffine sur l'emploi du discours indirect auquel ont maintenant accès tous les personnages (dans *le Somnambule*, il était réservé au personnage éponyme) comme pour suggérer la complémentarité psychologique des voix. En général, celui des hommes est introduit à la deuxième personne (« Tu dis que... ») et celui des



femmes, à la troisième (« Elle dit que... »), encore que plusieurs dialogues soient rendus en direct ou bien encore dans un tressage habile des deux genres de discours. Il y a donc à la fois généralisation et diversification, autant dire une plus grande maîtrise du procédé. Les monologues, pour leur part, sont toujours rendus en discours indirect, ce qui, nous l'avons déjà fait remarquer, pallie le caractère artificiel du procédé ; ce sont des moments où les personnages arrêtent de « jouer » pour se regarder « être ». Le chassé-croisé entre les deux couples (car c'est autour de ce thème que la pièce se consolide) est illustré par des montages parallèles afin de suggérer la simultanéité de deux dialogues, à la manière d'un contrepoint musical opposant, par exemple, Bernard et Cécile à Daniel et Anne, voix instrumentales combinées pour des alliances variées mais éphémères.

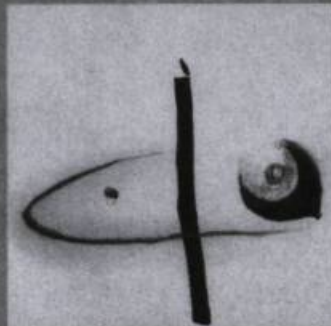
La pièce est divisée en quatre actes découpés à leur tour en scènes brèves qui ne suivent pas un déroulement linéaire irréversible ; les diverses périodes du week-end ont été battues comme un jeu de cartes pour laisser les personnages se livrer à une hasardeuse partie de séduction dont l'enjeu est leur « sacré soi / une blague noire », dit Daniel. Ces actes seraient aussi des mouvements musicaux aux thèmes récurrents, comme les derniers

quatuors de Beethoven en ont fourni le modèle souvent imité et jamais surpassé. L'auteur souligne d'ailleurs que « le tempo de chaque scène doit jouer un rôle important dans le choix des options de mise en scène ». Autrement dit, il faudrait que, lors d'une représentation, les spectateurs soient à même de percevoir la structure musicale du texte – tout un défi ! Le premier acte serait une sorte de *moderato*, le second, un *scherzo*, le troisième, un *adagio* et le dernier, un *allegro ma non troppo* qui accélère pour la *coda*. Le texte imprimé suggère ces variations de rythme par l'opposition entre des pages clairsemées où les répliques se succèdent rapidement en phrases brèves, et de lents moments de monologues – introspectifs, narratifs, poétiques – aux paragraphes touffus.

PRIX NOBEL 2000 DE LITTÉRATURE

## Quatre quatuors pour un week-end

GAO Xingjian



Lansman



Quelle que soit l'originalité de cette structure, il reste difficile d'en définir l'intérêt, peut-être parce que la virtuosité formelle paraît l'emporter sur le sens, à moins que ce ne soit là une conséquence du mal de vivre trop monochrome dans lequel les personnages se trouvent plongés. Leurs préoccupations rappellent celles des petits-bourgeois cultivés, désœuvrés et désabusés dont le sort n'intéresse qu'eux-mêmes. Ils ont beau oser un vocabulaire voulu malséant (pute, salope, chienne, etc.), s'aventurer dans une certaine perversité (Anne invitait Cécile à provoquer Bernard sexuellement), enrober leurs émois de considérations esthétiques (écriture, musique, peinture, poésie de la nature) et d'introspections morales (le vieillissement, la mort, la fin de l'amour), leur libertinage sans plaisir n'a rien de sulfureux ni de bien révélateur, affirmation d'une liberté d'expression parmi d'autres, droit au *désennui*. Peut-être aussi était-ce une façon pour le futur Prix Nobel de décrire le narcissisme qui piège l'individu contemporain, de dresser, en termes dramatiques, un nouveau réquisitoire contre l'illusion du sujet maître chez soi – « ce soi-disant "soi", « ton soi-disant moi », « ce sacré soi / une blague noire » –, source d'erreurs et d'intolérances à laquelle la « nouvelle théâtralité » chercherait à tendre un miroir sans complaisance. ¶

---

**Théâtrogaphie française de Gao Xingjian**

*La Fuite* (traduction de Michèle Guyot, aménagement d'Émile Lansman), Lansman éditeur, 1992.

*Au bord de la vie*, Lansman éditeur, 1993.

*Le Somnambule*, Lansman éditeur, 1995.

*Quatre Quatuors pour un week-end*, Lansman éditeur, 1998.

Ces quatre pièces ont été publiées séparément et en un seul volume, sous le titre « Gao Xingjian, Théâtre 1 ».

*Disloquer/Interloquer* (M.E.E.T., 1994), à paraître chez Lansman éditeur en 2001.