

Les arts du spectacle en Chine : un « empire des signes »

Solange Lévesque

Numéro 35 (2), 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27236ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lévesque, S. (1985). Compte rendu de [Les arts du spectacle en Chine : un « empire des signes »]. *Jeu*, (35), 169–178.

les arts du spectacle en chine: un « empire des signes »

Christophe Jung et Marie-Chantal Piques, *Introduction à l'Opéra de Pékin*, Paris, l'Association des amitiés franco-chinoises, 1980, 126p. Roger Howard, *le Théâtre chinois contemporain*, Paris, la Renaissance du livre, 1978, 104p. Colin Mackerras, *The Performing Arts in Contemporary China*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, 243p. *La Prise de la montagne du tigre*, Pékin, 1971, 113p. *Le Fanal rouge*, Pékin, 1972, 103p. *Cha-kia-pang*, Pékin, 1972, 94p. *Le Détachement féminin rouge*, Pékin, 1973, 168p.¹

Appréhender le spectacle oriental, et en particulier le théâtre chinois, peut constituer pour un Occidental une aventure pleine d'étonnements et d'embûches. Pour comprendre un théâtre aussi différent de celui qu'on connaît que la langue chinoise peut l'être de la nôtre, il faut nous délester des conceptions et des attentes que nous entretenons face à ce que nous nommons théâtre, et accepter de mettre en veilleuse le système auquel nous nous référons lorsque nous abordons le spectacle occidental, pour pénétrer (avec beaucoup d'humilité si possible) dans cet univers codé qu'est le « théâtre » de Chine.

Notre « moisson chinoise » comprend sept ouvrages: le premier est une introduction (illustrée) à l'Opéra de Pékin; le second présente le théâtre chinois contemporain et le troisième, les arts du spectacle dans la Chine d'aujourd'hui. Nous verrons combien ces ouvrages se

recoupent et se complètent, sous des titres différents. Les quatre autres contiennent les textes de trois opéras « à thème révolutionnaire contemporain » et l'argument d'un ballet du même type. Ces derniers documents incluent de nombreuses photographies en couleurs prises lors de représentations, ainsi qu'une partition musicale.

La logique suggérerait que nous commençons par résumer ces ouvrages, pour ensuite essayer de saisir l'identité et les traits essentiels du théâtre chinois; il m'a semblé ici plus pertinent de procéder de façon inverse, car le résumé d'un ouvrage a beaucoup moins de chances de nous intéresser si nous n'avons pas une idée préalable du sujet qu'il aborde. La séquence sera donc la suivante: dégager d'abord les caractéristiques de ce « théâtre-spectacle », puis tenter de synthétiser les informations recueillies pour s'approcher d'une conception au moins approximative d'un art aussi « étranger ». Viendra en dernier lieu la recension des ouvrages dont il a été question plus haut. Mais auparavant, il serait peut-être utile de rappeler brièvement les origines du théâtre chinois, et les grands bouleversements historiques dont cet art a été l'objet depuis les années quarante.

1. Outre ces ouvrages, citons l'entretien avec Jacques Pimpaneau, « L'Opéra de Pékin: fastes et rituels... d'un monde révolu », paru dans *Libération* (Paris), les 26 et 27 avril 1980.

naissance du théâtre en chine

Dès l'Antiquité, on retrouve, lors des festivités liées aux cérémonies religieuses,

des spectacles où se produisent bateleurs, mimes, jongleurs, chanteurs et danseurs. Jusqu'au début de l'ère chrétienne cependant, ce genre demeure au stade de spectacle improvisé. Le véritable élan est donné à l'art dramatique en 714, lorsque l'Empereur fonde une sorte de conservatoire réunissant une troupe alors formée de trois cents acteurs. Vers 960, le théâtre devient de plus en plus populaire: on ne joue plus seulement dans la rue sur des tréteaux, ou au palais pour distraire l'Empereur, mais dans des salles qu'on construit à cet effet. Le registre des numéros s'accroît. On commence à mettre en scène des événements historiques mêlés de danses, de chants, de jeux. Mais c'est au XIII^e siècle vraiment que le théâtre va se développer et franchir plusieurs stades de raffinement, jusqu'à la création, en 1853, de l'Opéra de Pékin, qui connaît depuis un essor prodigieux et qui réunit tous les arts du spectacle. La révolution culturelle l'a soumis à de profonds changements, dont il est essentiel de poser les principaux jalons pour comprendre ce qu'il est devenu.

art et révolution

En 1942, Mao réunit une centaine d'intellectuels à Yenan pour débattre des questions littéraires, artistiques, et de leurs rapports avec la révolution. Deux questions sont formulées: qui notre littérature et notre art doivent-ils servir? et: comment réformer un art issu de la société féodale? À la première question, on répond que les arts doivent être au service des masses populaires, et que la priorité doit être donnée aux ouvriers, aux paysans, aux soldats. À la seconde, qu'on doit recueillir tout ce qu'il y a de bon dans l'héritage littéraire et artistique, et assimiler avec un esprit critique ce qu'il contient d'utile (entendre: utile à la révolution).

Les bases étaient établies; mais le véritable début de la révolution culturelle se situe en 1964. On présente alors un festival de l'Opéra de Pékin sur des thèmes contemporains, en préservant certaines particularités formelles de l'opéra classique. Dans la tourmente, l'opéra traditionnel perd considérablement la faveur, remplacé par ces opéras «à thème révolutionnaire contemporain»; cette tendance a cours jusqu'en 1976. C'est dans le contenu que le changement se remarque le plus: on balaie mandarins, lettrés, courtisanes, divinités et personnages fabuleux qui peuplaient la scène depuis des millénaires, et on les remplace par des soldats, des ouvriers, des paysans. Par contre, la forme demeure relativement fidèle à la tradition, en ce sens qu'on conserve l'alternance entre les récitatifs et les chants avec voix de fausset, la stylisation des gestes, les acrobaties; les épées et les lances ont beau être remplacées par des fusils, on les manie toujours comme les armes traditionnelles. Le décor devient cependant plus réaliste. Aux somptueux costumes classiques, on substitue les vêtements de la vie quotidienne; il faut donc accorder un soin accru aux effets d'éclairage, si on veut éviter que le spectacle ne soit visuellement terne. L'orchestre s'enrichit d'instruments occidentaux. Hélas!, empêtré dans un lourd carcan idéologique, et ruiné par le mariage malheureux du réalisme et du symbolisme, ce spectacle «passé au bleu» (nous devrions plutôt dire «passé au rouge»!) ennuie son public, qui ne s'y reconnaît plus. En conséquence, dès que la Bande des quatre et les radicaux du parti sont destitués en 1976, ces opéras disparaissent progressivement au profit d'un retour au goût de l'ancien et d'une fidélité à un art que les siècles avaient mûri et affiné. Après trente-quatre années d'essais et d'errances, l'opéra revient à son point de



天津京劇團

départ. Fin 1978, une quarantaine d'opéras traditionnels sont réhabilités. Il est très périlleux, on s'en aperçoit, de transformer ce genre sans l'appauvrir; *le Détachement féminin rouge* présente plus d'intérêt aux yeux des touristes qu'aux yeux des Chinois eux-mêmes, qui sont plus émus par le drame traditionnel, même si celui-ci n'a rien à voir avec leur vie quotidienne.

où théâtre et opéra fusionnent

Pourquoi en vient-on toujours à l'Opéra de Pékin dès qu'on parle du théâtre chinois? La Chine ne fait-elle pas de différence entre ces deux formes d'art? Pour expliquer ce recouvrement du théâtre et de l'opéra, on ne peut avoir recours aux définitions qui gouvernent ici ces deux genres. Il faut se souvenir qu'en Chine (comme dans toute l'Asie) les arts sont beaucoup moins cloisonnés qu'ici; théâtre et opéra ne font qu'un. Et s'il y a en Chine plus de quatre cents formes d'opéra, celui de Pékin est le plus achevé, et considéré comme le repré-

sentant le plus important et le plus intéressant des arts du spectacle chinois, y compris du théâtre contemporain.

Né dans l'isolat culturel de l'Empire du Milieu, cet art contrevient radicalement à l'idée occidentale de représentation théâtrale ou musicale. Véritable tour de force (au sens strict et au sens large), il propose au spectateur un « grand écart » intellectuel et esthétique. Le théâtre de Chine est un ensemble composite touffu dont l'Opéra de Pékin constitue l'apogée, comme nous le disions. C'est donc un art total, un art de synthèse, délibérément éloigné du réalisme, où la partie lyrique prédomine sur le dialogue parlé. Synthèse d'expressions artistiques aussi diverses que le chant, la danse, le mime, le théâtre, la musique et l'acrobatie. En plus d'être le geste d'un empire millénaire, c'est l'un des terrains de la lutte politique, et l'instrument privilégié de la critique de tous les pouvoirs. Destitué, puis réhabilité depuis 1976, l'opéra classique est actuellement devenu le



Une visite aux enfers de l'Opéra de Pékin. Photo tirée du programme de la tournée américaine de 1981.

meilleur agent de relations publiques du pays.

composantes de l'opéra de pékin

Constitué des apports successifs des mélodies et des styles musicaux des diverses régions du pays, l'Opéra de Pékin s'est laissé influencer, au cours des siècles, par les autres formes artistiques pour enfin les intégrer harmonieusement. Les textes viennent de ballades et de contes; les danses sont inspirées des danses traditionnelles (entre autres, de celles dites « Yangko », qui célèbrent le repiquage du riz), des arts martiaux, et les gestes rappellent les mouvements de marionnettes. Sans autre forme de procès, on a fait passer les textes des contes du *il* au *je*; il ne faut donc pas s'attendre à trouver quelque naturel que ce soit dans les dialogues. Ces textes sont d'ailleurs chantés ou récités avec des voix souvent contrefaites, dans un style que même les Chinois ont du mal à suivre: il faut projeter le texte sur un écran au-dessus de la scène pour que le Chinois moyen puisse le comprendre!

Alors que l'opéra occidental divise ses chanteurs en six catégories selon leurs qualités vocales, l'opéra chinois distingue quatre grands types de rôles (quatre catégories de personnages) selon l'emploi sur scène, et l'acteur se spécialise dès le début de sa formation dans l'interprétation d'un type de rôle auquel il restera attaché toute sa vie.

Cet opéra est vide de tout contenu proprement religieux; on y retrouve deux thèmes: les histoires d'amour et l'histoire de la Chine. Si on mettait bout à bout les quelque mille opéras, on verrait défiler par épisodes toute l'histoire du pays. Chez nous, l'histoire d'amour se tisse autour de la conquête et de la séduction; chez eux, elle commence où finit la nôtre, à savoir ce qu'il advient quand l'amour une fois gagné se brise ou persiste à la suite de la guerre, d'une

mort, de l'arrivée d'un(e) rival(e), ou simplement de l'usure du temps. Ce qui sous-tend la morale sociale n'est pas, comme dans les pays influencés par les religions judéo-chrétiennes, la peur de l'enfer ou les prescriptions de la religion, mais les leçons de l'Histoire, et une croyance en la magie. Le théâtre est donc, à sa manière, un art moraliste: on prend les puissants à leur propre jeu, on les condamne parce qu'ils n'appliquent pas à eux-mêmes les règles qu'ils imposent aux autres, et qui permettent la vie en société. Les opéras chinois traditionnels (tout autant ceux qui sont revus et corrigés, « à thème révolutionnaire contemporain ») sont pleins de rebelles qui se révoltent au nom de la loyauté et de la justice, bafouées par les puissants, les rebelles étant plus moraux que les gens du pouvoir. Cela constituait au départ un terrain favorable pour la révolution; il s'agissait de déterminer au bon moment qui allaient être les bons et les méchants, et qui allait triompher. Déterminations qui n'ont d'ailleurs pas du tout la même portée que chez nous: il est parfaitement légitime, dans l'opéra chinois, qu'un bon ait recours aux pires procédés pour faire triompher la vertu, et un méchant restera méchant quoi qu'il fasse.

L'accent n'est pas du tout mis sur le décor qui, simplifié à l'extrême, se résume le plus souvent à des conventions scéniques ou à des signes. C'est le geste d'un acteur, un numéro de mime, ou l'emplacement d'un meuble qui a pour fonction de camper le décor dans l'imaginaire du spectateur. Par exemple: une table et une chaise placées au milieu de la scène représentent une pièce quelconque; qu'on y ajoute un encrier et des pinceaux, cela devient une salle d'audience. Quelques chaises recouvertes d'une étoffe font un lit; des tables et des chaises empilées au fond de la scène représentent une montagne; pour signifier qu'un personnage est en voyage,

quatre figurants entrent par paires, suivis du personnage principal qui vient se placer devant eux. Un guerrier sur le point de partir saute une fois en l'air pour signifier qu'il vient de prendre une décision. A-t-il un fouet en main? C'est qu'il est à cheval. S'il essaie de sortir d'un côté puis de l'autre de la scène avant de la quitter, c'est qu'il est pris dans un incendie! Plus complexes encore sont les gestes stylisés des acteurs, qui servent à exprimer les fines nuances de leur caractère et de leurs sentiments: le *liangxiang* est le plus important: l'exécutant à l'arrivée sur la scène ou à la sortie, l'acteur indique au spectateur son état d'âme et la psychologie de son personnage par son attitude et l'expression de son visage. Quant aux maquillages et aux costumes, ils répondent à un code précis qui permet à l'initié de comprendre immédiatement qui est qui. Stylisés, ils viennent tout droit de l'époque Ming (1368-1644).

Code: voilà le mot clé, et ce qui justifie dans le titre de ce compte rendu l'emprunt au titre d'un livre de Roland Barthes. (*L'Empire des signes*, Flammarion, 1970, est consacré au Japon, mais nous plonge délicieusement dans un climat oriental qui n'est pas tellement étranger à notre sujet.) Tout dans ce spectacle est codé, chiffré, idéographié à l'image de la langue elle-même. Pourtant, la perfection développée par les protagonistes en matière de danse, de chant, de mime et d'acrobatie permet au spectateur néophyte de goûter les charmes du spectacle même s'il n'en possède pas le code, car c'est à un déploiement de couleurs, de sons et de petits miracles chorégraphiques qu'il assiste.

Le Chinois ne s'intéresse pas tellement au déroulement linéaire d'une histoire; souvent, il la connaît déjà. Ce qu'il cherche, c'est plutôt à revoir et à reconnaître des morceaux qui lui sont familiers,

ou même, à la limite, il sera ravi qu'on lui présente un collage de fragments choisis en fonction de la mise en valeur du talent de tel acteur. Contrairement à l'Occidental qu'un incessant désir de nouveauté aiguillonne, l'Oriental prend plaisir à approfondir ce qu'il connaît déjà, ce qu'il a vu depuis son enfance, et que lui ont raconté ses parents. Les pièces n'offrent donc que peu d'évolution psychologique, aucun rebondissement, aucun suspense. La conception chinoise du récit diffère complètement de la nôtre: là-bas, on peut toujours identifier le criminel au début de l'histoire; les héros évoluent dans un monde manichéen, et rien qu'à voir la couleur de leur maquillage, on peut deviner leur destin. Chaque pièce constitue donc un arrangement particulier d'éléments fixes, et contient un grand nombre de clichés. Les possibilités combinatoires sont du coup infinies.

Avant de passer au contenu des sept ouvrages mentionnés au début, citons quelques titres d'opéras traditionnels célèbres: *le Bracelet de jade*, *la Montagne aux azalées*, *la Concubine ivre*, *l'Éventail aux fleurs de pêcheurs*, *le Pont des trois fées*, *le Léopard tacheté*, *La femme céleste répand des fleurs*, *le Sourire qui vaut de l'or*, et on pourrait continuer! Mais n'est-on pas déjà un peu dépaysé?

« introduction à l'opéra de pékin »

Notre premier ouvrage s'avère un excellent abécédaire pour toute personne non initiée et, en ce sens, atteint exactement le but que s'étaient fixé les auteurs, d'apporter quelques clés pour une première approche du théâtre chinois. Après avoir tracé les grandes lignes de l'histoire de l'Opéra de Pékin et de la révolution culturelle, ce petit livre illustré campe de façon claire les quatre types de rôles, ainsi que leurs variantes. On apprend ensuite comment s'effectue la formation des acteurs. Le chapitre suivant établit l'importance du chant et de

la musique, et décrit les principaux styles musicaux, ainsi que les instruments. Suivent des informations élémentaires concernant le maquillage, les conventions scéniques, les décors, les accessoires, les costumes et, enfin, la gestuelle. Les auteurs font ensuite l'inventaire des principales pièces du répertoire, avant de donner, pour finir, une courte biographie des acteurs les plus connus.

«le théâtre chinois contemporain»

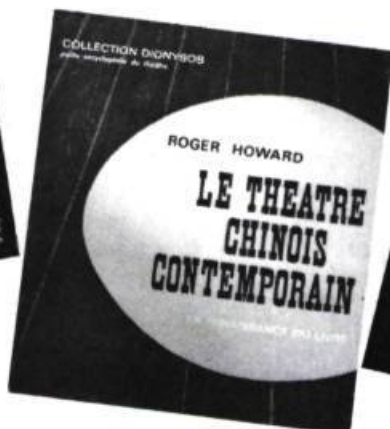
Cette étude donne une idée plus exhaustive de l'arrière-plan historique sur lequel l'art du spectacle s'est développé en Chine. Il analyse également toutes les formes de théâtre qu'on peut y trouver, pour ensuite situer le théâtre chinois dans une perspective contemporaine, en examinant l'influence de la Révolution culturelle sur cet art. En conclusion, un coup d'oeil sur les nouvelles productions professionnelles, puis quelques hypothèses sur l'avenir du théâtre là-bas. Le livre brosse un tableau beaucoup plus large de la situation et des composantes de ce théâtre, sans toutefois offrir, comme le livre précédent, une description détaillée et illustrée des costumes, des maquillages, des accessoires et de la gestuelle.

«the performing arts in contemporary china»

Des trois ouvrages documentaires, ce dernier est le mieux conçu pour la consultation. Il comporte un index où sont donnés, en plus des auteurs cités, les rubriques, les titres des pièces, etc., de sorte qu'on peut rapidement trouver une information précise (si on lit l'anglais...).

L'auteur a vécu en Chine avant la Révolution culturelle et au début de celle-ci. Il a, par la suite, effectué plusieurs voyages et fréquenté les théâtres chinois presque tous les ans, ainsi que les organisations se rattachant de près ou de loin au spectacle. Il rend compte des transformations profondes survenues dans l'univers artistique lors de la révolution culturelle et situe son sujet dans le contexte du développement socio-politique de la société chinoise. On y retrouve une analyse de la situation politique de 1949 à 1976 (année où tombe la Bande des quatre), ainsi que des virages idéologiques du Parti.

L'ouvrage s'intéresse aussi à la musique et au cinéma. On y apprend que cette industrie est maintenant en plein essor, produisant des films d'aventures, des films-théâtre (qui sont des adaptations cinématographiques de ballets ou d'opéras), des documentaires, des films



pour enfants, des reportages. On y apprend aussi que l'intérêt des Chinois pour la musique ne s'est jamais démenti, quel que soit le régime politique. Elle est considérée, bien sûr, comme un art en soi, mais c'est surtout comme un accompagnement des autres arts qu'elle occupe une place de choix. Fait amusant, l'auteur remarque que nous ne sommes pas les seuls à avoir l'oreille un peu écorchée par les dissonances de la musique chinoise; les places les plus chères à l'opéra sont situées loin de l'orchestre!

La dernière partie du livre traite des problèmes que soulève le fait d'avoir à produire des spectacles destinés à un milliard de personnes, des facteurs sociaux dont les arts du spectacle dépendent pour survivre, et de ceux qu'ils sont susceptibles d'engendrer par la suite. En conclusion, l'auteur souligne le fait que, depuis 1976, on semble assister à une tentative de redonner vie à une culture momentanément écartée.

opéras « à thème révolutionnaire contemporain »

Les quatre ouvrages dont il sera maintenant question sont des livrets de spectacles qui furent présentés entre 1964 et 1976 surtout, dits « à thème révolutionnaire contemporain », c'est-à-dire revus et corrigés par le Parti. D'un point de vue littéraire, si l'on oublie le contexte dans lequel ils ont été créés, ils sont parfaitement ennuyeux: le texte regorge de « sentiments de classes », et de « profonds sentiments prolétariens », baignant dans l'univers manichéen auquel nous avons fait allusion précédemment. Pourtant, cet effort poignant d'un peuple qui veut sortir de sa misère et la fougue révolutionnaire qui soulève les héros à chaque page finissent par toucher. Même les notes explicatives passent au laminoir de l'idéologie; ouvrons au hasard, on y trouve: « avec solennité et affec-

tion; sur un ton lourd de sous-entendus; tanière de fauve; repaire de bandits; débordants d'un esprit héroïque; un ennemi perfide et rusé; un Vautour [et ses] huit Redoutables; écrasé par l'esprit révolutionnaire de X; il donne libre cours à sa férocité; moralement dominé [par le bon révolutionnaire] et à bout de ressources », etc. Mais chacun sait que l'art est fait de contrastes; peut-être est-ce d'imaginer l'opposition entre la légèreté des arabesques et des sauts périlleux, et la lourdeur de ce discours qui intrigue? Brièvement, voyons les arguments de ces oeuvres.

« le détachement féminin rouge »

Après un film et un ballet révolutionnaire, c'est maintenant un opéra qui raconte un combat de guérilla des femmes dans les îles méridionales de Haïnan. Bien que les pas de danse et les instruments occidentaux prédominent, la contribution des pas et des instruments nationaux des minorités chinoises est considérable. Le ballet raconte vraiment une histoire; en cela, il se rapproche plus de la danse dramatique que du ballet au sens habituel. On y a introduit des récitatifs, et on le présente maintenant aux touristes comme un prototype de la culture révolutionnaire. « Qu'importe si on me coupe la tête, dit l'un des héros, le communisme c'est la vérité! »

« la prise de la montagne du tigre »

Originellement titré *la Forteresse des bandits prise d'assaut*, cet opéra est rebaptisé, revu et corrigé en 1964, et joué au Festival de l'Opéra de Pékin la même année. Il s'agit d'une adaptation d'un célèbre roman de Qu Bo: *Traces dans la forêt enneigée*, qui est un roman d'aventures. L'opéra décrit une bataille dans laquelle un détachement de l'Armée Rouge triomphe d'une troupe du Kuomin-tang. « Je marcherai avec le Parti pour exterminer tous les fauves! »



«cha-kia-pang»

Anciennement: *l'Étincelle dans les roseaux*. Mao l'a rebaptisé du nom du village dont les roseaux avaient protégé les soldats de l'Armée Rouge. Pendant la guerre sino-japonaise, Aqing, militante du Parti, tient une maison de thé qui lui sert de couverture. Elle aide les soldats à traverser les lignes ennemies et les fait héberger par des villageois. «Sous la direction du président Mao et du Parti communiste chinois, la population de Cha-kia-pang a liquidé les ennemis et leurs collaborateurs. Elle revoit la lumière.» Parmi les opéras révolutionnaires, c'est l'un de ceux qui réussissent à combiner les thèmes contemporains avec les conventions de l'opéra classique de la façon la plus harmonieuse, semble-t-il.



«le fanal rouge» (ou «la lanterne rouge»)

Cette oeuvre fut d'abord un drame moderne, un film et un opéra local de Shanghai avant de trouver le succès comme opéra de Pékin. Elle évoque les épisodes de la résistance anti-japonaise. Un aiguilleur, membre clandestin du Parti communiste, a pour mission de transmettre un message secret aux maquisards. Un fanal rouge est pris comme signal de reconnaissance. Le héros se fait prendre par les Japonais et il est exécuté sous les yeux de sa fille. Celle-ci parvient ensuite à transmettre le message, complétant ainsi la mission de son père. «On dit que les liens de famille sont les plus forts, mais les sentiments de classe nous unissent plus étroitement encore.»

théâtre, révolution et société

Bien qu'elles aient joué un rôle crucial dans la mobilisation des masses lors de la révolution, ces oeuvres qui mettent l'art au service de la politique ne sont ni les plus représentatives ni les plus fascinantes du théâtre chinois. Il semble que le Parti communiste lui-même l'ait compris, puisque la tendance est maintenant de revenir aux sources en reconduisant à la scène les opéras traditionnels.

Outre ce théâtre millénaire, des équipes de propagande d'amateurs sont en pleine vigueur de nos jours, institutionnalisées et sévèrement contrôlées par le Parti. Leur tâche consiste à aider les comités révolutionnaires créés récemment dans les usines, les communautés et autres lieux de travail, et à rallier ouvriers et paysans; elles contribuent à définir ce qu'on pourrait appeler les normes culturelles post-révolutionnaires, en faisant l'éloge des réalisations de la révolution culturelle. L'usage du théâtre en tant que support de travail est peut-être leur devoir le plus fondamental. Elles procèdent en présentant un modèle de maniement de la forme dramatique, où chaque numéro comporte une dialectique qui doit être lisible et faire école. Leurs perspectives se résument d'ailleurs dans la définition que Mao donna de la propagande: «organiser, stimuler, agiter, critiquer, donner une impulsion».

On peut imaginer que, dans quelques décennies, elles auront cédé la place à un autre genre de théâtre. La plus grande perméabilité des frontières de la Chine rouge, ainsi que le courant mondial de standardisation culturelle des pays «développés» sont deux facteurs irréversibles qui forceront peut-être, à long terme, une pénétration du goût occidental jusqu'au peuple et qui, par la suite, susciteront un besoin de nouvelles formes de créations.

On pouvait lire dans les journaux, récemment, que l'armée chinoise abandonnait le port du col Mao et adoptait l'uniforme occidental. De là à ce que le Chinois moyen en vienne au *blue jean*, il n'y a qu'un pas. Déjà, les jeunes boudent l'opéra traditionnel qui enchante leurs parents, et réclament le *rock*. Un jour, ils auront envie d'un théâtre qui ne soit plus coincé entre la tradition et la révolution.

L'art du théâtre est une alchimie capri-

cieuse: composé de contraintes, d'un contexte socio-politique, de mémoire et de fiction, il mûrit à la lumière d'un inconscient collectif, d'une histoire, d'une philosophie et d'un idéal imaginaire de beauté, de justice et d'humanité; isoler ces ingrédients (pour les occulter ou pour les mettre en évidence), c'est faire entrer le théâtre dans l'ordre des valeurs marchandes, où son destin correspond inévitablement à une dévaluation.

Entre un théâtre parvenu à une parfaite cohérence mais passéiste (un folklore génial), et un théâtre valet-du-régime, une voie d'avenir reste à trouver pour le théâtre chinois.

solange lévesque

