

La poésie du théâtre, c'est une poésie de l'humanité

Tang Shu-Wing

Numéro 49, 1988

Orient - Occident

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/252ac>

[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

Shu-Wing, T. (1988). La poésie du théâtre, c'est une poésie de l'humanité. *Jeu*, (49), 112-116.

la poésie du théâtre, c'est une poésie de l'humanité*

Le stage donné par Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil à Paris, à Pâques, en 1988, est sans doute l'un des événements les plus marquants dans ma vie théâtrale jusqu'à maintenant. J'y ai découvert les masques de la commedia dell'arte et ceux du théâtre balinais, au moyen desquels j'ai appris comment arriver à une improvisation masquée. Mais ce qui est plus important encore, cette découverte me renvoie au théâtre chinois, un art de ma civilisation qui a exercé une grande fascination sur les gens de théâtre d'Occident au XX^e siècle, et qui a subi par ailleurs l'influence du théâtre occidental. Avant mon arrivée en France en 1986, j'avais eu l'occasion de faire à la fois du théâtre occidental et de l'opéra de Pékin. L'apparition du théâtre de l'Ouest en Chine va de pair avec la pénétration continue de la civilisation occidentale depuis la fin du siècle dernier. L'influence de ce théâtre sur la scène chinoise est considérable; son origine remonte à la première représentation en Chine, en 1909, d'un spectacle occidental. Depuis, deux types de spectacle théâtral ont cours: le Xi Qu (théâtre traditionnel) et le Wen Ming Xi (théâtre de la modernité) ou simplement le Hua Ju (théâtre parlé).



Le développement du théâtre à Hong-kong est plus ou moins identique à celui du reste de la Chine, en dépit de la colonisation de la ville par les Anglais à partir de 1842. En raison de la proximité de la province de Kwangtung, c'est l'opéra de Canton qui s'est imposé comme le théâtre traditionnel le plus populaire à Hong-kong, même si, de temps en temps, des représentations des autres «théâtres frères» comme le Yue Ju de Shanghai ou l'opéra de Pékin y sont données, et malgré le fait que ce soit le théâtre traditionnel de l'opéra de Pékin qui a été couronné théâtre national pendant la première moitié de notre siècle.

*L'acteur chinois Tang Shu-Wing a participé au stage sur les masques de la commedia dell'arte et sur les masques balinais donné par Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie de Vincennes au printemps 1988. Il parle ici de son expérience et réfléchit à l'essence du théâtre en Orient et en Occident, en refaisant un certain parcours.



Anatomie de l'acteur, p. 8.

ambivalence

Malgré le profond ancrage du théâtre traditionnel dans la civilisation chinoise, sa confrontation avec le théâtre traditionnel sur son propre territoire le mettra peu à peu dans un état de crise. Un certain nombre de facteurs peuvent expliquer l'attrait du théâtre occidental, dont le plus important semble être la grande accessibilité de la pratique occidentale pour ceux qui veulent «faire du théâtre», car la pratique professionnelle du théâtre traditionnel exige d'eux un dévouement total de plusieurs années au «jardin des poiriers¹», temps nécessaire pour acquérir toutes les techniques fondamentales. Dans une société en voie de se moderniser comme celle de Chine, la décision de se consacrer au théâtre traditionnel est difficile, voire impossible à prendre, notamment à cause de la position sociale assez basse réservée aux acteurs. Le théâtre occidental attire donc de plus en plus de partisans, à cause de la liberté plus grande qu'il autorise si on le compare au théâtre traditionnel chinois, qui impose quant à lui de nombreux codes stylisés devant être respectés sans déviation. De plus, le théâtre occidental est si intimement lié au texte qu'il est beaucoup plus répandu, du seul fait que l'on enseigne la littérature dramatique dans les écoles. Bref, le théâtre occidental peut ainsi sembler plus proche de la réalité de la vie. Deux types de théâtre coexistent donc, mais ils s'écartent l'un de l'autre.

parcours

Pour ma part, j'ai commencé à faire du théâtre occidental à l'âge de treize ans, au lycée. Avec des amis nous avons créé un petit groupe. Nous montions alors des pièces de création. Ces exercices, même un peu naïfs du point de vue actuel, ont cependant été très importants, car ils m'ont familiarisé avec la scène. À cette époque, «jouer au théâtre » voulait dire: réciter par coeur le texte, avec des émotions et des déplacements que nous croyions appropriés. Notre critère fondamental pour juger de la bonne performance d'un acteur était de voir s'il savait bien articuler. La poésie et la beauté du théâtre, donc, semblaient se restreindre au texte, que ce fût une oeuvre de Shakespeare ou de Molière.

J'ai poursuivi cette démarche de travail pendant dix ans, jusqu'à ce que je commence à m'interroger sur les limites du théâtre. Le théâtre ne s'appuie-t-il que sur le texte? Est-ce que les paroles théâtralisées comprennent toutes les actions théâtrales? Je sentais tout à coup que le théâtre traditionnel pouvait me fournir une réponse. Je me suis donc mis à voir des spectacles, à lire certains ouvrages et, ce qui est plus important encore, à apprendre les techniques de l'opéra de Pékin. J'avais fait la rencontre, à cette époque, d'une actrice, interprète du rôle de Daomadan — une guerrière féminine —, dont les techniques de jeu me captivaient. À partir de ce moment-là, un monde théâtral entièrement différent

1. C'est là le nom donné à la profession de ceux qui font du théâtre traditionnel.

de celui que j'avais connu pendant dix ans s'ouvrit devant moi.

Le théâtre traditionnel chinois n'appartient pas au genre traditionnel du théâtre dans le sens occidental du terme, mais il en possède tous les éléments : la musique, la danse, l'art du mime, la chanson, l'acrobatie et, bien sûr, le dialogue, éléments qui s'unissent tous harmonieusement dans le jeu de l'acteur qui constitue le noyau de ce théâtre. L'espace du théâtre chinois est ainsi créé d'une abstraction et d'une transposition qui diffère des procédés de la scène réaliste en Occident. En fait, c'est le théâtre et la peinture traditionnels qui traduisent le mieux l'esthétique chinoise, où l'espace est construit du plein et du vide qui sont indissociables. Le plein naît autant du vide que le vide du plein.

Ce théâtre de convention est hautement stylisé. Pour les Chinois, le théâtre équivaut à un spectacle total où la musique est de première importance; ils ne peuvent imaginer un théâtre sans musique. De sorte que le théâtre naturaliste n'est pas du tout, à l'origine, «naturel» pour les spectateurs chinois.

Pour les spectateurs du théâtre traditionnel, ce qui compte plus que le dénouement d'une pièce, c'est le processus même de la représentation, processus dans lequel ils cherchent à reconnaître l'art du jeu de l'acteur, appréciant les variations dans la perfection de ce jeu. Cette attitude explique pourquoi le théâtre traditionnel n'a pas de metteur en scène. Son point de départ n'est ni psychologique ni littéraire.

poursuite

La révélation que fut pour moi ce sanctuaire m'a permis de constater que la poésie du théâtre occidental se trouvait dans le texte alors que celle du théâtre chinois se trouvait dans l'acteur. Cette vision des choses m'a poussé à vouloir trouver, dans la mesure du possible, une façon de puiser aux deux. Le théâtre occidental, limité aux mots, manquait de formes (mis à part, peut-être, la commedia dell'arte, tout de même disparue depuis plus de deux siècles). Quant au théâtre chinois, restreint aux intrigues historiques et fabuleuses, il paraissait difficile de l'intégrer au contexte contemporain sans quelques modifications essentielles. Il devenait nécessaire, à mon sens, de former un groupe de recherche dans cette voie.

C'est ainsi qu'en mai 1985, des amis du lycée et moi-même avons fondé le groupe «Horizonte» et que dans un esprit de recherche, nous y avons produit entre autres *l'Exception et la Règle* de Bertolt Brecht, *Outrage au public* de Peter Handke, *Cueillir la rose* d'Andrzej Trzebinski (écrivain polonais mort pendant la Seconde Guerre mondiale), *Che Zhan (l'Arrêt d'autobus)* ainsi que *Sige Jing Ju Xian Dai Jie Zi Xi*, quatre sketches modernes de l'opéra de Pékin de Gao Xian-Jian, écrivain moderne chinois. Nous avons

ainsi tenté d'incorporer des formes stylisées du théâtre traditionnel à des productions d'un esprit différent, afin qu'une poésie nouvelle puisse en émaner.

Cette perspective de recherche m'incitait à réfléchir de plus en plus sur l'essence du théâtre. Nous avons beaucoup entendu parler des recherches de Peter Brook et de Jerzy Grotowski. Leurs idées et la description de leurs productions ne nous ont pas toujours été accessibles, mais ces figures nous assuraient que le théâtre occidental était en train de se transformer. Nous avions par conséquent très envie d'aller à l'étranger pour voir sur place le processus de cette transformation. C'est ce qui m'a amené en France.

un stage au soleil

Chez Ariane Mnouchkine, j'ai pu observer que les masques de la commedia dell'arte et ceux du théâtre balinais s'apparentent en fait aux maquillages stylisés du théâtre chinois. Comparables par les structures qu'ils imposent à l'acteur, c'est à l'abstraction que ces théâtres doivent la réduction des personnages à des rôles types. Et en ce sens, l'Arlequin que j'ai vu à la scène a fait surgir dans mon esprit le Chou (type comique) du théâtre chinois.

Mnouchkine donne ses directives; elle souligne l'importance de l'état et de l'action d'un masque-personnage qui, pour nous, est un être de chair et de sang. Il nous faut voir et croiser les images que nous avons inventées. En entrant sur scène, nous devons avoir une impulsion et une musique intérieure qui nous aideront à jouer. On réussit à créer un personnage et un jeu si l'on réussit à «jouer vrai». L'improvisation alors peut avoir cours.

Une chose me frappe: l'accent que Mnouchkine met sur la recherche de la vérité et qui puise à la théorie stanislavskienne. Mon impression que le système stanislavskien avait été rigoureusement critiqué et même abandonné en Occident était donc mauvaise! La recherche de la vérité est à jamais valable.

Mnouchkine nous montre par ailleurs que le jeu de l'acteur constitue l'âme de la commedia dell'arte et qu'il doit être le noyau du théâtre. Le texte n'est qu'un arrière-plan dont la poésie ne peut être émise que par le jeu de l'acteur. D'une certaine manière, la recherche de Mnouchkine me renvoie à la question de la vérité du théâtre chinois.

deux vérités valent mieux qu'une

Pour beaucoup d'Occidentaux, le théâtre chinois semble présenter le plus souvent un univers artificiel et gratuit. Au contraire, pour les Chinois, ce théâtre leur révèle une vérité et les touche même s'il n'imité pas la réalité. Au fond, cette différence dans la réception n'est peut-être que le reflet de la différence de deux civilisations,

car il existe un point commun entre les théâtres de l'Occident et de l'Orient: la vérité suppose que l'on touche l'humanité. C'est pourquoi j'ai été ému par les improvisations qui ont eu lieu pendant le stage. Elles m'ont révélé que le théâtre chinois et le théâtre occidental se rejoignent sur le terrain d'une même poésie, une poésie de l'humanité, bien que cela ne se discerne pas au premier coup d'oeil.

En un mot, tout grand art doit rechercher la vérité profonde. Pourtant, c'est très dur. L'art de l'acteur, en outre, nous demande une sincérité et une préparation à la souffrance; c'est vraiment «la porte de l'enfer», comme le disait Zhao Pan, l'un des acteurs chinois les plus célèbres.

tang shu-wing

Tang Shu-Wing est né en 1959 à Hong-kong. Il a commencé à faire du théâtre en 1972. Il a joué dans de nombreuses pièces telles que *Woyzeck* de Georg Büchner, *American Dream* de Edward Albee, *Crucible* d'Arthur Miller, *Trois acteurs, un drame* de Michel de Ghelderode, *Outrage au public* de Peter Handke, *la Visite de la vieille dame*, de Friedrich Dürrenmatt, *Comment Mockingpott fut libéré de ses tourments* de Peter Weiss, *Celui qui dit oui, celui qui dit non*, *la Résistible Ascension d'Arturo Ui*, *l'Exception et la règle* de Bertolt Brecht. Il a mis en scène *le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht et *les Fourberies de Scapin* de Molière. Il a appris l'opéra de Pékin de 1983 à 1986 avec madame Guo Gin-Hua, une ancienne comédienne du Théâtre de l'Opéra de Pékin. Il étudie actuellement à Paris III.