

Stylisation et symbolisation dans le théâtre traditionnel chinois

Chen Zongbao

Numéro 57, 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27293ac>

[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

Zongbao, C. (1990). Stylisation et symbolisation dans le théâtre traditionnel chinois. *Jeu*, (57), 71–79.

stylisation et symbolisation dans le théâtre traditionnel chinois

Le dossier consacré à l'Orient occidental dans le numéro 49 de nos cahiers, dirigé par Josette Féral, avait su mettre en relief, par des analyses et des témoignages, l'interrelation entre les cultures théâtrales orientale et occidentale. Dans *Jeu* 48, Marcel Fortin, qui avait séjourné à Beijing pendant une année, avait quant à lui rendu compte de la pratique actuelle du théâtre en Chine. Le texte que nous vous présentons aujourd'hui, celui de Chen Zongbao, professeur chinois invité à Montréal l'an dernier, fait le point sur certaines conventions millénaires du théâtre traditionnel chinois et sur la multiplicité des signes si difficiles à décoder pour les Occidentaux non initiés.

Le théâtre traditionnel chinois a derrière lui une longue histoire. Son origine remonte à la dynastie des Qin (221-206 avant notre ère) et à celle des Han (206 av. J.-C. - 220 ap. J.-C.), et il surgit, d'après les documents anciens, des danses avec accompagnement musical, des farces et des acrobaties. À l'époque des Song (960-1279), deux genres de théâtre apparurent : le premier, le *zaju*, divisé en trois parties comporte un commencement appelé *yanduan*, qui relate une histoire connue, une partie principale dite *zheng zaju*, qui comprend deux morceaux, et un final nommé *zaban*, qui est en fait une farce; le second genre, le *huwen*, basé principalement sur le chant, est considéré comme la forme ancienne du théâtre chinois.

À l'époque des Yuan (1279-1368), le théâtre chinois connaît une floraison sans précédent. Il conserve la forme du *zaju* des Song. La seule différence réside dans le fait que le *zaju* en quatre actes des Yuan présente une seule histoire, tandis que, dans celui des Song, les trois parties, c'est-à-dire les quatre morceaux, n'ont pas de lien entre eux.

C'est du *zaju* et du *huwen* que naquit un nouveau genre de théâtre connu sous le nom de *chuanjiju*, théâtre de longues histoires, à l'époque des Ming (1368-1644) et des Qing (1644-1911). La pièce de ce genre est généralement composée de nombreux morceaux : de quarante à cinquante, en fait. Le théâtre chinois atteint sa maturité, sous les Ming et sous les Qing, avec la création d'une littérature dramatique.

Au cours de ces longs siècles, le théâtre traditionnel chinois développe un système complet et fort particulier. Il se réclame des lettres, de la musique, de la danse, de la peinture, du jeu martial, de l'acrobatie, etc. Cet art théâtral se distingue essentiellement par sa stylisation et sa symbolisation. Nous nous bornons à aborder, dans cet article, certains aspects de ce théâtre, au lieu d'en analyser profondément le système.

stricte classification des rôles

Ce qui est frappant dans le théâtre traditionnel chinois, c'est que les personnages sont réduits à des rôles types. D'ordinaire, il existe dans la représentation du spectacle quatre catégories de rôles : le *sheng*, la *dan*, le *jing* et le *chou*. Le *sheng* tient toujours le rôle d'un homme jeune ou d'âge moyen, qui est le plus souvent beau, élégant, cultivé, honnête, vertueux, dignitaire. La *dan* est destinée au rôle de fille ou de femme. À part les rôles de *sheng* et de *chou* (bouffon), d'autres personnages masculins sont assumés par le *jing*, connu sous le nom populaire de la « Figure fleurie » à cause de son visage toujours colorié pour accentuer l'originalité de son caractère ou la singularité de son comportement.

Les quatre catégories se subdivisent encore respectivement en plusieurs types de rôles. Par exemple, le *sheng* comporte : le *xiaosheng*, rôle de jeune homme; le *jingshen*, rôle de jeune amoureux, élégant, courtois, galant et sensuel; le *guansheng*, rôle de roi ou d'empereur, qui porte toujours une couronne; le *loasheng* ou le *zhengsheng*, personnage âgé ou d'âge moyen portant toujours une barbe et qui se montre sérieux, loyal et digne. Selon le caractère et la situation du personnage, le *xiaosheng* portera un chapeau de gaze, un éventail ou rien : il sera pauvre.

La *dan* ne joue que les personnages féminins. Elle comporte essentiellement la *shengdan*, appelée également *gingyi*, femme jeune ou d'âge moyen, sérieuse et digne; la *huadan*, jeune fille vive et légère, ou jeune femme libertine et pleine de vivacité; la *xiaodan* ou *guimendan*, fille d'un notable, d'un aristocrate ou d'un grand mandarin, qui vit toujours enfermée dans un pavillon de luxe; la *wudan*, fille ou femme courageuse et guerrière; la *daomadan*, femme militaire qui se distingue de la *wudan* par le jeu militaire moins violent dans son interprétation; la *loadan*, femme âgée dont le jeu met l'accent sur les caractéristiques de la vieillesse.

Quant au *jing*, à visage fleuri, il joue spécialement les personnages masculins dont la position sociale est fort importante et dont le comportement se montre posé, pondéré ou violent. Les caractéristiques de ce rôle sont exprimées par le teint du visage; il peut y avoir le *jing* à visage rouge, le *jing* à visage noir, le *jing* à visage blanc, etc.

Chacune de ces quatre catégories a ses conventions particulières pour le chant, la diction, le jeu scénique et l'escrime. Pour acquérir cet art bien défini, le futur artiste se plie, le plus souvent dès l'enfance, à un apprentissage très dur et sévère pendant six ou sept ans; et il continuera à s'exercer sans relâche pendant toute sa carrière, de sorte qu'il se serve souverainement de ces conventions, comme de ses facultés naturelles, et qu'il excelle à l'art de la catégorie de rôle dans laquelle il se spécialisera.

Il existe dans le théâtre traditionnel chinois un phénomène extraordinaire : les personnages féminins ou masculins étaient des travestis. Dans l'opéra chinois, par exemple, les rôles féminins étaient joués



Photo : Bibliothèque Nationale (Taipei), tirée de *Chine. Le Théâtre*, de Tseng Yong-yi, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1990, p. 24.

par des hommes, à cause de l'interdiction impériale pour les femmes de paraître en scène, promulguée en 1729 sous les Qing. Au sujet des travestis dans l'opéra pékinois, on peut trouver une description vivante et précise dans *le Théâtre chinois* de Camille Poupeye quand il décrit Mei Langfang, grand artiste célèbre dans le monde pour les rôles féminins qu'il jouait : «Le travesti chinois, au lieu de tendre à représenter ou à imiter telle ou telle femme réelle, stylise par un procédé d'abstraction l'élément féminin : gracieux, tendre, sensible, harmonieux et aussi, dans les rôles de soubrette, coquet et séducteur.» Cependant, les rôles masculins sont tous tenus par des actrices dans l'opéra dit *yeuju*, un opéra originaire de Shaoxing, région dans la province du Zhejiang.

Personnage de tsa-tsiu
(pierre gravée, époque
Song). Illustrations tirée
de l'ouvrage de Tseng
Yong-yi, *Chine*.
Le Théâtre, Paris, Éditions
Philippe Picquier, 1990,
p. 8.



Les catégories de rôles étant bien définies dans l'art théâtral chinois, le spectateur saisit facilement la signification et la valeur esthétique du jeu et du style chez un acteur en scène.

typisation du maquillage

Dans le théâtre traditionnel chinois, le maquillage a ses règles particulières. Il varie en fonction des types de rôles. Pour les rôles de *sheng* et de *dan*, les artistes se contentent de rehausser le teint naturel et de souligner les traits faciaux. Ce qui paraît extraordinaire et fantastique, c'est la peinture faciale du *jing*, la figure fleurie. L'acteur qui tient ce rôle se maquille toujours avec des couleurs grasses et intenses et le plus souvent, son maquillage consiste en des dessins imaginaires, de sorte qu'il vise à mettre en relief certains aspects particuliers du caractère et du comportement d'un rôle.

Selon les conventions traditionnelles, le rouge, le noir et le blanc constituent les couleurs prédominantes dans la peinture faciale. Ces trois couleurs peuvent cependant se combiner avec d'autres, par exemple, le pourpre, le jaune, le bleu, le gris, le rose, le vert, l'or, l'argent, etc. Chaque couleur représente, d'après les conventions de longs siècles, un trait typique de la personnalité. Le rouge symbolise le courage et la loyauté, le noir la dureté et l'impartialité, le blanc la ruse et la déloyauté, le pourpre la vaillance ou le calme, le jaune la cruauté et le cynisme, le bleu la rudesse et la fierté, le gris la vieillesse, le rose la carrière militaire, le vert l'ondine infernale. Quant à l'or et à l'argent, ils sont notamment réservés aux dieux, aux démons et aux esprits.

Il est à noter que la couleur du maquillage n'est pas l'unique élément servant à présenter le caractère et le comportement particuliers d'un personnage. Fréquemment des dessins et attributs contribuent à préciser la personnalité d'un rôle.

Dans l'opéra pékinois, selon le tempérament des personnages, la peinture faciale en comporte seize types. Signalons ici quelques exemples. Le type appelé *sankuawa* — «trois pièces de tuile» si l'on traduit littéralement — consiste à diviser le visage en trois parties : le front et les deux joues, et à y mettre en évidence des couleurs et des dessins. Cette façon de peindre le visage est spécialement réservée aux héros guerriers. L'acteur qui interprète le *zhenglian*, visage complet, se contente de colorier toute sa figure en une seule couleur, en dessinant simplement les deux sourcils et quelquefois deux coins de la bouche. Un tel maquillage est destiné particulièrement au personnage «positif», autrement dit, important et louable. Le type dit *liaolian*, visage du vieillard, ne fait qu'allonger les deux sourcils blancs jusqu'aux oreilles, pour souligner la vieillesse. Prenons encore pour exemple le type *fenbailian*, visage blanc, et le type *wailian*, visage irrégulier. Dans le premier cas, tout le visage est peint en blanc, avec les sourcils, les yeux, le nez et les muscles légèrement dessinés en noir, tandis que dans le second cas, le visage est bizarrement dessiné en couleur, symbolisant ainsi la méchanceté ou la laideur.

La peinture faciale pour certains personnages demeure conventionnelle et traditionnelle sur la scène chinoise. Par exemple, le personnage Bao Zheng, un célèbre juge sous les Song, a un visage complètement noir avec, à son front, un croissant ou un schéma *taiji* («le Grand Faîte», symbolisant ainsi l'équité, la pureté et la prévoyance); Guan Yu, un héros guerrier dans *le Roman des Trois Royaumes*, est représenté par une figure vermillon et des yeux de phénix, symbole de la vaillance et de la loyauté. Et Cao Cao, un personnage éminent du même roman et qui est toujours sur scène qualifié de sournois et de perfide, est décrit comme ayant un visage blanc, symbole de la suspicion et de la déloyauté.

La peinture faciale exige un art consommé. Elle tient compte non seulement des conventions traditionnelles, mais aussi des traits originaux de la physionomie d'un acteur pour faire valoir au maximum son expression dans le rôle qu'il interprète.

Il importe d'examiner un peu le fonctionnement de la barbe dans le maquillage du théâtre chinois. La forme et la couleur de la barbe sont également stylisées et elles ont aussi des significations scéniques.

En ce qui concerne sa couleur, le noir exprime la vitalité et l'énergie, le gris ou le blanc indique l'âge avancé ou la vieillesse, le rouge et le bleu dénotent la singularité et l'extravagance d'un caractère ou d'une physionomie.

La barbe, dans le théâtre chinois, comporte trois formes principales : barbe pleine, barbe à trois mèches et barbe à cinq mèches. On entend par barbe pleine une barbe longue, touffue et qui cache même la bouche. Cette espèce de barbe est destinée au personnage énergique et imposant. Selon l'âge du personnage, sa couleur peut être noire, grise ou blanche. La barbe à trois mèches est d'habitude réservée aux grands lettrés, hauts fonctionnaires, princes ou empereurs; elle peut être aussi noire, grise ou blanche. Si c'est une barbe à trois mèches minces et peu longues, elle est fréquemment portée par des lettrés peu importants ou par de petits fonctionnaires. Quant à la barbe à cinq mèches, c'est-à-dire deux mèches au menton, elle est utilisée par des personnages intelligents, importants ou aisés. Il en existe encore beaucoup d'autres formes. Par exemple, un rôle à visage peint et à tempérament dur et dynamique porte un genre de barbe dit *za*, barbe longue, touffue mais qui laisse voir la bouche; un rôle stupide porte souvent un collier de barbe; un bouffon, bête et rigolo, a fréquemment une barbe suspendue et clairsemée.

Malgré la complexité du maquillage dans le théâtre traditionnel chinois, grâce aux conventions transmises de génération en génération, le



public chinois identifie facilement un personnage dès son entrée en scène.

symbolisation du décor et des accessoires

Pour ainsi dire, le théâtre traditionnel chinois se prive presque de décor et d'accessoires. Dans un esprit d'économie, le décor et les accessoires sont réduits à une extrême simplicité. Tout est symbolisé sur la scène théâtrale chinoise.

D'ordinaire, on n'y voit qu'une table et deux chaises, couvertes de pièces de soie brodées. Ces trois meubles peuvent représenter, suivant les contextes des pièces à interpréter, un palais impérial, une demeure splendide, un Yamen imposant, un salon luxueux, une chaumière misérable, une grande montagne, le paradis, l'enfer, en un mot, tout l'univers. L'absence de décor a l'avantage de laisser à l'imagination son pouvoir et de permettre aux déplacements inattendus dans l'espace et dans le temps de s'accomplir sans aucun changement sur la scène.

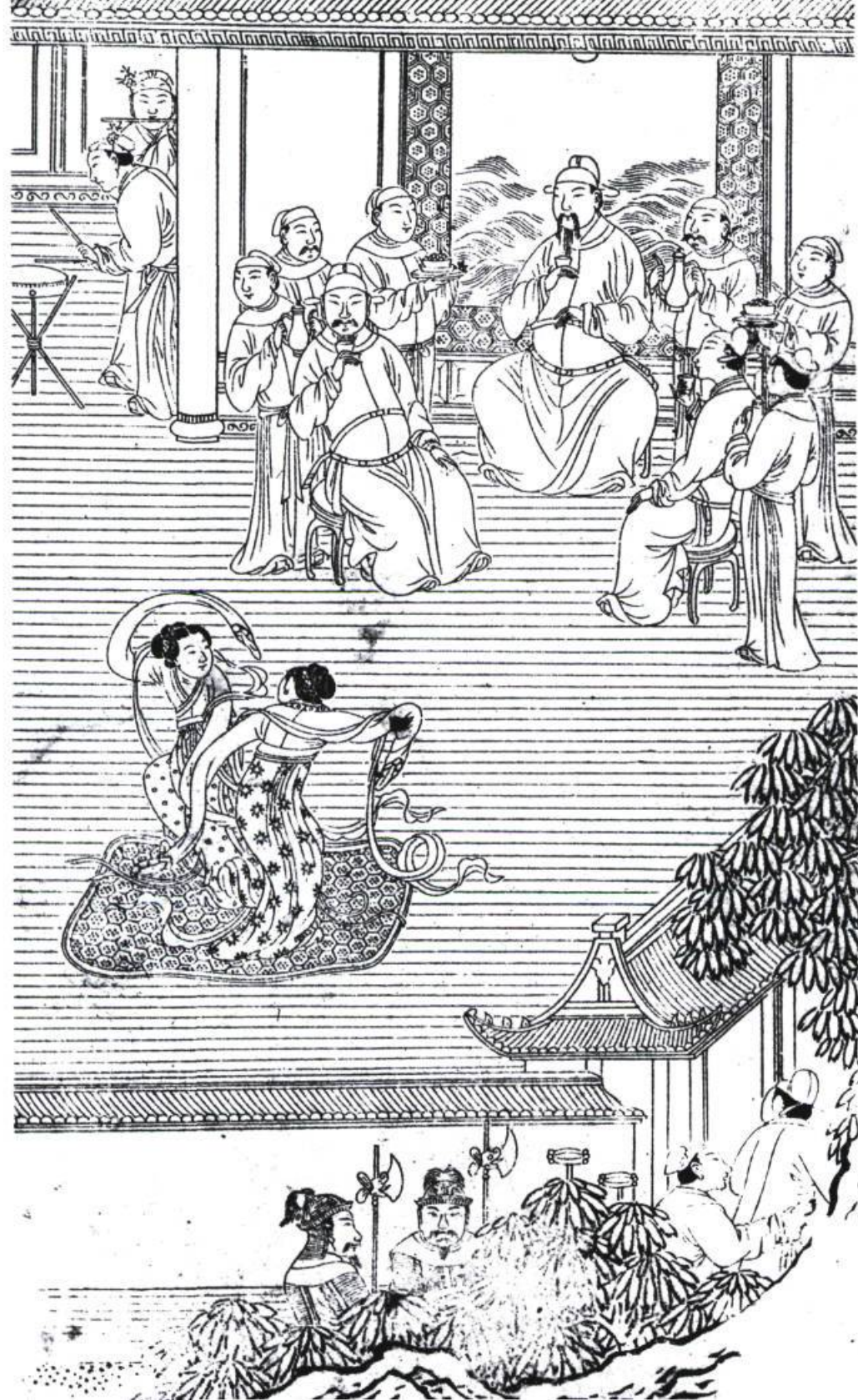
Cependant, l'esprit d'économie dans le décor et dans les accessoires est compensé par les conventions fixées et traditionnelles. Par exemple, la place de la table et des deux chaises sur scène dénote une signification différente. Le fait que deux chaises sont placées de deux côtés de la table signifie un palais, un tribunal ou un bureau. Si l'une des deux chaises est mise devant la table, cela signifie une grande salle, un salon ou une antichambre. Si les deux chaises se trouvent derrière la table, cela représente une chambre à coucher ou un pavillon de lecture. Les différentes combinaisons de la place de la table et des deux chaises peuvent encore signifier une colline, une grande muraille, une tour de l'enceinte, un bateau, un lit, etc.

Une cravache représente une monture. Si un acteur brandit une cravache, cela indique qu'il est à cheval et que le cheval galope. Si l'acteur maintient une cravache à la main sans la brandir, cela veut dire qu'il marche en tenant un cheval derrière lui. Il ne fait de la jambe qu'un mouvement en rond dans le vide pour indiquer qu'il saute en selle ou qu'il descend de son cheval. La couleur de la cravache, rouge, blanche, noire ou jaune, représente celle de la monture imaginaire.

Un chasse-mouche peut identifier un personnage : un moine, un taoïste, un dieu ou un démon. Cependant, il arrive quelquefois que l'eunuque ou la dame de compagnie se serve également d'un chasse-mouche. Une gaffe ou une rame indique une barque. Pour signifier qu'il monte à bord, l'acteur n'a qu'à faire une longue enjambée en se tenant à la gaffe ou à la rame qu'on lui tend. Un véhicule ancien est représenté par deux carrés d'étoffe sur lesquels sont dessinées deux roues schématisées. Quand elle voyage en véhicule, une dame ou une demoiselle se fait accompagner d'un figurant qui se tient à ses côtés, en portant deux carrés d'étoffe de cette sorte. Un drapeau militaire sur lequel sont souvent brodés le nuage et le dragon signifie un corps d'armée qui serait fort d'un million d'hommes.

La simplicité du décor et des accessoires dans le théâtre traditionnel chinois permet à l'acteur de faire valoir souverainement l'art raffiné de son geste suggestif. On constate que, grâce à l'art raffiné de l'acteur, un geste imaginaire est souvent plus subtil, plus beau et plus expressif que dans la réalité. Par exemple, un acteur en palanquin imaginaire sur scène interprète par la danse toutes sortes de mouvements suggestifs : s'avancer joyeusement sur un bon chemin, monter ou descendre péniblement une colline, passer anxieusement une rivière ou un petit pont de bois. L'acteur cherche à styliser ses mouvements, donnant ainsi un effet esthétique suprême. C'est par la mimique expressive et par le geste raffiné de l'acteur que le spectateur a l'impression de faire avec lui le trajet. Il en est de même pour le voyage sur une barque imaginaire. Malgré l'absence de tout décor, le jeu raffiné de l'acteur fait ressentir au spectateur la résistance des flots, le balancement de la barque au gré du vent et des vagues, l'effort du rameur et les sentiments variés du voyageur.

«Un drapeau militaire sur lequel sont brodés le nuage et le dragon signifie un corps armé qui serait fort d'un million d'hommes.» Fresque d'un temple de la province de Chan-si : représentation théâtrale sous la dynastie mongole. Illustration tirée de l'ouvrage de Tseng Yong-yi, *Chine. Le Théâtre*, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1990, p. 20.



«La simplicité du décor et des accessoires dans le théâtre traditionnel chinois permet à l'acteur de faire valoir souverainement l'art raffiné de son geste suggestif.» Photo : Bibliothèque Nationale (Taipei), tirée de *Chine. Le Théâtre*, de Tseng Yong-yi, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1990, p. 12.

Ainsi le théâtre traditionnel chinois confine à l'essentiel dans l'art de l'acteur, de sorte que le décor et les accessoires sont réduits à un strict minimum dans la représentation théâtrale.

stylisation du jeu scénique

Sur la scène théâtrale chinoise, tout est stylisé, tout est signifiant. Il existe trois entrées en scène pour les personnages : l'entrée précédée d'une phrase chantée en coulisse, l'entrée accompagnée d'une batterie d'instruments de percussion et l'entrée silencieuse. La première indique que le personnage poursuit sa route, la deuxième évoque une atmosphère tendue où se passe une action, la dernière s'applique à un personnage peu important, par exemple, un valet, qui entre en scène sans attirer l'attention du public.

Dès l'entrée en scène, il arrive souvent une formule de jeu dite *lianxiang*, présentation de la figure, si c'est un personnage important. Il s'agit d'un court arrêt sur scène et d'un geste plastique pour captiver l'attention du spectateur et pour lui permettre de bien saisir la mentalité du personnage. Les gestes d'arranger son chapeau, sa barbe ou ses cheveux des tempes si c'est une femme sont également convenus. Citons par exemple la convention gestuelle de mettre en ordre les cheveux des tempes : l'actrice lève le bras droit dont le coude est légèrement soutenu par la main gauche, puis elle touche doucement avec l'index et le majeur les cheveux de la tempe droite. Et vice versa dans le cas de mise en ordre des cheveux de la tempe gauche.

Ce qui est fascinant, ce sont probablement les longues manchettes en soie blanche, bien connues sous le nom chinois de «manchettes d'eau», à cause de leur balancement semblable à l'ondulation des vagues. Elles contribuent non seulement à exprimer le tempérament et le sentiment du personnage, mais encore à produire un effet divinement esthétique dans la danse. Grâce à la dextérité merveilleuse de l'acteur ou de l'actrice, ces manchettes deviennent vraiment des jeux magiques : tantôt elles se balancent comme un nuage flottant, tantôt elles se lancent comme un jet d'eau, tantôt elles planent comme deux ailes d'un cygne, tantôt elles tournoient comme des cerfs-volants au gré du vent violent. Aucun spectateur du théâtre chinois ne peut s'empêcher de s'extasier devant les mouvements si gracieux et poétiques de ces longues manchettes.

Pour faire bouger ces manchettes, l'acteur peut les retrousser, les lancer artistiquement et les balancer. Chaque façon d'agir est strictement soumise aux procédés conventionnels. Par exemple, l'action de retrousser les manchettes se fait de quatre manières : retrousser les manchettes vers l'extérieur ou vers l'intérieur, retrousser une seule manchette ou les deux à la fois. Le lancement des manchettes suit trois manières : lancement oblique, lancement en avant et celui des manchettes retroussées à l'intérieur. Quant au balancement des manchettes, il comprend celui d'une seule manchette et celui des deux manchettes. Dans le dernier cas, l'acteur ou l'actrice ramène deux bras à la poitrine, puis les lance du haut en bas et de l'intérieur à l'extérieur et, enfin, retroussent doucement avec deux pouces les manchettes jusqu'aux poignets. Le balancement des manchettes se pratique en général au moment de l'entrée en scène de l'acteur et le retroussement des manchettes s'effectue au moment où l'acteur va commencer à chanter : c'est un signal pour prévenir les musiciens de se préparer à jouer, parce qu'il n'y a pas de chef d'orchestre dans le théâtre traditionnel chinois.

Sans aucun doute, les gestes des mains constituent une part importante de l'art théâtral chinois. Mei Lanfang, grand maître artiste de l'opéra pékinois, a créé, selon les sentiments des personnages et les différentes circonstances, une centaine de types de gestes des mains. Ces gestes, empreints d'un charme extrême, portent des noms poétiques tels que «doigts à fleur de l'orchidée», «doigts à chrysanthème», «doigts en corolle», «doigts en épanouissement», etc. On peut mesurer, à travers ces noms bien recherchés, la finesse et le charme des gestes de ce grand artiste. Citons ici comme exemple un geste stylisé appelé «mains de nuage» dans l'opéra pékinois. Il consiste à dresser horizontalement

à la hauteur de la poitrine cinq doigts de la main gauche, avec la paume orientée vers le haut et le coude courbé; puis la main gauche passe par la poitrine droite, se dirige vers l'avant à gauche, se transforme en un poing fermé, trace une courbe et pousse le poing vers le côté gauche à la hauteur de l'épaule, tandis que la main droite se dirige d'abord vers la gauche, ensuite vers la droite à la hauteur de l'épaule. Le geste des «mains de nuage» s'utilise fréquemment pour indiquer qu'un guerrier se prépare au combat ou qu'un personnage marche rapidement au bord de la route dans la nuit. On constate par là que, dans le théâtre traditionnel chinois, les gestes sont strictement soumis aux formules fixées et traditionnelles.

Comme les gestes de mains, les pas théâtraux, également précis et bien travaillés, observent aussi les conventions. Par exemple, les «pas de nuage», qui s'inspirent du flottement des nuages au gré du vent léger, consistent à déplacer à la fois, de gauche à droite ou de droite à gauche, les deux pieds unis, en gardant le buste immobile. Si l'on se déplace de droite à gauche, les pointes des deux pieds font un demi-pas à gauche, suivi d'un demi-pas des talons. Et vice versa pour le déplacement de gauche à droite. Ce geste est réservé aux rôles féminins pour représenter la délicatesse, la tendresse et le charme dans leur déplacement.

Les pas faits à genoux signifient qu'un personnage, tombé par terre, s'avance dans un affolement, ou bien qu'il est tombé d'effroi et en est affolé et troublé. Cependant, si ce sont des pas transversaux à genoux, ils expriment le remords et la prière du pardon.

Pour simplifier notre description, nous citons seulement certains jeux scéniques. Le fait de tourner les cheveux défaits indique qu'un guerrier vaincu, ayant perdu son casque et ses cuirasses, se trouve dans une situation désespérante et dans une extrême angoisse. Le fait de secouer la barbe avec une expression d'effroi ou de colère en faisant trembler la tête et les mains exprime la panique ou l'exaspération du personnage. Le fait de se renverser, face aux spectateurs, pour tomber sur une chaise marque l'évanouissement par un accès de colère ou par un choc à la nouvelle d'un malheur inattendu, ou bien la mort brusque. Le fait de montrer la semelle du cothurne chez un guerrier signifie son courage et son énergie. Le fait d'écartier les jambes et de les baisser jusqu'à ce qu'elles touchent le sol dénote la chute d'un cheval épuisé, ou bien un pugilat qui entraîne la chute de deux adversaires. Le fait de sauter en l'air tout en frappant avec la main gauche la pointe du pied droit représente, selon les circonstances, soit un saut sur un chemin montagneux dans la nuit, soit la sortie brusque par une fenêtre, soit un coup de pied flanqué à l'adversaire dans un combat. Le fait de tomber assis sur les fesses veut dire que le personnage, ayant subi un coup de pied ou ayant trébuché tombe brusquement à terre. Le fait de rouler par terre signifie l'esquive quand on est attaqué, ou bien l'angoisse où l'on se trouve. Et ainsi de suite.

Quant aux mouvements scéniques, ils sont aussi d'une expression stylisée. Un tour sur scène de l'acteur indique un déplacement, plusieurs tours de suite signifient un long voyage, par exemple, la tournée d'un roi ou d'un empereur, la marche d'un général sur le front ou son retour victorieux. Dans ce cas-là, le personnage principal se tient immobile au milieu de la scène, la troupe ou le cortège, représenté généralement par quatre, six ou huit figurants, fait sur scène un ou deux tours avec accompagnement de coups de cymbales, de gongs et de tambours. Un passage continu exprime une marche, une traversée précipitée de la scène décrit une poursuite ou une fuite. Un ou deux tours faits à la fois mais séparément sur la scène par deux groupes d'acteurs signifient une rencontre entre deux corps d'armée ou entre deux cortèges et un changement immédiat de direction dans leur marche.

Les fascinantes «longues manchettes en soie blanche, bien connues sous le nom chinois de «manchettes d'eau», à cause de leur balancement semblable à l'ondulation des vagues». Illustration tirée de l'ouvrage de Tseng Yong-yi, *Chine. Le Théâtre*, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1990, p. 63.



Pour représenter une bataille entre deux corps d'armée, il existe de strictes formules conventionnelles, telles que disposition des troupes, changement de leurs positions, jeux militaires, etc. C'est ainsi qu'une scène presque dépourvue de décor et d'accessoires fait paraître subitement un champ d'honneur bouleversant où se déroulent de terribles combats.

Voilà une description très sommaire des qualités d'interprétation chez l'acteur chinois. Grâce à la vérité expressive et à la stylisation du jeu scénique, l'usage d'un minimum de moyens aboutit à un maximum d'intensité dans la représentation de théâtre.

Il va sans dire que le chant, la diction, le costume, la coiffure, la musique et la danse sont tous définis par des conventions traditionnelles et qu'ils sont tous porteurs de significations symboliques dans la description des personnages. Il nous est impossible de les présenter tous dans les limites de cet article. Cependant, ce que nous avons analysé suffit à faire comprendre les caractéristiques du théâtre traditionnel chinois. Sa stylisation et sa symbolisation sont subordonnées à un grand nombre de conventions traditionnelles. Il peut y avoir, par exemple, des dizaines et des dizaines de types de gestes et de mouvements pour les mains, les longues manches, les bras, les pieds, la tête et la taille, sans parler de nombreuses formules pour le chant, la diction, la musique et d'autres détails. Dans l'art théâtral chinois, tous ces éléments sont soumis à une conception artistique, si bien que l'interprétation atteint au summum du charme.

Personnages du tsa-tsiu
(pierre gravée, époque
Song). Illustration tirée
de *Chine. Le Théâtre*,
Paris, Éditions Philippe
Picquier, 1990, p. 53.

chen zongbao



bibliographie

Dictionnaire du théâtre chinois, en chinois, Shanghai, Éditions des Dictionnaires, 1981.

Camille Poupeye, *le Théâtre chinois*, Bruxelles, Éditions Lafor.

E.H. de Tscherner, *De l'esthétique du théâtre chinois traditionnel*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique.

Li Tche-Loua, *le Dramaturge chinois Kouan Han-King*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique.

Ma Hiao-Tsiun, *le Théâtre de Pékin*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique.