



HAL
open science

Opéra du Sichuan : l'ancien après le nouveau

Catherine Capdeville-Zeng

► **To cite this version:**

Catherine Capdeville-Zeng. Opéra du Sichuan : l'ancien après le nouveau. 2ème Congrès du Réseau
Asie, Sep 2005, Paris, France. hal-02401770

HAL Id: hal-02401770

<https://hal.science/hal-02401770>

Submitted on 10 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Communication

Opéra du Sichuan : l'ancien après le nouveau
< Sichuan opera: the old after the new >

Catherine CAPDEVILLE-ZENG

Docteur, Anthropologue (Chine)

2^{ème} Congrès du Réseau Asie / 2nd Congress of Réseau Asie <Asia Network>

28-29-30 sept. 2005, Paris, France

Centre de Conférences Internationales, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales,
Fondation Maison des Sciences de l'Homme

Thématique / Theme : Arts et littératures / Literature and the Arts

Atelier 32 / Workshop 32 : Histoire et ethnologie, le cas des arts du spectacle / History and ethnology, the case of performing arts

© 2005 – Catherine CAPDEVILLE-ZENG

- Protection des documents / All rights reserved

Les utilisateurs du site : <http://www.reseau-asie.com> s'engagent à respecter les règles de propriété intellectuelle des divers contenus proposés sur le site (loi n°92.597 du 1er juillet 1992, JO du 3 juillet). En particulier, tous les textes, sons, cartes ou images du 1er Congrès, sont soumis aux lois du droit d'auteur. Leur utilisation autorisée pour un usage non commercial requiert cependant la mention des sources complètes et celle du nom et prénom de l'auteur.

The users of the website : <http://www.reseau-asie.com> are allowed to download and copy the materials of textual and multimedia information (sound, image, text, etc.) in the Web site, in particular documents of the 1st Congress, for their own personal, non-commercial use, or for classroom use, subject to the condition that any use should be accompanied by an acknowledgement of the source, citing the uniform resource locator (URL) of the page, name & first name of the authors (Title of the material, © author, URL).

- Responsabilité des auteurs / Responsibility of the authors

Les idées et opinions exprimées dans les documents engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.

Any opinions expressed are those of the authors.

L'opéra du Sichuan : rite ancien, théâtre moderne

L'opéra du Sichuan, le style local propre à cette province, est traditionnellement représenté par des troupes itinérantes pendant les grandes fêtes et les fêtes familiales, mariages, anniversaires importants et funérailles. Il participe aussi aux foires des temples, des fêtes religieuses célébrant le dieu tutélaire d'un temple autour desquelles s'organisent des marchés attirant les paysans en grand nombre. Cette organisation est ensuite profondément changée par le communisme. Mais, depuis la réforme économique, et surtout à partir des années 1980, des troupes indépendantes sillonnent à nouveau la province et certaines s'installent de façon plus permanente dans des villes.

J'ai étudié la troupe Wangjiang, un nom qui signifie « regarder » *wang* la « rivière » *jiang* et qui désigne aussi le théâtre de Chengdu qu'elle occupe et où les acteurs résident. Lors de mes enquêtes effectuées au début 2001 et à l'été 2002, cette troupe comptait seize acteurs et six musiciens. Entièrement indépendante des autorités, son organisation interne comme ses spectacles étaient entièrement dirigés par un patron privé, ancien acteur à la retraite. À la différence des troupes officielles contrôlées par l'Etat, cette troupe effectuait à nouveau les anciennes pratiques rituelles auparavant interdites par les autorités communistes. Cet article a pour objet d'étudier la configuration moderne de la séquence ancienne *Le mandarin efficace pacifie la scène* et de comprendre ce que représente l'introduction de séquences acrobatiques dans ce spectacle¹.

I- Le Nouvel An au théâtre Wangjiang

Le 24 janvier 2001, jour du Nouvel An chinois, j'ai assisté à la séquence *Le mandarin efficace pacifie la scène*. La nouvelle année commence en effet par une « ouverture de la scène », qui est une préparation destinée à rendre possible l'avènement du théâtre. Cette séquence que l'on peut considérer comme « rituelle » a lieu sur la scène, exactement comme les spectacles ordinaires, et le public y assiste sans intervenir directement.

Adossée au mur gauche de la scène, se trouve une table-autel dédiée à « l'ancêtre-maître du Jardin des poiriers », comme l'indique l'inscription qui est collée au-dessus. En ce jour de fête, de l'encens et des bougies y sont allumés. À quatorze heures, les tambours et les gongs retentissent. Un acteur portant un habit de couleur noire avec un grand dessin du symbole du *yin* et du *yang* sur son dos arrive et effectue une séquence appelée *Changer de visage* (cf. description plus bas), puis quitte la scène. Se présentent alors quatre actrices de rôles types de jeunes filles, tenant chacune une inscription sur laquelle sont inscrits deux grands caractères :

- *shi - ji* « heure – bonheur »
- *ri - da* « jour – grand »
- *nian - she* « année – serpent »
- *yue - nian* « mois – année »

Une cinquième actrice rejoint ensuite cette première série d'acteurs. Elle porte un plateau où sont posées des boulettes d'argent confectionnées avec du papier d'aluminium ; une affichette avec le caractère « bonheur » est collée sur son côté. Les actrices apportent au centre de la scène une table-autel sur laquelle sont posées deux bougies allumées et un brûle-parfum dans lequel brûlent trois baguettes d'encens. Derrière cette première table, une deuxième est arrangée avec deux chaises de chaque côté. Arrive alors un acteur représentant Wang Lingguan - le « mandarin » *guan* « efficace » *ling*. Il grimpe sur la table de derrière et s'y tient debout. Les quatre actrices portant leur inscription se placent, debout également, sur les chaises à sa gauche et à sa droite par paires de deux. Cette rangée de cinq acteurs est donc alignée derrière la table-autel, exactement comme le serait une rangée de dieux dans un temple. L'on comprend que le sacrifice va être effectué devant et pour eux. L'actrice portant le plateau d'argent se place alors légèrement en avant, un peu décalée, sans être surélevée sur une chaise.

Après cette installation d'acteurs costumés arrive sur scène un officiant, qui est le metteur en scène. Il tient devant sa poitrine un coq vivant, et le présente au public. Il s'agenouille au centre de la scène, face à Wang Lingguan, prononce quelques paroles propices pour la nouvelle année, et souhaite une bonne année au théâtre Wangjiang et au public. Il vient alors à gauche de la scène devant l'autel de l'ancêtre-maître. Il mord alors la crête du coq puis presse fortement la plaie ainsi constituée avec ses doigts, afin de faire couler le sang. Il tire ensuite une plume de l'animal et la

colle avec son sang sur le caractère « maître » de l'inscription. Il se prosterne ensuite trois fois debout devant cet autel, puis trois fois à genoux et tête au sol, et de nouveau trois fois debout. Puis il brûle du papier-monnaie.

Il vient ensuite devant Wang Lingguan, prononce de nouvelles paroles propices puis colle de même sur son front une autre plume avec le sang du coq avant de pratiquer trois séries de prosternations, comme celles effectuées précédemment devant l'ancêtre-maître. Il se dirige enfin à droite vers l'orchestre, qui est séparé de la scène par une moustiquaire, répète les mêmes séquences une troisième fois et colle une plume de coq sur cette moustiquaire. Entre chacune de ces trois séquences, l'officiant prononce des paroles de bon augure et de célébration du Nouvel An. Pendant tout ce temps, les gongs et tambours ne cessent de jouer, mais aucun instrument de musique mélodique ne se fait entendre. Il quitte ensuite la scène avec le coq.

Les hautbois sonnent alors et les six acteurs s'avancent vers le public. L'actrice qui tenait le plateau d'argent a posé celui-ci sur la table-autel ; elle s'avance maintenant et présente au public le caractère « bonheur ». Après avoir salué, les acteurs quittent la scène.

Les lumières s'éteignent, seules les bougies restent allumées. L'acteur qui avait interprété *Changer de visage* arrive alors à nouveau, et effectue cette fois-ci la séquence *Cracher le feu* : des jets de feu projetés par sa bouche illuminent la scène. Après son départ, le rideau tombe. Tout cela a duré moins d'un quart d'heure.

Quelques minutes après commence la représentation du jour qui comporte comme à l'habitude plusieurs petites scènes. La scène comique *Souhaiter le Nouvel An* est jouée en raison de son lien avec la fête.

II- Les personnages principaux

Le « dieu du théâtre » *xishen* est couramment appelé « dieu du Jardin des poiriers » *liyuan shen*. Bien qu'il soit vénéré par tous les acteurs, il se décline sous de multiples facettes locales. La troupe Wangjiang, composée d'acteurs originaires de différents endroits du Sichuan, vénère son dieu sous l'appellation « l'ancêtre-maître grand-père du jardin des poiriers ».

Une question qui passionne les Chinois est de définir précisément l'identité du dieu du théâtre. Ma Shutian, auteur de plusieurs présentations exhaustives des différents dieux chinois, se pose la question de savoir quelle serait sa forme véritable et authentiqueⁱⁱ. Après avoir récusé plusieurs personnages pouvant prétendre à cette identité, il conclut que le personnage de l'empereur Xuanzong des Tang a été « naturellement » investi dieu du Jardin des poiriers en raison de son soutien actif au théâtre, ainsi que pour ses qualités personnelles de musicien et d'acteur, faits attestés par les recueils dynastiques.

Les acteurs de Chengdu appuient leur conviction intime de l'identité de leur dieu sur des légendes ; eux aussi désignent des personnages appartenant à la dynastie Tang (618-907), et l'empereur Tang Xuanzong recueille le plus de suffrages. Les acteurs nomment aussi leur dieu le « prince-héritier », mais ils n'y voient aucune contradiction avec sa position d'ancêtre-maître, c'est-à-dire l'ancêtre fondateur du métier des gens de théâtre. Ses différentes facettes en font un personnage complet : l'amoureux des arts de la musique et du théâtre est aussi l'amoureux de sa célèbre concubine Yang Guifei, qu'il sacrifie pourtant pour raison d'État. Cruel aussi, car il ne laisse pas son ministre pourtant médecin soigner son fils malade ; mais il a en même temps la mansuétude d'être peiné de la mort de l'enfant dont il est responsable. Le théâtre est multiple : c'est un divertissement pour le plaisir de la concubine, c'est un moyen de gouvernement pour le ministre. Est-ce aussi une médecine, pour éviter les morts précoces des enfants ? Le lien entre la référence impériale et le théâtre fait également consensus : celui-ci est né de l'empire et il n'est pas un genre artistique autonome, ni strictement populaire. Théâtre et empire sont indissociables, et la relation qui unit ces deux entités est particulièrement forte.

Les acteurs évoquent l'existence d'un lieu consacré au théâtre nommé « Jardin des poiriers » dans le palais impérial des Tang. Le Jardin des poiriers est ensuite devenu l'appellation courante de la corporation des acteurs, bien qu'il n'existe pas à proprement parler de corporation ou de guilde de ce métier organisée à un niveau régional ou national. Les acteurs reconnaissent ce lieu pour son existence historique, mais aussi et surtout pour les représentations qui en découlent. Selon l'un d'eux, les poires sont « parfumées et sucrées », ce qui sous-entend dans la culture chinoise qu'elles sont porteuses de paix et de douceur, de plaisir et d'amour. Le « jardin » *yuan* est un parc toujours enclos, il a ainsi vocation à « rassembler ». Si le jardin enclot sur un plan

horizontal, il est ouvert sur le plan vertical car ce n'est pas un bâtiment fermé par un toit, ni par un plancher : il ouvre donc vers le haut et vers le bas. Cela permet ainsi aux acteurs de s'ouvrir et de communiquer avec les sphères non terrestres : le monde souterrain et le monde céleste.

Les acteurs rendent à leur dieu un culte proche du culte des ancêtres. Sa position d'ancêtre lui donne toute autorité pour régler les conflits internes aux troupes, et notamment ceux portant sur les questions d'argent et de salaires. Le dieu est représenté dessiné sur une image ou simplement par les caractères de son nom tracés sur du papier et collés sur son autel, qui se trouve(ait) parfois placé dans les coulisses, montrant par là que sa fonction est interne à la confrérie des acteurs.

Différemment, Wang Lingguan est un dieu du panthéon populaire. Jacques Pimpaneau l'appelle « le fonctionnaire divinⁱⁱⁱ », John Lagerwey « The Powerful Officer^{iv} ». Je préfère en français le terme « mandarin » pour souligner que Wang Lingguan est bien un « cadre » au service de l'empire céleste parallèle à l'empire terrestre. *Ling* est un polysème signifiant « esprit, âme », et aussi « éveillé, efficace ». Ce terme désigne ici une qualité personnelle du dieu, et l'interprétation par « efficace » semble donc plus appropriée. Chu Kunliang le décrit comme un « fonctionnaire spirituel, doué d'un pouvoir d'exorcisme^v... Sa charge est assez semblable à celle de général céleste, des protecteurs... invoqués dans de nombreux rituels... qui apparaissent en littérature et dans l'Opéra... »^{vi}. Partout en Chine, il est un dieu protecteur et exorciste qui possède son pavillon dans des temples taoïstes comme bouddhiques. Intégré au théâtre depuis longtemps, il participait notamment aux cérémonies d'ouverture de scène des opéras de Pékin et du Kunqu^{vii}, les deux styles nationaux les plus importants, exactement comme au Sichuan.

Les acteurs de la troupe Wangjiang disent que la fonction de Lingguan est de « contrôler le mal ». L'un d'eux raconte ceci : « Dans nos anciennes coutumes, on croyait que les démons venaient aussi voir les spectacles de théâtre, alors dès que Lingguan arrivait, ils s'en allaient. Lingguan faisait partir les forces mauvaises, il chassait les démons qui s'étaient faufiletés dans le théâtre. »

Avant la Libération (1949), quand une troupe arrivait dans un nouveau lieu, la première représentation était une pièce d'ouverture de scène. Lingguan prononçait des paroles propices, souhaitait la paix aux gens du coin et leur demandait une bonne participation aux affaires commerciales de la troupe. Cette cérémonie avait pour effet d'éloigner le mal de tout le village : les gens importants montaient sur la scène et se tenaient debout à côté de Lingguan, l'officiant collait une plume avec le sang d'un coq sur leur front et ils étaient ainsi honorés. Les « réelles » pièces de théâtre étaient jouées seulement après cette séquence introductive.

Kang Baocheng pense que l'esprit profond du théâtre, « son esprit religieux », n'est plus présent dans les textes des pièces, mais il transparaît encore dans le « jeu » des acteurs, et s'exprime dans des scènes rituelles^{viii}. Jiang Xiaoqin rapporte différentes pratiques exorcistes représentées dans le théâtre et décrit une séquence appelée *Sauter Lingguan* : sous les Qing, en arrivant dans un nouveau lieu, la troupe allait d'abord chercher une statue de Lingguan dans un temple qu'elle portait à travers les rues en procession afin d'exorciser cet endroit des démons. La procession finissait dans le lieu de représentation où était effectué *Lingguan pacifie la scène*^{ix}. En 2000, la troupe Wangjiang a fait une telle procession à travers le quartier Wangjiang mais c'est un acteur qui a représenté Lingguan.

Dans son article *Les origines rituelles du théâtre chinois*^x, Piet van der Loon donne une description de *Wang Lingguan pacifie la scène* pratiquée au Sichuan, et Chu Kunliang traduit ce passage^{xi}. Ce qu'ils décrivent est très semblable à ce que j'ai vu, juste un peu plus complexe.

Par ailleurs, cette même séquence participe aussi à des pratiques liées au taoïsme et/ou au bouddhisme au Sichuan, sous l'appellation *Le mandarin efficace fixe l'autel*^{xii}. Le verbe « pacifier » *zhen* possède aussi les sens de « fixer », « arrimer », des notions peut-être plus parlantes pour les rituels dits religieux. Malgré ces différences de terminologie, il s'agit bien partout d'un esprit identique ayant pour but d'accueillir le rite, religieux ou théâtral. Autels et scènes possèdent des caractères communs puisqu'il leur faut un rituel de préparation semblable, tout au moins dans leur dénomination. D'un point de vue anthropologique, il importe de comprendre ce que représentent ces pratiques rituelles pour les acteurs et pour le monde du théâtre.

Pendant cette séquence, Lingguan est sur la scène, exactement comme un dieu recevant les offrandes dans son temple, silencieux et immobile^{xiii}. Pour les acteurs, Lingguan « est » réellement le dieu Lingguan, simplement parce qu'il « joue » Lingguan. C'est pour cela, qu'avant d'endosser ce rôle, son acteur doit s'abstenir de relations sexuelles avec sa femme pendant trois jours et il doit aussi se laver juste avant^{xiv}. Le non-respect de ces règles entraîne des dérèglements

ou des malheurs pour le théâtre dans son ensemble, notamment la baisse voire la perte des revenus financiers. Tout cela est une affaire sérieuse. Et les acteurs se plaisent à raconter les histoires de ceux qui ont enfreint ces règles et leurs châtiments consécutifs, des maladies ou des accidents ayant entraîné une incapacité de travailler.

Le sacrifice d'un coq est une pratique commune. Le sang de coq représente « l'énergie de l'âme » *lingqi*. Le metteur en scène de la troupe m'a dit que le coq est lui-même un dieu (d'où sa puissance et son efficacité). Le coq, en criant à l'aube, fait peur aux démons qui s'enfuient, parce qu'ils craignent la lumière. D'après Jacques Pimpaneau^{xv}, dans la pièce *Mulian sauve sa mère*, la plus importante des pièces dites « rituelles », on sacrifie un coq dans le rituel terminal pour marquer que c'est ici un lieu *yang* représenté par le coq et non plus un lieu *yin* pour les morts. L'histoire raconte comment Mulian, très filial, descend aux enfers - le monde *yin* - pour y rechercher sa mère. Le sacrifice du coq manifesterait le triomphe du *yang*, monde de lumière, - sur le *yin*, monde de l'obscurité.

Lingguan pacifie la scène et le théâtre en éloignant les démons qui s'y introduisent ; les puissants profitent de la puissance du coq et de Lingguan pour les transporter ensuite hors du théâtre, dans toute la société. Selon Ye Mingsheng, la raison de l'importance du théâtre dans l'ancienne société chinoise est simple et fonctionnelle : c'était la seule manifestation sociale qui regroupait la majorité de la population en un même lieu et un même moment^{xvi}. Le théâtre était donc la seule occasion où les gens importants pouvaient manifester ou renforcer leur autorité sur la société.

Rassemblés dans leur Jardin des poiriers, les acteurs n'y rencontrent pas de démons. Mais quand le théâtre s'ouvre à l'extérieur pour l'année nouvelle, les démons agglutinés à ses portes, et qui n'attendaient que cela, en profitent alors pour s'introduire avec le public. Afin de créer un nouveau tout rassemblé et purifié entre acteurs et public, toute ouverture de scène est donc d'abord un exorcisme. L'ancêtre-maître n'est point suffisant en ce jour car le Nouvel An n'est pas uniquement la fête des acteurs mais celle de toute la société. Aussi, Lingguan est-il violent et guerrier alors que l'ancêtre-maître est une figure d'autorité régulatrice.

Si le théâtre est né de l'empire, grâce à l'entremise de l'empereur Tang Xuanzong, il a pour vocation de se disséminer dans la société. Les acteurs s'ouvrent au monde et se mettent au service de l'empire dont la puissance supérieure rayonne sur toute la société. Le théâtre est ainsi l'institution et le lieu de médiation entre l'empire et cette société, depuis le plus haut niveau jusqu'au plus bas, dans les villages.

III - Les séquences acrobatiques et la modernisation

Lingguan pacifie la scène a été précédé et suivi par *Changer de visage* et *Cracher le feu*. Ces séquences sont devenues, depuis l'avènement du communisme, des symboles de l'opéra du Sichuan dans toute la Chine. *Changer de visage* est un artifice par lequel un acteur change de masque d'un mouvement si rapide que le public ne se rend absolument pas compte de la façon dont il s'y prend. Ce geste est en effet très impressionnant : l'acteur masqué de rouge fait quelques mouvements, regarde fixement le public, puis d'un coup rapide tourne sa tête en arrière qui revient masquée de vert, puis de jaune, de bleu, de noir... Cette séquence est assimilée à une pratique magique.

Changer de visage était est un moyen guerrier pour effrayer son ennemi. Les ouvrages sur l'opéra du Sichuan^{xvii} sont unanimes pour expliquer que les différentes couleurs expriment les transformations successives émotionnelles du personnage. L'expression rapide du changement des sentiments a pour effet de « contrôler le caractère, la pensée et les sentiments, la psychologie globale de l'un des personnages ^{xviii} ». Cela remet en ordre son état mental, et traite le mal d'une façon presque médicale, qu'il soit d'ordre sentimental ou d'ordre social.

Ces séquences s'apparentent à des techniques de cirque plutôt qu'au théâtre, et la frontière entre ces deux genres est ici bien mince. Ces techniques particulières à l'opéra du Sichuan, d'abord récupérées par le communisme, connaissent aujourd'hui une grande vogue. Sorties de leur contexte d'origine, elles sont dorénavant représentées pour des publics de boîtes de nuit ou de cabarets, notamment des touristes, étrangers ou chinois.

Pourquoi *Changer de visage* et *Cracher du feu* ont-elles été incluses dans l'ouverture de la scène alors qu'elles n'en faisaient jamais partie auparavant ? Le metteur en scène a peut-être

voulu diminuer ou amoindrir la portée rituelle de *Lingguan pacifie la scène* et augmenter en même temps l'enthousiasme et l'intérêt du public.

En effet, la Révolution Culturelle avait évidemment interdit toute représentation des séquences rituelles qui n'ont recommencé à être jouées que depuis les années 1980. Néanmoins, alors qu'avant la Libération ces rituels étaient constamment représentés, ils restent moins courants depuis le retour du théâtre traditionnel et font désormais partie de moments extraordinaires. Pourtant, *Changer de visage* et *Cracher du feu* comportent aussi des aspects rituels : les masques, le feu, le symbole du *yin* et du *yang* sur le dos de l'acteur. Si ces séquences ont été choisies pour leur caractère divertissant et leur succès dans la société moderne, elles portent également en leur cœur ces caractères mystérieux, magiques et religieux. En cela, elles s'entendent bien avec *Lingguan pacifie la scène*. Si *Changer de visage* a un aspect guerrier et exorciste, cela est moins évident pour *Cracher du feu*. Pourtant le feu est un élément permanent et indispensable de tout rituel, où les bougies, l'encens et le papier-monnaie sont obligatoires. Les deux séquences acrobatiques ont été jouées en premier et en dernier de façon à entourer *Lingguan pacifie la scène*, révélant ainsi la place centrale et supérieure de la séquence principale dans le déroulement temporel.

Le sacrifice au pôle musical a également été ajouté à l'ouverture. Le metteur en scène n'a cependant pas pu m'expliquer la raison de cet ajout. Quelle que soit cette raison du point de vue des acteurs, cet ajout est néanmoins particulièrement intéressant. La « musique » ainsi honorée participe de cette façon au caractère rituel global du rite, qui reconnaît par là l'importance de l'expression des sentiments exprimés par la musique, un aspect auparavant considéré comme secondaire. Inclure la musique dans le rite, au moment même où l'on rappelle et rejoue ce rite, n'est pas anodin. C'est rappeler l'inter-connection des deux aspects et signifier leur complétude, par-delà l'évolution globale du théâtre dans la société. Et c'est aussi reconnaître l'évolution de cette société allant vers un certain modernisme où les sentiments humains prennent de plus en plus d'importance et qui oublie ou néglige son passé communiste pourtant proche.

D'une part, la troupe Wangjiang recommence à représenter ces séquences d'ouverture de scène, et ceci d'une façon très proche des descriptions anciennes (malgré une certaine simplification), d'autre part, en lui adjoignant deux séquences « acrobatiques », elle modifie sa portée. Ce changement peut se comprendre de deux façons.

Un acteur m'a dit : « *Changer de visage* c'est devenu pourri maintenant. Ils pensent que c'est juste une technique. Ce n'est pas vrai, c'est un art véritable ». Il faisait référence à la représentation de cette séquence dans des boîtes de nuit et dénigrait son utilisation à des fins commerciales. Cependant, lorsqu'elle est associée en tant « qu'art véritable » au rituel d'ouverture *Lingguan pacifie la scène*, elle retrouve peut-être ainsi son sens originel, c'est-à-dire son lien avec les pratiques magiques et/ou rituelles exorcistes, loin des boîtes de nuits et à sa juste place sur la scène de théâtre. Alors, d'une manière détournée, au lieu de le dénaturer, elle amplifie le rituel d'ouverture de scène et étale les mystères éblouissants de sa magie.

Bien sûr, les mêmes acteurs jouent dans des cabarets et au théâtre. Pourtant, ils perpétuent toujours les « secrets » attachés à cet « art », et aujourd'hui encore, *Changer de visage* est enseignée par un maître à son élève, et cette relation est consacrée par un rituel spécifique. Ainsi, le théâtre Wangjiang conserve ses traditions tout en les présentant à son public de façon quelque peu transformée. Mais lorsque ces mêmes traditions sont transposées dans le monde moderne, elles deviennent alors caractéristiques de celui-ci, c'est-à-dire qu'elles deviennent du pur commerce en s'inscrivant dans la logique économique contemporaine chinoise.

Références bibliographiques

[1] *Chuanju cidian* 川剧词典 Dictionnaire de l'opéra du Sichuan, *Zhongguo xiju chubanshe* 中国戏剧出版社, Beijing, 1987.

[2] *Chuanju yishu yinlun* 川剧艺术引论, *Discussions sur l'art de l'opéra du Sichuan*, *Bachu shushe* 巴蜀书社, Chengdu, 2000.

[3] Chu Kunliang, *Les aspects rituels du théâtre chinois*, Collège de France, EHESS, Paris, 1991.

- [4] Jiang Xiaoqin 蔣嘯琴, *Danuo kao* 大灘 考 *Etudes sur le grand Nuo*, in *Minsu quyī* 民俗曲艺Studies in Chinese Ritual, Folklore and Theater, 1988.
- [5] Johnson, David ed., *Ritual Opera, Operatic Ritual* « Mulien rescues his mother » in *Chinese Popular Culture*, University of California, Berkeley, 1989.
- [6] Kang Baocheng 康保成, *Nuoxi yishu yuanliu* 傩戏艺术源流Les origines artistiques du théâtre Nuo, *Guangdong gaodeng jiaoyu chubanshe* 广东高等教育出版社, 1999.
- [7] Lagerwey, John, About Yu Yi « Field report on the Altar of Celebration in Lushan County, Sichuan » in *Ethnography in China Today*, Daniel Overmyer ed, Taipei Yuan-Liou Publishing Co, Taipei, 2002.
- [8] van der Loon, Piet, « Les origines rituelles du théâtre chinois » in *Journal Asiatique*, n° 165, 1977.
- [9] Ma Shutian 马书田, *Huaxia zhushen* 华夏诸神Les dieux chinois, *Beijing yanshan chubanshe* 北京燕山出版社, Beijing, (1989) 1999.
- [10] Pimpaneau, Jacques, *Mémoires de la cour céleste, Mythologie populaire chinoise*, Editions Kwok On, Paris, 1997.
- [11] Ye Mingsheng 叶明生, « *Yishi yu xiju - minsuxue de kaocha* 仪式于戏剧, 民俗学的考察Rites et théâtre – une enquête folkloriste » in *Minsu quyī* 民俗曲艺Studies in Chinese Ritual, Folklore and Theater, n° 129, 2001.
- [12] *Zhongguo Xiquzhi Sichuanjuan* 中国戏曲志四川卷 *Dictionnaire du théâtre, Sichuan*, *Zhongguo ISBN zhongxin chuban* 中国ISBN 中心出版, Beijing, 1995.

Caractères chinois des mots en pinyin cités dans le texte

| | |
|---------------|-----|
| guan | 官 |
| jiang | 江 |
| ling | 灵 |
| lingqi | 灵气 |
| liyuan shen | 梨园神 |
| ri da | 日大 |
| shi ji | 时吉 |
| she nian | 蛇年 |
| wang | 望 |
| wangjiang | 望江 |
| wang lingguan | 王灵官 |
| xishen | 戏神 |
| yuan | 园 |
| yue nian | 月年 |
| zhen | 镇 |

ⁱ Un chapitre de mon livre *Rites et Musique en Chine – Le théâtre dans l'espace du peuple – une enquête de terrain*, à paraître, est consacré à l'étude de la troupe Wangjiang.

ⁱⁱ [9] : 450.

ⁱⁱⁱ [10] : 250.

^{iv} [7].

^v [3] : 39.

^{vi} [10] : 250.

^{vii} [9] : 161. Chu Kunliang [1] : 39 donne une courte description de cette scène pratiquée au Nouvel An par l'opéra de Pékin.

^{viii} [6] : 146.

^{ix} [4]

^x [8] : 163.

^{xi} [3] : 148/149.

^{xii} [7].

^{xiii} Johnson [5] : 29 rapporte que dans la pièce *Mulian sauve sa mère* représentée au Hunan, un acteur prenait une pose identique à celle de la statue de Wang Lingguan dans les temples.

^{xiv} Un acteur célèbre d'opéra de Pékin jouant l'exorciste Zhongkui m'a dit que la même pratique existait auparavant pour ce rôle. Chu Kunliang [1] mentionne que l'acteur qui représente Lingguan, en plus de l'abstinence sexuelle, doit aussi jeûner et s'abstenir de parler.

^{xv} [10] : 265.

^{xvi} [11].

^{xvii} [2] : 176, [11] : 310.

^{xviii} [1] : 140.