



**HAL**  
open science

## Le Fantôme d'une belle ou le théâtre chanté chinois (xiqu ) au tournant du millénaire.

Vincent Durand-Dastès

► **To cite this version:**

Vincent Durand-Dastès. Le Fantôme d'une belle ou le théâtre chanté chinois (xiqu ) au tournant du millénaire.. Eve Feuillebois-Pierunek (dir),. Théâtres d'Asie et d'Orient : traditions, rencontres, métissages., 30, Peter Lang, p. 91-120, 2012, Dramaturgies, 978-90-5201-847-8. halshs-01476954

**HAL Id: halshs-01476954**

**<https://shs.hal.science/halshs-01476954>**

Submitted on 26 Feb 2017

**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.

## **Le fantôme d'une belle ou le théâtre chanté chinois (*xiqu* 戲曲) au tournant du millénaire<sup>1</sup>**

Bien des Chinois d'aujourd'hui aiment, parfois sans y trop penser, parer tel ou tel traits de leur civilisation d'une considérable antiquité : tout en Chine n'aurait-il pas une « longue, longue histoire », évaluée, suivant l'enthousiasme patriotique ou la fantaisie de votre interlocuteur à deux, trois, voire cinq mille ans ? Si l'inscription de bien des traits culturels chinois dans une très longue durée est indéniable, il est plus curieux, comme cela arrive parfois, de voir attribuer une origine très ancienne à l'art dramatique en Chine. Celui-ci ne peut en effet guère se targuer de l'antiquité du théâtre grec ou du théâtre sanskrit : c'est au plus tôt au XII<sup>e</sup> ou XIII<sup>e</sup> siècle que l'on vit apparaître un art théâtral « plein », au sens où des troupes de comédiens professionnels mettaient en scène des intrigues complexes en incarnant leurs protagonistes, donnant bientôt naissance à une splendide littérature théâtrale.

La relative soudaineté de l'apparition d'une forme littéraire et artistique aussi achevée a d'ailleurs donné lieu à bien des débats sur sa possible origine étrangère, qu'elle soit placée en Inde ou en Asie centrale. Pour autant, cette jeunesse relative du théâtre chinois n'est malheureusement pas le gage de sa longévité future : en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, les changements spectaculaires que connaît la société chinoise condamnent peut-être les formes dramatiques traditionnelles à la disparition, ou à la survie dans une discrétion muséale.

Dans ces quelques pages, je voudrais tenter, non de dresser le bilan d'un art qui aura accompagné l'histoire de la Chine aux époques pré-moderne et moderne, mais, plus modestement, de partir de mon expérience de spectateur et d'amateur contemporain pour tenter de caractériser certaines des constantes et des variations d'une forme à la très grande richesse<sup>2</sup>. J'espère que ce bref hommage à cet art aujourd'hui trop fragile ne sera pas un tombeau au sens funéraire du terme...

### **Constantes et variations**

Le théâtre traditionnel chinois peut se caractériser autant par la diversité des formes qu'il a revêtues au cours des siècles que par la persistance de quelques traits unificateurs

---

<sup>1</sup> Je tiens à remercier de leurs remarques et corrections Sylvie Beaud, Roger Darrobers, Vincent Goossaert et Bénédicte Vaerman.

<sup>2</sup> Le lecteur français dispose de deux remarquables synthèses sur le théâtre chinois traditionnel, malheureusement toutes deux épuisées : Pimpaneau, 1983 et Darrobers, 1995 ; un bon ouvrage chinois tenant compte des recherches récentes est le livre de Liao Ben, 2004. Liao Ben a également publié un livre à la très riche iconographie, Liao Ben, 2000.

fondamentaux. Ceux-ci peuvent être succinctement caractérisés comme suit : le théâtre en Chine a été constamment un art à la fois dramatique et musical : parties chantées, psalmodiées, scandées et parlées alternent dans une même pièce. De plus, même dans les parties parlées les plus prosaïques, l'orchestre, toujours présent, ne se laisse jamais oublier : coups de tambours, gongs ou cymbales rythment et ponctuent constamment l'élocution du comédien, et le percussionniste-chef d'orchestre participe autant que l'acteur à l'expression dramatique. Bref, le théâtre traditionnel chinois est à chaque instant musical<sup>3</sup>. D'où son nom moderne de *xiqu* 戲曲, qui signifie littéralement « jeu dramatique » (*xi* 戲) et « airs » (*qu* 曲), ou encore « arias dramatiques » si l'on lie grammaticalement les deux morphèmes. Il serait donc plus juste de parler de « théâtre chanté » chinois, même si on ne peut guère éviter le terme d'« opéra chinois » tant il est passé dans l'usage. Le terme d'opéra n'a pourtant de sens que s'il existe comme en Occident un « théâtre parlé » qui s'en distingue. Or, un tel genre n'apparut en Chine qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, et par imitation de modèles occidentaux.

Le second trait persistant concerne la stylisation du jeu des comédiens : très tôt ont existé des types de rôles (*juese* 角色) et des catégories d'emplois prédéfinis, appelés *hangdang* 行當. Leur liste et leurs appellations ont varié avec le temps, mais on a, en général, distingué la catégorie des protagonistes masculins (*mo* 末, *sheng* 生, [Figure 1]), des protagonistes féminins (*dan* 旦), et des *jing* 淨, encore appelés « visages peints » en raison de leur impressionnant maquillage multicolore, qui regroupe les personnages violents, emportés, effrayants ou vils ; de cette dernière catégorie furent tardivement isolés les personnages de clowns (*chou* 丑, littéralement « les affreux »). Ajoutons que ces grandes catégories admettent de nombreuses subdivisions en fonction de l'âge, du caractère ou de l'identité du personnage. Or, chacun de ces emplois est caractérisé par une hauteur de voix, une gestuelle, un maquillage particuliers. Cette grande stylisation – réclamant également une grande technicité – permet à un comédien d'incarner un personnage indépendamment de son âge ou de son sexe : les hommes ont ainsi toujours pu jouer des rôles de femmes et vice-versa ; un jeune acteur peut se spécialiser dans les emplois de vieille femme (*laodan* 老旦) ; une actrice tenir un emploi de « visage peint » (*jing*) guerrier, etc. Cette stylisation a aussi pour conséquence le caractère non naturaliste du théâtre chinois : on peut s'y passer de décors, les comédiens délimitant l'espace par le mime, et le passage du temps peut être librement accéléré ou ralenti, parfois au cours d'une même scène.

---

<sup>3</sup> Pour une étude portant sur la dimension vocale et musicale d'un genre important du *xiqu*, voir Wichmann, 1991.

### ***Retenue et extravagance***

Je viens de tracer, à trop gros traits et sans originalité, les composants fondamentaux du *xiqu* : on trouvera semblable caractérisation dans bien des ouvrages. Mais l'on oublie trop souvent qu'aux côtés de ces constantes, les éléments de diversité n'ont pas été moins remarquables au cours de l'histoire. Ainsi, on lira parfois, à partir de l'observation faite au XX<sup>e</sup> siècle d'un phénomène urbain tel que le théâtre de Pékin (*jingju* 京劇, plus souvent appelé « opéra de Pékin »), que le théâtre chinois ne représente une scène de mise à mort que de façon sobrement stylisée : par exemple, le comédien ayant reçu un coup d'épée mortel au milieu d'un combat réglé comme une chorégraphie martiale tombe en une brève cabriole avant de quitter simplement la scène en marchant.

Cela est parfaitement exact, mais il est tout aussi vrai que le théâtre rituel rural, soucieux de dramatiser un moment sacrificiel, peut traiter la représentation de la mise à mort bien plus explicitement. Ainsi, les pièces mettant en scène la fin dramatique du valeureux général « patriote » Yue Fei 岳飛 (1103-1142), à l'instigation de l'archi-traître Qin Hui 秦桧 (1090-1155), n'ont jamais reculé devant une crudité grand-guignolesque. Les protagonistes étant devenus, l'un une divinité martiale, l'autre une figure maudite dont on rappelle à plaisir les tortures infernales que son crime le voue à endurer, l'histoire était souvent représentée lors de spectacles donnés devant les temples à l'occasion de festivals religieux.

Dans l'un d'entre eux, pour marquer l'horreur de la mise à mort des fils de Yue Fei, le comédien incarnant le personnage qui venait de leur trancher la tête rentrait en scène en brandissant deux têtes de papier d'où sortaient les cous sanguinolents de deux canards fraîchement décapités (van der Loon, 1977 : 160-161). Dans une autre, que l'on jouait devant un temple de Yue Fei dans la province du Henan, on montrait le juge des enfers faisant éviscérer Qin Hui et sa femme pour extraire leurs entrailles et les brûler de son « feu divin » (*shenhuo* 神火), tandis que le public mettait le feu à des mannequins de paille à l'effigie du mauvais ministre, amenés pour l'occasion<sup>4</sup>. Bref, la retenue et le bon goût attendus de la part de comédiens d'un genre profane en vogue à la capitale ne valaient pas nécessairement pour un genre religieux rural aux tout autres fonctions.

---

<sup>4</sup> Il s'agit d'une pièce du genre local *Yuju* 豫劇 intitulée « Rôtir Qin Hui » (*Huoshao Qin Hui* 火燒秦桧). Voir Durand-Dastès in Détrie-Dominguez Leiva, 2005 : 200-202. Pour la description d'une scène similaire d'éviscération grand-guignolesque, avec emploi de fumigènes et d'entrailles de volailles, voir l'exécution du démon jaune dans Johnson, 2009 : 117.

On pourrait faire une constatation similaire pour les scènes érotiques : si le théâtre contemporain est d'une sobriété confinant au puritanisme lorsqu'il met en scène les jeux amoureux, cela n'a pas été le cas en tous temps et en tous lieux. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'acteur Wei Changsheng 魏長生(1744-1802), spécialiste des rôles de jeunes femmes *dan*, fut ainsi interdit de séjour à Pékin par les autorités pour avoir fait scandale par une pièce au titre évocateur de « Pavillon des cabrioles » (*gunlou* 滾樓). Un de ses rivaux n'hésitait pas à porter à la scène les passages les plus crus du grand roman de mœurs *Fleurs en Fiole d'Or*<sup>5</sup>. De même, certaines didascalies de pièces du XIX<sup>e</sup> siècle évoquent une nudité que l'on ne rencontre plus, je crois, nulle part dans le théâtre chanté d'aujourd'hui ! Bref, on risque, à ne se baser que sur l'observation contemporaine, de confondre la stylisation intrinsèquement liée à l'art scénique chinois et une sobriété inséparable d'une modernité soucieuse de renvoyer « superstition » et « obscénité » aux oubliettes de la tradition.

### *Saynètes et pièces-fleuves*

Bien d'autres éléments attestent de la diversité des formes théâtrales de la Chine impériale : ainsi, dans le domaine de la dimension des œuvres et du temps de la représentation : les saynètes et les courtes farces à deux comédiens semblent avoir compté parmi les formes proto-théâtrales, dès avant l'an mil. Elles ne disparurent jamais, et, de nos jours, le dialogue comique ou *xiangsheng* 相聲 perpétue l'écho de formes médiévales telles que le « jeu du sous-officier » (*canjun xi* 參軍戲). Bien plus tard, les « petits genres théâtraux » (*xiaoxi* 小戲), formes vernaculaires à deux ou trois personnages, nourriront de leurs arias ou de leur répertoire un genre dramatique local déjà existant, et grandiront parfois jusqu'à devenir des genres provinciaux à part entière.

Sous les dynasties des Song (960-1279) et des Jin (1115-1234), les « spectacles variés » (*zaju* 雜劇) que l'on jouait dans les quartiers de plaisirs des grandes villes semblent encore avoir consisté en enchaînements de courtes saynètes (West, 1977). La première forme théâtrale structurée, également appelée *zaju* 雜劇, sous la dynastie des Yuan (1277-1367), est au fond toujours une forme courte, avec des pièces jouables d'un seul tenant : composée de quatre ou cinq « actes » (qui sont plutôt de longues scènes), elle campe de façon vive et sobre

---

<sup>5</sup> Voir Darrobers, 1998 : 26-35. Ce livre très détaillé constitue une excellente introduction au théâtre chanté dans son ensemble.

une intrigue resserrée<sup>6</sup>, comme, dans le domaine de la littérature écrite, la nouvelle en langue vulgaire (*huaben* 話本), dont l'apparition est à peu près contemporaine : une hypothèse veut que ces deux formes artistiques et littéraires soient sorties du même creuset, ou tout au moins se soit influencées l'une l'autre (Idema, 1974 : 17-22).

Pourtant, dès le début de la dynastie Ming (1368-1644), les dramaturges se sentirent à l'étroit dans les formes brèves et se lanceront dans une véritable course à la longueur : enchaînement de *zaju* mis bout à bout, puis, dans la nouvelle forme appelée *chuanqi* 傳奇, liberté totale d'enchaîner plusieurs dizaines de scènes. La conséquence directe sera la création de pièces-fleuves, injouables en une seule séance. Leur mode de diffusion en sera sensiblement modifié : elles feront l'objet de représentations étalées sur plusieurs journées, souvent dans le cadre de spectacles donnés par les troupes privées au service d'un grand personnage. Mais elles tendront aussi à circuler de plus en plus sous forme imprimée, avec la publication de livrets comportant illustrations, parfois d'un grand luxe, notes et commentaires. Certaines pièces finiront par basculer sans retour dans le domaine de la littérature écrite, et ne seront plus guère représentées. Concurrément, le spectacle vivant fera valoir ses droits : dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les morceaux de bravoure des pièces longues furent extraits de leur pièce d'origine pour composer des représentations de morceaux choisis variés ou *zhezixi* 折子戲 : cette tradition, derrière laquelle on devine la familiarité avec le répertoire d'un public d'aficionados avertis, perdure jusqu'à aujourd'hui.

Dans la Chine du XIX<sup>e</sup> siècle, on pouvait suivant les temps ou les lieux assister à des représentations de durée et d'ampleur très variables : à côté des *zhezixi* ou des opéras jouables d'un seul tenant, on pouvait assister à de véritables représentations à tiroir : dans les théâtres de la capitale, la troupe Sanqing 三慶班, une des fameuses « Quatre troupes de l'Anhui » qui furent le creuset de l'opéra de Pékin alors encore tout jeune, avait lancé la mode des opéras-fleuves sous forme de pièces « à épisodes » (*liantaiben xi* 連臺本戲 ou *paibenxi* 排本戲). Au même moment, la cour des Qing organisait, dans le cadre des représentations privées du palais, de véritables superproductions employant dizaines de comédiens et effets pyrotechniques et mécaniques à foison. On représentait ainsi pendant plusieurs journées d'affilée l'histoire intégrale des grands cycles romanesques chinois tels que le *Roman des Trois Royaumes* ou la *Pérégrination vers l'Ouest*.

---

<sup>6</sup> Sur le théâtre chinois des Yuan au début des Ming, outre les ouvrages d'introduction de Darrobers et Pimpaneau déjà cités, on pourra se reporter à Crump, 1980, et Idema-West, 1982.

Mais la longue durée n'était pas seulement associée aux représentations de luxe ou de prestige : le temps du calendrier religieux pouvait lui aussi imposer des représentations théâtrales de longue haleine : ainsi la mise en scène du voyage du bonze Mulian 目連, parti délivrer sa défunte mère des prisons infernales<sup>7</sup>, qui accompagnait les rituels de la fête des morts au septième mois lunaire, pouvait durer une semaine entière (van der Loon, 1977 : 158-162 ; Johnson-Grant, 1987). Une pièce jouée lors d'une fête religieuse était en effet susceptible d'être interrompue pour laisser la place à un rituel accompli par les prêtres, étirant le temps de la représentation pour qu'il accompagne celui du festival. Encore aujourd'hui dans les campagnes, les pièces rituelles dites « rouge aux deux bouts » s'étendent du coucher au lever du soleil : lorsqu'a été rejoué, toute une nuit durant, le périple de Mulian ou celui de la belle Meng Jiang nü 孟姜女, dont les pleurs firent s'effondrer la grande muraille qui enfermait le corps de son époux (Xu Hongtu, 2006), les morts sont apaisés et les vivants peuvent reprendre, sans avoir à les redouter, le cours de leur existence.

### ***Popularité et élitisme***

En mentionnant la dimension religieuse du théâtre traditionnel, on touche à la question de son rôle dans la société. Les rituels martiaux de l'antiquité auraient été, selon certains, les ancêtres lointains du théâtre chanté, et il y aurait continuité entre les danses exorcistes masquées d'il y a deux mille ans, le « grand *nuo* » (大儺), et les pièces rituelles d'aujourd'hui. Si des indices plaident en faveur de cette thèse (les théâtres rituels emploient souvent des masques que le théâtre profane dédaigne, et le terme de *nuo* 儺 est parfois explicitement employé pour désigner des formes dramatiques à la fonction religieuse)<sup>8</sup>, les formes de théâtre rituel sont de types et d'ancienneté trop diverses pour être toutes placées dans cette seule filiation<sup>9</sup>.

Le théâtre était depuis longtemps au cœur de l'activité rituelle : dans le monde rural, les scènes de théâtre « en dur » se trouvent d'un bout à l'autre de la Chine invariablement bâties devant le temple, voire dans l'enceinte de celui-ci (Liao Ben, 1997 ; [Figures 2 et 3]) et

---

<sup>7</sup> Jacques Pimpaneau a pu filmer une représentation donnée dans l'ouest du Hunan. Pimpaneau, 1994.

<sup>8</sup> Pour le résumé d'une interprétation chinoise récente du *nuo* et de son histoire, on pourra se reporter à Capdeville-Zeng, 2006 : 1505-1508.

<sup>9</sup> J'emploierai ici à dessein le terme de « théâtre rituel » dans un sens très large, celui de toute pièce ou jeu dramatique représenté à l'occasion d'une fête religieuse. Ces représentations témoignent d'un degré d'intégration assez varié au rituel principal de cette dernière. Je n'aurai pas l'occasion, dans le cadre de cette étude, d'apporter toutes les précisions qui conviendraient, et j'invite le lecteur à se reporter aux études citées en notes.

les troupes itinérantes de marionnettistes<sup>10</sup> ou de comédiens se déplaçaient en fonction des anniversaires de divinités. La représentation théâtrale que l'on donnait lors des fêtes était à la fois divertissement, offrande, et souvent exorcisme (Tanaka, 1985 : 143-144 ; van der Loon, 1977 : 141-168 ; Johnson, 2009, 145-146, 332). Les pièces jouées à ces occasions étaient de types divers : aux côtés de véritables « mystères », aux connotations directement religieuses, comme le périple infernal de Mulian, d'autres pièces mettaient en scène traîtres et héros des grandes dynasties du passé.

Le théâtre fut ainsi dans une large mesure le livre d'histoire des illettrés ; il fut aussi un des rares genres littéraires à donner droit de cité aux langues locales. Certaines particularités de l'écriture chinoise, alliées à la centralisation linguistique de l'État impérial firent en effet que les langues régionales restèrent dans une assez large part interdites de littérature. Même les genres écrits dérivés de la langue orale, tel le roman en langue vulgaire, étaient essentiellement basés sur la langue officielle, le mandarin. Le théâtre fut une des exceptions partielles à cette centralisation linguistique : il existe dans chaque province chinoise jusqu'à plus d'une dizaine de genres dramatiques locaux (*juzhong* 劇種, ou *shengqiang juzhong* 聲腔劇種), qui se distinguent par leurs sonorités particulières, qu'elles soient musicales ou dialectales.

Ces « théâtres locaux » (*difang xi* 地方戲) quittèrent parfois leur terroir d'origine, connaissant pour certains d'entre eux un succès d'ampleur nationale : s'ils cessèrent en chemin d'être chantés en dialecte, leur couleur sonore put être entendue au-delà des frontières de leur pays d'origine. Ainsi les mélodies *xipi* 西皮 (originaire de la Chine de l'ouest) et *erhuang* 二簧 (originaire du centre sud), amenées à la capitale par de dynamiques troupes venues de la province de l'Anhui à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle devinrent les principaux supports mélodiques du genre de l'« opéra de Pékin ».

La période comprise entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le milieu du XX<sup>e</sup> siècle représenta sans doute un des sommets de la popularité du théâtre. L'opéra de Pékin qui devait, à partir de la capitale, rayonner dans tout le pays, rivalisait en popularité avec des genres locaux très vivaces.

---

<sup>10</sup> La Chine a une tradition très riche et variée (marionnettes à gaine, à fil, théâtre d'ombres) de théâtre de poupées. Celui-ci, qui n'était pas destiné aux enfants, pourrait être caractérisé comme du théâtre chanté traditionnel en petit ; on faisait souvent appel aux marionnettistes pour des raisons économiques, ceux-ci revenant moins cher que les comédiens. Mais les marionnettes, objets extérieurs au corps du comédien et susceptibles d'être investis de pouvoirs particuliers, un peu comme les masques, figurent très souvent dans le théâtre rituel. Sur le théâtre de marionnettes en Chine, voir Pimpaneau, 1977, et Chen, 2007.

Signe que le théâtre et son répertoire étaient considérés comme une sorte de bien commun, la majorité des pièces représentées ne portaient pas alors de noms d'auteurs : variations sur les grands cycles dramatiques, romanesques ou légendaires connus de tous, elles étaient librement modelées ou réinventées par les comédiens qui, pour certains de véritables vedettes, étaient alors les seuls dans l'univers du théâtre à connaître le renom, et à fonder des lignées (*pai 派*) qui perpétuaient leur style. Ces opéras récents, avec leurs arias à la prosodie simple et l'inventivité de leurs intrigues, sont pleins de charme : trop rarement traduites<sup>11</sup>, ces pièces des deux cent dernières années restent largement méconnues à l'étranger.

On a déjà quelque peine à se remémorer, aujourd'hui, ce que fut l'immense popularité du théâtre chinois. Jusqu'à la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les représentations attiraient toutes les couches de la société, et les grands arias étaient sur toutes les bouches. L'art théâtral exerçait d'ailleurs son influence bien au-delà des limites de la scène : les arts décoratifs, depuis les bois sculptés de l'architecture traditionnelle jusqu'aux estampes colorées dont on ornait les demeures à l'approche du Nouvel An, prenaient pour thème les plus célèbres scènes du *xiqu*. [Figure 4]

C'est tout naturellement, lorsque le cinéma parvint en Chine, que le premier film chinois mit en scène dès 1905 le célèbre acteur Tan Xinpei 譚鑫培(1847-1917). Entre les années 1930 et 1960, les « films d'opéras » (*xiqu pian* 戲曲片) constituèrent une branche importante de la création cinématographique : encouragés par les communistes chinois, qui surent à merveille encadrer, promouvoir et contrôler ce puissant vecteur de propagande, on produisit plusieurs centaines de ces films, basés sur des genres nationaux ou provinciaux. Le film d'opéra occupe dans l'histoire du cinéma chinois une place qui n'est pas sans évoquer les « Musicals » dans celle d'Hollywood.

L'histoire littéraire chinoise montre bien des exemples où un genre originellement populaire fut annexé par la culture de l'élite : ainsi les « airs de pays » (*guofeng* 國風) de l'antiquité furent à la source de la poésie classique, et les « poèmes à chanter » (*ci* 詞), d'abord chansons érotiques interprétées par les courtisanes, devaient prendre place sur la palette poétique des lettrés. Le théâtre n'a pas fait exception à ce processus, et cela est d'autant moins étonnant que, par ses parties lyriques, il s'inscrit dans l'histoire des formes poétiques, considérées comme parmi les plus légitimes.

---

<sup>11</sup> Une exception est constituée par les trois volumes de Scott, 1967-1975, qui incluent plusieurs célèbres opéras de Pékin.

Les premières pièces de théâtre transmises, les *zaju* des Yuan, sont le plus souvent signées de noms d'auteurs, même si l'on ne sait presque rien de la plupart d'entre eux. Mais les renseignements laconiques que l'on possède sur les premiers « grands noms », tels Guan Hanqing 關漢卿 (mort vers 1307) ou Ma Zhiyuan 馬致遠 (ca. 1250- ca. 1321), les dépeignent comme des lettrés de rang plus ou moins élevé mais ne dédaignant pas de fréquenter musiciens, conteurs et comédiens. Des groupes aux contours un peu flous appelés *shuhui* 書會 (« sociétés d'écriture ») ont pu rassembler ces divers acteurs et contribuer à la composition des premiers grands textes du *xiqu*<sup>12</sup>. En tout état de cause, ces premiers textes théâtraux étaient aussi jouables qu'intelligibles : les allusions littéraires n'abondent pas dans les parties lyriques, et les dialogues parlés sont bien souvent vifs et crus. Les intrigues, souvent empreintes de cynisme et de brutalité, ont pour héros, comme rarement auparavant, de petites gens autant que de grands personnages.

Cette situation se perpétuera peu ou prou jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. C'est environ de cette époque que l'on date l'émergence d'un théâtre lettré, dont les auteurs se soucieront plus de la beauté de leur texte que de sa capacité à être mis en scène (Birch, 1995). Si cette période marque le début d'un certain divorce entre écriture dramaturgique et représentation, elle a aussi donné certains des plus grands auteurs de littérature théâtrale, tels que Tang Xianzu 湯顯祖(1550-1616) dont le chef-d'œuvre, *Le Pavillon aux pivoinies* (*Mudan ting* 牡丹亭), qui conte la mort puis la résurrection par amour de la jeune Du Liniang 杜麗娘, est devenu une des plus célèbres pièces du théâtre chinois<sup>13</sup>.

Les longues pièces *chuanqi* écrites par des lettrés furent à compter de cette époque accompagnées par les mélodies de la région de Kunshan 崑山(province du Jiangsu) arrangées par le musicien Wei Liangfu 魏良輔 (milieu du XVI<sup>e</sup> siècle). Les *chuanqi* des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle se virent ainsi rangés sous l'épithète de *Kunqu* 崑曲 (« Mélodies de Kun ») ou *Kunju* 崑劇 (« théâtre de Kun »). Si cette période et ce genre comptèrent de très grands dramaturges, les parties lyriques de leurs œuvres sont de plus en plus faites d'une poésie subtile, n'évitant plus l'allusion littéraire, et de ce fait de moins en moins accessible au *vulgum pecus*.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle se produira une réaction contre cet élitisme : la « partie élégante » (*yabu* 雅部) du théâtre, autrement dit le *Kunju*, se vit victorieusement concurrencée par la

---

<sup>12</sup> Pour une évocation récente des *shuhui* comme lieu de rencontre entre lettrés et littérature romanesque ou théâtrale, voir Ge Liangyan, 2001 : 164-167.

<sup>13</sup> *Le Pavillon aux pivoinies*, ainsi qu'une autre pièce de Tang Xianzu, *L'Oreiller magique*, sont accessibles au lecteur français dans la traduction d'André Lévy (Musica Falsa, 1998 et 2007).

« partie fleurie » (*huabu* 花部), parfois appelé *luan tan* 亂彈 « cordes pincées en désordre ». Ce terme, péjoratif à l'origine, désignait les styles musicaux différant du *Kunqu*, notamment ceux qui ne reposaient plus sur le système dit des « séquences de mélodies » (*qupai liantao ti* 曲牌聯套体), où l'auteur de la pièce choisissait, dans un répertoire strictement réglementé de suites d'airs sur un même mode, celles qui lui paraissaient le mieux correspondre à la tonalité de l'histoire qu'il écrivait.

Dans les styles musicaux nouvellement en vogue, la musique était basée sur un nombre réduit de chansons en vers réguliers, beaucoup moins sophistiquées, issues des opéras locaux ou *difang xi*. L'expression dramatique, dans ces genres, ne reposait plus sur l'art subtil d'agencer des suites de mélodies, mais sur des modifications du rythme d'un même air (ou groupe d'airs). C'est ce que l'on appelle *banshi bianhua ti* 板式變化体, « système à variation rythmique ». Dans l'orchestre, les percussions se mirent à jouer un rôle essentiel<sup>14</sup>. Intelligibilité du texte et vigueur de l'expression dramatique se conjuguèrent de nouveau dans ces formes, parmi lesquelles l'opéra de Pékin, qui devaient dominer le théâtre pendant les deux derniers siècles de l'époque impériale.

Même si bien des œuvres du théâtre lettré ne circulèrent plus que sous forme écrite, les représentations de *chuanqi* accompagnées de leurs « airs de Kun » ne disparurent pourtant pas pour autant. Mais on n'en reprenait guère que les plus célèbres scènes, dans les représentations composites des *zhezixi*. Pendant la majeure partie du XX<sup>e</sup> siècle, le *Kunqu* continua de vivre comme un théâtre d'élite, porté par un nombre limité de troupes, et apprécié surtout des intellectuels (Fégly, 1986). En comparaison, opéra de Pékin et *difang xi* connaissaient seuls la faveur réelle du très grand public. Mais aujourd'hui que l'on voit le public se détourner du *xiqu* dans son ensemble, c'est le théâtre traditionnel tout entier qui est menacé de ne plus continuer à exister que suivant cette modalité quelque peu élitiste et muséale, ... au fond, un peu comme le théâtre dans l'Occident contemporain.

### ***Comédiens experts et amateurs inspirés***

J'ai évoqué en commençant la grande technicité du jeu des acteurs du théâtre chanté chinois. De fait, qu'il ait eu lieu dans le cadre des formations traditionnelles (enrôlement comme apprenti au service d'un maître lui-même comédien, apprentissage dans les troupes) ou des écoles mêlant enseignement général et artistique apparues pendant la première moitié

---

<sup>14</sup> D'autres systèmes musicaux, tels le méridional *gaoqiang* 高腔, aux harmonies plus douces, étaient toutefois également fort en vogue à la même époque.

du XX<sup>e</sup> siècle, l'enseignement a, depuis fort longtemps, eu pour caractéristique d'être long, exigeant, voire cruel. Cheng Yanqiu 程砚秋(1904-1958), célèbre comédien spécialiste des rôles de jeunes femmes *dan*, a ainsi raconté les terrifiants sévices didactiques que lui faisait subir son maître Rong Diexian 榮蝶仙 dans son enfance : il devait ainsi, l'hiver, balayer la cour couverte de glace de sa maison avec aux pieds les chausses de bois étroites sensées simuler la démarche d'une femme aux pieds bandés, tout en portant des baguettes aiguës attachées au mollet destinées à le piquer à la saignée du genou si par malheur il venait à plier les jambes. Mais l'acteur précisait qu'il n'éprouvait nulle rancœur envers le sadisme du maître, se déclarant au contraire reconnaissant de la rigueur de l'excellente formation qu'il avait ainsi reçue (Hu Jinzhao, 1987 : 4-7).

L'apprentissage, qui ne doit, dans l'idéal, pas commencer plus tard que l'âge de sept ou huit ans, consiste à acquérir tout d'abord la maîtrise des « techniques de base » ou *jibengong* 基本功 : les exercices « de la taille et des jambes » (*yaotui gong* 腰腿功), pour donner au corps une parfaite souplesse; les « exercices au tapis » (*tanzigong* 毯子功, sauts, acrobaties, et enchaînement d'arts martiaux), les « exercices aux accessoires » (*bazigong* 把子功, maniement des armes et jonglerie). Ce n'est qu'une fois ces disciplines gymniques acquises qu'intervient le choix de l'emploi selon des critères à la fois physiques et vocaux. Ainsi, même un comédien spécialisé dans un emploi ne nécessitant normalement pas de prouesses martiales reste capable, si besoin est, de se lancer dans une séquence acrobatique : au soir de la bataille de la Ville de l'Empereur blanc (*Baidi cheng* 白帝城), dans la pièce éponyme, le vieux roi Liu Bei 劉備, vaincu, épuisé, le cœur brisé d'avoir perdu tout espoir de venger ses compagnons d'arme, erre sur le champ de bataille : perdant pied, il bascule jusqu'au pied d'une colline, cherche à rattraper son cheval d'une main tremblante, s'abat d'un seul coup de tout son long. Le comédien spécialiste des emplois d'homme âgé (*laosheng* 老生) qui tient le rôle use alors de toute sa technique d'athlète pour enchaîner galipettes, chutes et culbutes sans se départir de sa gestuelle hésitante de vieillard.

Ce haut niveau technique et artistique des acteurs du théâtre chanté chinois explique en grande partie la fascination qu'ils ont exercée sur les gens de théâtre en Occident, de Meyerhold à Mnouchkine. Cette reconnaissance étrangère moderne ne doit pas faire oublier l'infamie traditionnellement liée à la profession de comédien dans la Chine impériale. La technicité en arts martiaux, communes aux comédiens, soldats ... et brigands, n'était guère susceptible de racheter l'opprobre associée au métier de chanteur professionnel, spécialité des acteurs mais aussi des courtisanes. Dès avant l'apparition du théâtre, être membre des « foyers

de musiciens héréditaires » (*yuehu* 樂戶) impliquait un statut servile. De même, les familles de comédiens firent partie des classes interdites de participation aux examens mandarinaux, un des signes de l'infamie en Chine, et subirent certaines restrictions en matière de résidence et de mariage (Hansson, 1996 : 58, 72-73).

Cette assimilation du métier de comédien à l'activité de prostitution n'appartient pas qu'à la Chine. Mais une touche de soufre supplémentaire réside, en Chine, dans la fréquente inversion des genres dans les emplois : comme je l'ai écrit en commençant, il fut toujours loisible de jouer des personnages distincts de son sexe biologique. Aux débuts du théâtre chinois, il semble que des courtisanes de renom aient été à la tête de petites troupes, de structure familiale : sur une peinture murale très célèbre, car elle met en scène une troupe de théâtre à l'époque des Yuan, l'inscription note qu'il s'agit de la troupe de « la Belle de Zhongdu 忠都秀 », type de pseudonyme connu pour être porté par des courtisanes ; le personnage principal, masculin, semble en effet être incarné par une femme, probablement la courtisane en personne<sup>15</sup>.

Aux côtés des troupes indépendantes existait nombre de troupes privées : des musiciens et danseurs faisaient partie de la domesticité du palais impérial depuis les temps les plus anciens. À compter du XVI<sup>e</sup> siècle, pendant l'âge d'or du théâtre lettré, il devint de bon ton pour un riche lettré de posséder une troupe privée dont les membres, jeunes serviteurs des deux sexes, servaient à le distraire et à le charmer lui et ses commensaux – pas toujours seulement par leurs talents de comédiens<sup>16</sup>.

Le renom le plus scabreux de la profession de comédien est lié aux emplois féminins (*dan*) incarnés par de jeunes acteurs de sexe masculin. Si la possibilité du travestissement féminin était ouverte aux acteurs depuis les débuts du théâtre en Chine, c'est le décret pris par le pouvoir mandchou peu après son avènement en 1644 qui devait en faire la splendeur : pour raisons morales, la dynastie Qing exclut complètement les femmes de la profession de comédien. Il s'ensuivit une vogue qui tourna à la véritable passion pour les « damoiseaux », frêles jeunes gens spécialisés dans les rôles féminins. Leur carrière, commencée à la fin de l'enfance, était courte, et la fin de l'adolescence coïncidait souvent avec la perte de la faveur du public.

Autour d'eux s'organisèrent de nombreuses pratiques de prostitution, de tout niveau, et les lettrés célébrèrent les charmes des jeunes *dan* en rédigeant à leur sujet palmarès et

---

<sup>15</sup> On trouvera une reproduction de cette peinture dans Pimpaneau, *Promenade*, p 31.

<sup>16</sup> Sur les troupes privées de lettrés-fonctionnaires sous les Ming, voir notamment Shen, 2005. Il existe une synthèse en chinois sur l'histoire des troupes privées, Zhang Faying, 2002.

appréciations critiques<sup>17</sup>. En 1849, un lettré du nom de Chen Sen 陳森 publia même le « Précieux miroir de l'appréciation des fleurs » (*Pinhua baojian* 品花寶鑒) un long roman sentimental axé autour du triangle amoureux joignant de jeunes lettrés, leurs compréhensives épouses et les « damoiseaux » dont ils étaient parfois follement amoureux<sup>18</sup>. La fin de l'empire mit fin à l'interdiction des actrices, et un genre moderne, le théâtre *Yueju* 越劇, en vogue dans la région de Shanghai depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, est même entièrement joué par des femmes.

Par un processus qui s'amorça pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, puis s'accéléra au XX<sup>e</sup> siècle sous l'impulsion d'acteurs réformateurs tels que le célèbre Mei Lanfang 梅蘭芳, (1894-1961), le métier de comédien perdit peu à peu son rapport avec le sexe véral. Ainsi, lorsque, après la seconde guerre mondiale, Mei Lanfang montait toujours sur scène à soixante ans passés pour incarner les rôles de jeunes femmes qui avaient fait sa gloire, il manifestait de façon éclatante la rupture avec un XIX<sup>e</sup> siècle qui plaçait le charme physique (*se* 色) plus haut que les qualités artistiques (*yi* 藝).

Il faut dire que le très puritain régime communiste chinois n'avait fait qu'accentuer cette dé-érotisation des acteurs. Ceux-ci se virent reconnus, encadrés, et « réformés » tout à la fois : on n'accepta plus alors pendant de longues années, dans les écoles de théâtre de Chine populaire, qu'un garçon ou une fille se spécialise dans un emploi ne correspondant pas à son sexe biologique ; l'interdiction n'a commencé que tout récemment à s'assouplir de nouveau.

On pourrait trouver à première vue surprenant que, compte tenu du statut quelque peu ambigu de la profession d'acteur, la Chine ait parallèlement compté tant d'acteurs et de troupes amateurs. Ce fut pourtant bien le cas<sup>19</sup>. Pour certains, ces amateurs étaient avant tout des aficionados (*ximi* 戲迷) que leur passion conduisait à braver le préjugé interdisant de se mêler aux comédiens. Dans une des pièces les plus anciennes du répertoire, *Le Fils de famille prend un mauvais départ* (*Huanmen zidi cuo lishen* 宦門弟子錯立身), un jeune homme de bon milieu embrasse la profession de comédien par amour pour une actrice. Dans le Pékin de la fin de la dynastie mandchoue, c'est plutôt par passion pour le théâtre que certains de ces

---

<sup>17</sup> Sur les damoiseaux et leur vogue, voir Darrobers, 1998 : 315-374.

<sup>18</sup> Sur ce roman, voir notamment Starr, 1999 : 268-302 ; McMahon, 2002: 69-109.

<sup>19</sup> Pour un stimulant voyage dans le monde du théâtre traditionnel amateur ou indépendant au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, voir le livre de l'anthropologue Catherine Capdeville, *Le théâtre dans l'espace du peuple : une enquête de terrain*. Si la parution de la version française devrait intervenir dans un proche avenir, seule la traduction chinoise est à présent disponible : Zhuang Xuechan (C.Capdeville), Zeng Nian, 2009.

amateurs « se jetaient à la mer » (*xiahai* 下海), suivant l'expression alors consacrée, quittant leur statut initial pour embrasser la profession d'acteur.

Souvent membres des bannières mandchoues, parfois anciens employés de l'administration, ces *piaoyou* 票友, comme on les appelait, ne se départaient d'ailleurs pas complètement de leur ancien statut en changeant de métier, et on ne doit pas les imaginer devenir de troublants spécialistes des rôles féminins : ainsi Zhang Erkui 張二奎 (1814-1864), après avoir occupé des fonctions officielles, se spécialisa-t-il dans les rôles d'empereurs et de grands personnages de l'emploi de *laosheng* lorsqu'il « passa professionnel » ; après lui, Sun Juxian 孫菊仙(1841-1931), ancien licencié militaire et officier devenu acteur, continua de mener une vie réglée selon une morale stricte – bouddhiste laïque, il observait un régime végétarien – et ses trois fils renouèrent avec le service de l'État.

Dans les grandes villes de Chine du Nord, les amateurs ont accompagné la vogue de l'opéra de Pékin. On peut encore voir, dans les parcs des grandes villes de Chine, se rassembler des chanteurs amateurs, reprenant, en tenue de ville et accompagnés du violon à deux cordes (*erhu* 二胡), les grands arias du répertoire. Mais de telles associations pourront-elles encore longtemps se perpétuer autour d'un art dont le public ne se renouvelle plus guère?

Un autre lieu d'importance pour l'amateurisme a été et est encore l'activité culturelle. Nous avons déjà évoqué l'importance du théâtre dans les fêtes religieuses traditionnelles. Certes, suivant la région, les performeurs du théâtre rituel peuvent être des professionnels : on peut faire appel pour jouer en contexte rituel à des comédiens de métier (Tanaka, 1985 : 146-147) ou au contraire à des spécialistes religieux, taoïstes ou « maîtres de rituel » (*fashi* 法師)<sup>20</sup>. Mais en un nombre non moins considérable de lieux, le répertoire rituel est interprété par des comédiens non professionnels, membres de la communauté gérant le temple autour duquel ont lieu les célébrations<sup>21</sup>. Par exemple, dans les années 1980, Taiwan ne comptait pas moins d'un millier de troupes amateurs du genre local appelé Beiguan 北管, basées dans le temple de village ou de quartier, et dont une des prérogatives, non exclusive, était l'exécution des pièces exorcistes ou propitiatoires (Chu, 1991). À l'autre bout de la Chine, en 1949<sup>22</sup>, un district rural de la province septentrionale du Shanxi ne comptait pas moins de deux cent troupes amateurs à lui seul (Johnson, 2009 : 146).

---

<sup>20</sup> Xu Hongtu 2000 : 9-11. Un *fashi* peut aussi encadrer un groupe d'amateurs ou de professionnels : voir Riley, 1997 : 32-39.

<sup>21</sup> Sur la situation au Shanxi au début du XX<sup>e</sup> siècle, où le théâtre rituel était joué par des amateurs au Sud-ouest de la province et par les *yuehu*, « caste héréditaire d'acteurs et musiciens » au Sud-est, voir Johnson, 2009 : 147-148.

<sup>22</sup> C'est-à-dire juste à la prise de pouvoir des communistes qui allaient rapidement interdire ces activités.

Les formes théâtrales ou semi-théâtrales<sup>23</sup> exécutées par ces troupes non professionnelles portent des dénominations variées: *nuoxi* 儺戲 (« théâtre nuo »), *dixi* 地戲 (« théâtre du lieu »), *saixi* 赛戲 (ou *saishexi* 赛社戲 ou *saishenxi* 赛神戲, « théâtre d'offrande aux dieux du lieu ») ; parfois, leur nom fait référence à la divinité incarnée, que l'on « joue » (*xi* 戲), ou « fait bondir » (*tiao* 跳). Certaines consistent en de simples chorégraphies martiales accompagnant les processions, comme celles exécutées par les « généraux de la maisonnée » (*jiajiang* 家將) taiwanais, troupes composées de jeunes hommes spécialistes des arts martiaux effectuant, grimés comme des comédiens, des danses à grand potentiel exorciste (Sutton, 2003), ou encore les « danses et chants des héros » (*yinggewu* 英歌舞) de la province du Guangdong ; ailleurs, on trouve des saynètes masquées exécutées au cours de processions, ou lors de stations devant les temples ou dans les maisons, mais aussi des pièces entières jouées sur les scènes en maçonnerie ou les estrades provisoires édifiées devant les temples.

Si leur répertoire puise volontiers dans les intrigues ayant trait à l'au-delà, on trouve tout aussi souvent les grandes gestes historiques aux héros devenus au fil du temps des divinités, comme le *Roman des Trois Royaumes*, que l'on rencontre dans le répertoire rituel depuis la plaine de Chine du nord jusqu'au méridional Yunnan<sup>24</sup>. Le seul fait de convoquer dans le corps des acteurs ces héros effraiera ennemis humains et démoniaques et apportera la paix à la communauté commanditaire du jeu. Moins présentes sont les intrigues sentimentales, mais des saynètes obscènes peuvent en revanche figurer en tant qu'intermèdes comiques au milieu des longues pièces religieuses, telles que l'histoire de Mulian, ou être représentées comme petites farces indépendantes (Johnson, 2009 : 158-159).

Les comédiens amateurs peuvent avoir un statut plus ou moins élevé dans leur communauté : jeunes gens célibataires non encore vraiment entrés dans la société, membres des clans subalternes d'un village (Capdeville-Zeng, 2007), ou, à l'opposé, membres des lignages dominants ou notables (Beaud, 2005). Mais l'activité de comédien amateur, à la différence de celle des professionnels, est toujours honorable, et pour cela souvent recherchée.

---

<sup>23</sup> J'entends par ce dernier terme les saynètes, les tableaux vivants masqués, les chorégraphies martiales ou comiques qui étaient représentées lors des processions ou des fêtes, au fil des rues et des chemins ou sur les estrades et scènes dressées devant ou dans les temples. Bien que ne relevant pas du théâtre à proprement parler, elles lui empruntent bien des traits formels et jouent, en contexte religieux, le même rôle de célébration et d'offrande que les formes plus élaborées. Outre les danses martiales évoquées ci-dessous, on peut citer les anciennes danses populaires rituelles, souvent à tonalité parodique ou obscène, appelées *yangge* 秧歌, dont la fonction devait être détournée à fins de propagande par le régime communiste. Voir Graezer, 2003 et à paraître.

<sup>24</sup> Pour le nord, on peut par exemple citer le *saixi* de Handan (Hebei) ; au Yunnan, le « théâtre de Guan Suo 關索戲 », actuellement étudié par l'anthropologue Sylvie Beaud (Paris X). Ce ne sont que deux exemples parmi bien d'autres.

Les troupes amateurs sont parfois appelées *liangjia zidi hui* 良家子弟會 (« Sociétés des disciples de bonnes familles »), pour mieux marquer leur dissemblance avec l'infamie du comédien. En bien des lieux, ces acteurs sont spécialisés non dans un emploi mais dans un rôle précis, parfois transmis de père en fils (Zhang, 2004 : 254 ; Beaud, 2005). Les moments de représentations, liés aux fêtes calendaires, doivent souvent être précédés de rites de purification et d'abstinence. Pour une même raison de pureté rituelle, les femmes sont le plus souvent interdites de participation aux groupes amateurs jouant le théâtre rituel.

Dans leur jeu, les comédiens amateurs respectent les mêmes conventions et gestes stylisés que les professionnels. Toutefois, si les prouesses martiales des jeunes généraux divins des processions sont parfois impressionnantes, le jeu de paysans ou de notables incarnant une ou deux fois l'an leur personnage n'a plus grand-chose à voir avec la virtuosité des professionnels formés dès l'enfance. Pourtant, pour maladroites et grossières que puissent parfois être les représentations qu'elles donnent, les troupes amateurs sont peut-être une des meilleures chances de survie du théâtre traditionnel : tant que leurs représentations resteront au cœur du temps rituel de la société rurale, le théâtre traditionnel chinois ne pourra pas disparaître.

### **La concubine assassinée**

Après avoir esquissé un panorama général du théâtre chanté en faisant ressortir les contrastes ayant pris forme au cours de son histoire, je voudrais maintenant, pour compléter cet aperçu trop général, renverser la perspective et partir d'un point très précis : celui de la représentation de deux scènes empruntées à un épisode célèbre du répertoire, telles qu'on pouvait encore les voir ces dernières années. Si j'ai eu l'occasion dans les années 1980 et 1990 d'assister personnellement à leurs représentations, j'appuierai mon commentaire ici sur deux enregistrements publiés en Chine à la même époque, et qu'on peut, je l'espère, encore se procurer.

J'ai retenu un moment d'un des plus célèbres cycles légendaires chinois, l'histoire des bandits d'honneur d'*Au Bord de l'eau* (*Shuihu zhuan* 水滸傳). Les brigands des Bords de l'eau figurent déjà parmi les personnages mis en scène par le *zaju* des Yuan<sup>25</sup>, et ce sont eux encore que des troupes de danseurs exorcistes incarnent souvent lors de fêtes religieuses

---

<sup>25</sup> Nous avons la chance de disposer de la traduction française de plusieurs d'entre eux : Coyaud, 1975.

modernes [Figure 5]<sup>26</sup>. Mais leur histoire est surtout connue en raison du grand roman en langue vulgaire (*tongsu xiaoshuo* 通俗小說) éponyme, achevé au XVI<sup>e</sup> siècle au terme d'une évolution s'étant étendue sur plusieurs siècles. Ce dernier présente l'avantage d'être accessible au lecteur français depuis la parution de la belle traduction de Jacques Dars<sup>27</sup>. Si la célébrité et le succès du roman du XVI<sup>e</sup> siècle éclipsèrent quelque peu par la suite les pièces anciennes consacrées au cycle, de nouvelles œuvres dramatiques furent inspirées par celui-ci : les échanges inter-génériques ne s'interrompirent pratiquement jamais.

Il est vrai que le théâtre et le roman en langue vulgaire se sont initialement inspirés d'un même répertoire : celui des conteurs professionnels, dont l'art a été très anciennement formalisé en Chine. Depuis leur origine commune aux XII<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècles, théâtre et roman en langue vulgaire ont dans une très large mesure continué de reprendre les mêmes intrigues<sup>28</sup>.

La tragique histoire de la jeune Yan Poxi 閻婆惜 occupe une position charnière au début de l'histoire d'*Au bord de l'eau* : elle est en effet celle par qui le malheur arrive à Song Jiang 松江, le futur chef de la bande des brigands. Le meurtre qu'il a commis contraindra le vertueux mais prudent employé d'administration locale qu'il était jusqu'alors à entrer dans la clandestinité, lui permettant de prendre par la suite la tête des rebelles. En voici en résumé l'argument, tel qu'il figure aux chapitres 20 et 21 du roman (Shi Nai-an, Luo Guan-zhong, 1978 : I, 434-465) : orpheline de père, Yan Poxi devient la concubine de Song Jiang, lequel, à moitié par plaisir et à moitié par altruisme, entretient la jeune femme et sa mère dans une maison où il leur rend épisodiquement visite. Las, Yan Poxi s'amourache du subordonné de Song Jiang, Zhang Sanlang 張三郎, avec lequel elle a une liaison. Song Jiang, ayant eu vent de l'affaire, évite désormais la jeune femme. Craignant de perdre le protecteur qui est leur seule source de subsistance, la mère de Yan Poxi tente de le réconcilier avec sa fille en insistant pour que Song Jiang passe une nuit entière en sa compagnie. Song Jiang et Yan Poxi, contraints et forcés par la vieille, demeurent de longues heures silencieux dans la chambre de cette dernière sans se rapprocher le moins du monde. Au matin, Song Jiang s'en va, perdant sans s'en apercevoir un sac contenant deux objets dangereusement compromettants : une lettre et une somme d'argent qui lui ont été remises par Chao Gai 晁盖, premier chef des Bords de l'eau. Yan Poxi lit la lettre, et, comme Song Jiang paniqué revient la supplier de la lui remettre, elle s'en sert pour lui extorquer une lettre de répudiation qui lui permettra

---

<sup>26</sup> On les rencontre ainsi dans des lieux aussi distants les uns des autres que Taiwan (Sutton, 2003:155-156), le Shanxi (Jonhson, 2009 : 84-87), ou encore le Guangdong avec les *yinggewu* [figure 5].

<sup>27</sup> Shi Nai-an, Luo Guan-zhong, 1978 ; une version abrégée a été publiée dans la collection *Folio*.

<sup>28</sup> Sur l'art des conteurs en Chine, voir Pimpaneau, 1991, et les études réunies par Børddhal, 1999.

d'épouser Zhang Sanlang. Song Jiang s'exécute, mais Yan Poxi, voulant pousser son avantage, essaie à nouveau de le faire chanter. Fou de rage, Song Jiang la tue à coups de couteau et s'enfuit.

La pièce d'opéra de Pékin correspondant à cet épisode, intitulée « [la nuit passée] assis à l'étage et le meurtre de Poxi » (*Zuo lou sha Xi* 坐樓殺惜), conte sensiblement la même histoire, mais, dans le roman, le personnage clef du drame est la cupide mère Yan, dont le redoutable verbe de commère<sup>29</sup>, coulant de façon quasi ininterrompue, oblige Song Jiang à la suivre, fait taire les contradicteurs et mate les résistances de sa fille, engageant malgré elle les protagonistes dans leur tête à tête fatal.

La pièce de *jingju*, que je vais ici décrire dans la version jouée par la *dan* Tong Zhiling 童芷苓 (1922-1995, Yan Poxi) et le *laosheng* Li Mingsheng 李鳴盛 (1926-2002, Song Jiang)<sup>30</sup>, change radicalement le mode narratif : la vieille se fait plus que discrète, n'intervenant qu'au début et à la fin, et le récit repose désormais entièrement sur le face à face des amants brouillés. Pour la mise en scène de cet épisode sans grand échange de discours, le chant aura moins d'importance que le dialogue et surtout le mime, car les éléments spatiaux, notamment l'escalier menant à l'étage et la chambre de la fille, qui y est située, deviennent des éléments essentiels de l'action. Or, dans le théâtre sans autre décor que la table et les deux chaises traditionnelles, ils n'existent que par le truchement du mime des acteurs. L'escalier sera ainsi gravi et descendu pas moins de sept fois, depuis le moment où Poxi se précipite en bas, tout à sa joie, car elle croit rejoindre Zhang Sanlang, jusqu'au moment où le meurtrier, poursuivi par la vieille, tente de prendre la fuite.

Le *climax* de toute la scène est le cinquième passage de l'escalier lorsque Song Jiang, son crime accompli, descend les degrés en titubant comme un homme ivre, sa barbe postiche voltigeant autour de son visage hagard, avant de s'effondrer sur le sol du rez-de-chaussée : c'est un des moments où le public applaudit la prouesse du comédien.

Un autre élément important recréé par le mime est l'ouverture et la fermeture de la porte de la chambre de la jeune fille. Dans un détail absent du roman, la vieille a en effet enfermé le couple brouillé dans la chambre ; c'est en en forçant le verrou, le matin venu, que Song Jiang perd le sac contenant la lettre compromettante [Figure 6]. Lorsqu'il revient, fou

---

<sup>29</sup> Sur les personnages de commères dans la Chine impériale des derniers siècles, on peut se reporter au livre de Cass, 1999 : 47-64.

<sup>30</sup> La représentation, non datée, doit d'après l'âge apparent des acteurs avoir été enregistrée entre 1985 et 1990 environ. *Zhongguo xiqu jingdian: jingju "sha Xi"* 中國戲曲經典, 京劇: 殺惜 (Classiques du théâtre chanté chinois : opéra de Pékin, « le meurtre de Yan Poxi »), VCD, Shanghai shengxiang chubanshe, 1998 .

d'inquiétude, la perte constatée, il répètera chacun de ses gestes de la vieille, dans un désarroi et une colère croissants, jusqu'à ce qu'il comprenne que Poxi qui feint de dormir n'a pu que trouver et cacher la lettre.

La scène est tout entière bâtie autour de la montée de la colère de Song Jiang, attisée par les minauderies méprisantes de Poxi. Lors de la nuit qu'ils ont été contraints de passer ensemble, les amants brouillés n'ont pas eu de contact direct. S'éveillant et s'endormant tour à tour, ils ont tous deux chanté un couplet de la « chanson des cinq veilles de la nuit » à l'adresse de l'autre endormi, exprimant successivement la nostalgie de la tendresse passée, puis la colère meurtrière et le dégoût qu'ils éprouvent désormais. Au moment où ils se font finalement face, et que Poxi exerce son chantage, le rythme s'accélère pour mener crescendo à l'instant du crime.

Dans le roman, Song Jiang acceptait sans hésiter les conditions de la fille, qui demandait à conserver ses possessions tout en recevant la permission d'épouser son amant : le meurtre n'intervenait que parce que Song Jiang se trouvait face à une exigence à laquelle il ne pouvait plus répondre<sup>31</sup>. Dans la pièce au contraire, Song Jiang refuse tout d'abord avec rage chacune des conditions chaque fois plus humiliantes posées par la jeune femme. Celle-ci, à chaque fois, lui répète alors :

- Tu ne veux pas ?
- Je ne veux pas !
- Alors je dois prendre congé !
- Où vas-tu ?
- Dormir en bas !
- Attends !

Ce dialogue en forme de refrain scande la montée de l'humiliation et de la haine de Song Jiang, qui doit à chaque fois se plier à de nouvelles demandes de la concubine. Finalement, Poxi, dont le mépris et la colère n'ont fait parallèlement que croître, soufflète Song Jiang. Depuis l'orchestre, le percussionniste ponctue la gifle d'un coup de cymbale, lançant la séquence rythmique rapide dite *pudeng'e* 撲燈蛾 qui soutiendra l'action jusqu'au seuil du meurtre. Arrivé à ce moment, le rythme se ralentit de nouveau. À ce moment, comme le petit Chaperon rouge face au loup, Poxi demande à Song Jiang qui l'a empoignée :

---

<sup>31</sup> Poxi lui demande une somme d'argent qu'elle croit qu'il détient, alors qu'il s'en est déjà défait.

- Vas-tu me frapper ?
- Je... je ne vais pas te frapper.
- Vas-tu m’insulter ?
- Je... je... je ne vais pas t’insulter.
- Si tu ne vas ni me frapper ni m’insulter, alors tu vas me tuer !
- Je... je... je... je vais te tuer !,

dit alors Song Jiang, dans la main duquel jaillit le couteau. Les deux acteurs ont alors le talent de jouer le meurtre lui-même de façon parfaitement réaliste pour en mieux marquer la violence, Song Jiang fouillant le corps inanimé, déchirant la lettre et essuyant même la lame sur les habits de sa victime. Le comédien ne reprend qu’alors les tremblements stylisés de barbe et de manches par lesquels il traduit le désarroi de son personnage.

Cette orchestration implacable de la montée vers le meurtre fait de cette scène une véritable petite sonate de haine et de folie. Elle laisse peu de place au chant, un peu plus au dialogue, et, dans la nomenclature traditionnelle des quatre registres indispensables à l’acteur de *xiqu*, « le chant, la psalmodie, la gestuelle, le combat » (*chang, nian, zuo, da*, 唱念做打), le « Meurtre de Poxi » relève sans ambiguïté du troisième : la confrontation se développe essentiellement autour de mimiques et de gestes stylisés, constamment ponctués par les percussions. Si le point de départ et d’arrivée de l’épisode sont les mêmes que dans le roman, le langage dramatique en a totalement modifié le déroulement et l’intensité.

Bien différent est l’épisode qui suit, dans les pièces d’*Au bord de l’eau*, le meurtre de la concubine. Cette scène, où l’on voit le fantôme exploré de Poxi venir emporter celui qu’elle aime, est absente du roman et n’appartient qu’au théâtre. Je vais en rendre compte dans la version jouée par deux des acteurs vedettes de la troupe de *Kunqu* de Shanghai, la *dan* Liang Guyin 梁谷音 (1942-, Yan Poxi) et le clown (*chou*) Liu Yilong 劉異龍 (1939-, Zhang Sanlang)<sup>32</sup>. La pièce est plus raffinée que le « Meurtre de Yan Poxi » : il s’agit d’un opéra *Kunqu*, dont les arias, harmonieux et lents, n’ont pas la vigueur du mode *erhuang* de l’autre pièce. La poésie y est bien plus difficile, et, de plus, comme il est loisible au clown, Liu Yilong s’exprime en langue locale, le shanghaien dans son cas (il est sous-titré sur

---

<sup>32</sup> *Zhongguo kunqu yinxiang ku, jingdian zhexizi : xiashan ; jiecha ; huozhuo* 中國崑曲音像庫經典折子戲下山借茶活捉 (Trésors audiovisuels du kunqu, extraits classiques ; *La fuite du monastère ; l’emprunt du thé ; saisi vivant !*), DVD, Shanghai shengxiang chubanshe, s.d.

l'enregistrement), tandis que la *dan* parle en mandarin. À la différence du meurtre de Poxi chant et mime ont ici part égale dans la représentation.

Désormais vêtue d'amples habits blancs, comme il sied aux gens en deuil, aux fantômes – en quelque sorte en deuil d'eux-mêmes – ainsi qu'à toute une série d'êtres surnaturels, Yan Poxi entre en scène, du pas glissé sensé figurer l'extrême légèreté des trépassés, et exécute une danse flottante marquée par quelques moments de raidissement soudain : une inquiétante *rigor mortis* vient se mêler à sa souplesse spectrale... Arrivée à la demeure de son amant, elle l'appelle d'une clameur inquiétante. Réveillé en plein sommeil, Zhang paraît bientôt sur scène et le public peut constater que son emploi est celui du clown, comme le signale le large emplâtre de maquillage blanc qui lui recouvre le nez et une partie des yeux et des sourcils.

D'abord émoussillé par la visite nocturne d'une femme, Zhang se méfie toutefois un peu et refuse d'ouvrir ; invité à deviner l'identité de sa visiteuse, il n'y parvient pas, quoique sa voix lui paraisse familière. Il se résout enfin à ouvrir la porte, et Poxi, dans une brève virevolte, entre sans que Zhang ne la voie. Lorsqu'elle lui apparaît enfin, silhouette confuse qui se tient désormais dans la salle, Zhang pense profiter de l'aubaine, et tend la main pour la peloter : saisi de froid, il la retire aussitôt, et, flairant ses doigts, reconnaît avec inquiétude l'odeur de la terre. Poxi se tourne alors enfin vers lui : « Nous ne nous sommes quittés que depuis peu, comment ne me reconnais-tu pas ? » Suit alors une longue séquence où le clown est saisi d'une peur abjecte, tentant en vain d'exorciser le fantôme grâce à une incantation exorciste qui ne produit pas le moindre effet, l'adjurant d'aller s'en prendre plutôt à Song Jiang son assassin, et tentant de lui échapper en vain par toutes sortes d'esquives grotesques. La scène change brusquement de tonalité lorsque le fantôme, qui l'a assuré n'être pas venu le faire périr, demande à être regardé. Zhang finit par y consentir, et l'actrice, s'étant un moment dissimulée, passe un gilet rouge vif par-dessus ses funèbres habits :

– Ai-je tellement changé ?

– Non, tu n'as pas changé, tu es même encore plus jolie qu'avant. »

À partir de ce moment, s'esquisse une véritable danse de séduction : chantant le souvenir de leurs amours, regrettant les plaisirs passés, les amants s'enlacent, tandis que le clown regarde la morte d'un air ravi. Celle-ci, le saisissant au cou, commence à lui serrer doucement la gorge, tandis que son chant fait des allusions inquiétantes à la « tombe amoureuse où ils dormiront ensemble ». Ayant déployé son écharpe blanche, elle en entoure

le cou de son amant, qui, sans plus résister, se laisse bientôt balloter comme un pantin désarticulé. Le clown a alors adroitement, dos au public, étalé sur son visage une poudre noire qui modifie son maquillage (technique du *bianlian* 變臉), lui donnant désormais un visage décomposé : il n'est déjà plus du côté des vivants. Le fantôme, le sourire radieux, emmène hors-scène son amant, qui affiche lui aussi un sourire béat tout en n'émettant plus que des borborygmes étranglés. [Figure 7]

Cette scène, lorsqu'elle est bien jouée – comme c'est assurément le cas avec Liang Guyin et Liu Yilong – est peut-être à mon sens une des plus belles du théâtre chinois. Peu de spectacles réussissent à faire se rencontrer fantôme éperdu d'amour et clown à la peur abjecte, à mêler ainsi dans un accord harmonieux romantisme et grotesque, séduction et macabre. Cette scène est pourtant une sorte d'heureux hasard : elle constitue en quelque sorte un contresens par rapport au récit initial d'*Au bord de l'eau*. Dans le roman du XVII<sup>e</sup> siècle, hautement misogyne, les « mauvaises femmes » n'apparaissent guère que pour connaître le sort peu enviable de périr sous le poignard vengeur d'un des héros.

Dans le roman, l'histoire de Yan Poxi s'achevait avec la mort de la jeune femme. Ce fut un dramaturge assez obscur, Xu Zichang 許自昌, actif à l'ère Wanli 萬曆 des Ming (1573-1620), qui devait le premier convoquer son fantôme en écrivant la célèbre scène « Sanlang saisi vivant » (*Huozhuo Sanlang* 活捉三郎) ; initialement intitulée *Minggan* 冥感 (« émoi d'outre-tombe »), elle est la trente-et-unième de sa pièce *chuanqi* intitulée *Shuihu ji* 水滸記. Cette œuvre, qui porte le même titre que le célèbre roman, ne raconte en fait que les événements rapportés aux chapitres 10 à 22 et 39 à 40 de l'œuvre originale, c'est-à-dire tout ce qui suit et précède immédiatement l'entrée en rébellion de Song Jiang.

Xu Zichang ne s'est toutefois pas contenté de porter à la scène un extrait substantiel du roman, mais a enrichi l'intrigue initiale en donnant davantage de profondeur aux personnages féminins entourant le futur chef de la bande des Bords de l'eau : il consacre ainsi plusieurs scènes aux rapports entre Song Jiang et son épouse légitime, et, surtout, donne plus de chair au personnage de Yan Poxi en développant son histoire d'amour avec Zhang Sanlang. Une scène, « l'emprunt du thé » (*jiecha* 借茶) expose ainsi le début de l'adultère entre la jeune femme et le clerc.

En restituant au cycle d'*Au bord de l'eau* les personnages féminins qui lui faisaient défaut, Xu s'inscrit dans la sensibilité de son temps. Le théâtre lettré, nourri par l'esthétique des passions (*qing* 情) alors fort en vogue, cultivait les personnages de femmes amoureuses capables de triompher des contraintes humaines et supra-humaines : sa Yan Poxi fait d'une

certaine manière écho à la Du Liniang du *Pavillon aux pivoines*, elle aussi capable de revenir par amour du monde des morts. À cet égard, l'opéra chinois, comparé au roman volontiers sarcastique et misogyne, paraissait alors comme une sorte de « revanche des femmes », à l'opposé du constat dressé voici longtemps par Catherine Clément pour le champ occidental (Clément, 1979).

Mais au-delà de la mode historiquement marquée du culte des passions, « Sanlang saisi vivant » se rattache au type bien connu des scènes de possession spectrale, où un homme est entraîné tout vivant (*huozhuo* 活捉) aux enfers par un fantôme vengeur. Pour cette raison, « Sanlang saisi vivant » faisait partie des pièces fantomatiques que l'on jouait volontiers lors de la fête des fantômes du septième mois : ici le théâtre lettré rejoint le répertoire rituel. Mais à la différence des autres scènes fantomatiques du répertoire, ce n'est pas la vengeance ou la passion déçue qui provoquent l'apparition. L'originalité de Xu est d'avoir dépeint Yan Poxi en « pure » morte amoureuse, dont le spectre s'en va trouver l'homme qu'elle aime plutôt que celui qui l'a tuée.

Le génie de Xu Zichang n'était pas comparable à celui d'un Tang Xianzu, et sa pièce souffre des défauts de bien des médiocres *chuanqi* lettrés de la fin des Ming : ses arias, farcis à chaque vers d'allusions littéraires jusqu'au-delà du raisonnable, sont parfois très lourds et leur écriture souvent pédante. Ils sont certainement inintelligibles pour le spectateur contemporain, et indigestes même pour le spécialiste<sup>33</sup>. Pourtant, l'inventivité en matière de situations et de dialogues de Xu devait sauver de l'oubli une part de son œuvre : de nombreux témoignages attestent qu'aux XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, on ne cessa guère de jouer comme scènes autonomes (*zhexixi*) de théâtre *Kunqu* les passages de sa pièce mettant en scène Sanlang et Yan Poxi, notamment *jiecha* et *huozhuo*. La scène fut même reprise au XIX<sup>e</sup> siècle par l'opéra de Pékin lorsqu'il devint le genre dramatique dominant.

Telle qu'on la jouait alors, la pièce qui narre les événements ayant conduit au meurtre de Yan Poxi, « La Maison du dragon noir » (*Wulongyuan* 烏龍院), racontait dans son intégralité l'histoire de Yan Poxi jusqu'à la scène fantomatique incluse. *Huozhuo Sanlang* devait toutefois être victime de la censure des années 1950, quand les communistes firent la chasse aux « pièces à fantômes » (*guixi* 鬼戲) sous prétexte de purger la Chine d'intolérables superstitions. Il semble que le grand acteur Zhou Xinfang 周信芳 (1895-1975, [figure 6]) ait joué un rôle clef dans cette censure en expurgeant lui-même le livret et en renforçant la

---

<sup>33</sup> Voir le sévère jugement de Fu Xihua, 1985 : 6 à 10. On trouvera le texte chinois intégral du *Shuihu ji* de Xu p. 231-297 du même ouvrage (p. 293-295 pour la scène de *Huozhuo*).

tonalité héroïque de l'œuvre grâce à l'insistance sur les rapports entre Song Jiang et les rebelles des Bords de l'eau. Les acteurs de *Kunqu* durent également purger de leur répertoire la scène originale de Xu Zichang qu'ils jouaient bien souvent jusqu'alors.

Comme les autres « pièces à fantômes », « Sanlang saisi vivant » devait refaire son apparition sur scène au cours des années 1980, dans un premier temps comme *zhezixi* joué par les troupes de Kunqu, puis en étant à nouveau adjointe aux opéras de Pékin contant l'intégralité de l'histoire de Yan Poxi : encore récemment, plusieurs spectacles remarquables ont repris l'histoire toute entière jusqu'à l'apothéose funèbre de la capture de Sanlang. L'un d'entre eux nous a été offert en 2002 par Wu Xingguo (Wu Hsing-Kuo 吳興國), l'acteur et metteur en scène taiwanais qui contribue depuis les années 1980 à amener un public nouveau au *jingju* 京劇. Wu s'était d'abord tourné vers le répertoire théâtral classique étranger (il a ainsi adapté plusieurs pièces de Shakespeare) avec sa troupe Contemporary Legend Theatre 當代傳奇劇場<sup>34</sup> et ne s'est intéressé de nouveau que plus récemment au répertoire traditionnel.

Sa mise en scène de l'histoire de Yan Poxi, intitulée *Jin wu cang qiao* 金烏藏嬌 (« The Hidden Concubine »), se déroule dans un somptueux décor, dont la toile de fond du plateau traduisait la violence de l'action *via* les caractères emportés de la calligraphie cursive dite « folle » d'époque Song . Un des traits les plus remarquables de cette mise en scène était que, face à Yan Poxi, le même Wu Xingguo tenait les rôles du sombre et vertueux Song Jiang et du futile et débauché Zhang Sanlang, portant par son jeu les deux faces, peu reluisantes, de la virilité chinoise telle que les met en scène le répertoire traditionnel. Cette pièce succédait de quelques années à la série télévisée adaptant le *Shuihuzhuan*, qui, bien que dépourvue de l'épisode fantomatique, s'attachait également à décrire avec compassion le malheureux sort de la concubine du chef des Bords de l'eau. Bref, en ces premières années du XXI<sup>e</sup> siècle, la réhabilitation de Yan Poxi et de son fantôme est en passe d'être achevée.

\*\*\*\*\*

---

<sup>34</sup> Sur Wu Xingguo, voir Quillet 2011.

Peut-on comparer le théâtre chanté contemporain au fantôme de la belle Poxi, condamné à de belles mais fugaces apparitions ? Que demeure-t-il en fait de l'art subtil du *xiqu* en ce début des années 2010 ? Quelles sont ses perspectives ?

Si l'on fait l'inventaire des lieux où l'on peut en voir dans la Chine d'aujourd'hui, on reste quelque peu songeur : dans les grandes villes, les théâtres spécialisés où on le jouait, il y a encore deux décennies, ont pour la plupart disparu. Certes, de grands théâtres de villes importantes consacrent encore aujourd'hui des soirées au *xiqu*, mais le temps où elles étaient quotidiennes est révolu. La vieille forme de représentation du *zhezixi* a connu un sort particulier en étant adaptée au tourisme : stupidement convaincus qu'un Occidental ne saurait supporter plus d'une demi-seconde la voix de fausset de certains des emplois traditionnels, leurs promoteurs servent aux touristes, dans des théâtres situés parfois dans de grands hôtels comme à Pékin, des représentations exclusivement composées de scènes acrobatiques. Au Sichuan, l'art du changement ultra-rapide de masques souples faciaux (une des formes des *bianlian*, les changements de maquillage effectués en scène) a pareillement été extrait des intrigues où il figurait pour faire partie de numéros de music-hall. Si un certain nombre de comédiens peuvent exercer pleinement leur art, d'autres se sont ainsi donc vus transformer en simple artistes de cirque.

En revanche, des formes dramatiques qui avaient été réprimées pendant une bonne partie du XX<sup>e</sup> siècle ont réapparu : c'est le cas des pièces religieuses qui avait été pourchassées comme « superstitieuses » par le régime communiste, et qu'on ne voyait plus parfois pour certaines d'entre elles depuis l'époque républicaine (1912-1949). Elles ont pu être étudiées par les chercheurs, et l'on doit notamment citer le magnifique travail d'inventaire et de recherche ethnographique conduit par le professeur taiwanais Wang Qiugui<sup>35</sup>, ainsi que les progrès de l'archéologie théâtrale, qui a étudié scènes et stèles votives anciennes<sup>36</sup>. Les études sur les théâtres exorcistes *nuo* sont même en quelque sorte à la mode, et un site web spécialisé,

---

<sup>35</sup> Wang Qiugui 王秋桂, ed. *Minsu quyi congshu* 民俗曲藝叢書 (« Collection des arts dramatiques folkloriques »), Taibei : Shi Hezheng jijinhui. Comme son titre ne l'indique pas, cette collection qui compte aujourd'hui plus de 80 volumes parus, mêle éditions de livrets de théâtre rituel de toutes les provinces de Chine et des monographies les étudiant. Une source essentielle pour appréhender le rôle religieux du théâtre chinois ; on trouvera une analyse critique de la collection dans son ensemble ainsi que de plusieurs de ses volumes dans l'ouvrage dirigé par Overmyer et Chao, 2002.

<sup>36</sup> Voir notamment Feng Junjie, 2002, ou Che Wenming, 2001. Ces nouvelles données archéologiques poussent des chercheurs comme David Johnson à faire l'hypothèse que le théâtre rural, a pu exister sous des formes déjà développées dès le XI<sup>e</sup> siècle. Johnson, 2009 : 149-155. Ce ne serait en effet pas la première fois que des données archéologiques révéleraient l'existence de genres populaires ignorés par les écrits des lettrés : c'est ainsi la découverte de la grotte aux manuscrits de Dunhuang qui a révélé l'existence des chantefables médiévales appelées *bianwen* 變文.

fondé il y a cinq ans, leur est entièrement dédié<sup>37</sup>. Dans les villages et les bourgs ruraux, la restauration des théâtres rituels traditionnels est parfois devenue un enjeu identitaire et économique à la fois. Tout récemment, l'inscription des genres théâtraux nationaux ou locaux dans la liste UNESCO du « Patrimoine immatériel de l'humanité » suscite beaucoup d'engouement: à l'heure où j'écris, l'opéra de Pékin, le *Kunqu* et l'opéra cantonais *Yueju* 粵劇 figurent sur la liste UNESCO, mais pas moins de cent cinquante-huit « formes théâtrales traditionnelles » différentes figurent sur une liste nationale bâtie suivant les mêmes principes<sup>38</sup>. Quelle que soit la faveur du public, les autorités culturelles semblent bien décidées à faire du *xiqu* un élément patrimonial. C'est une de ses chances, non négligeable, de survie – même si c'est à une toute autre échelle que celle qui fut la sienne lorsqu'il suscitait l'enthousiasme des foules.

Comme on le voit, le *xiqu* n'a pas été sans s'adapter à la culture mondialisée du XXI<sup>e</sup> siècle : il figure par ailleurs en bonne place dans les *mass media* modernes : la onzième chaîne de la télévision centrale de Chine populaire lui reste entièrement dévolue, et de nombreux sites web de qualité, œuvres d'aficionados de tel ou tel genre national ou régional, montrent que le théâtre traditionnel a su se servir des outils de la modernité. Des metteurs en scène de *xiqu*, à Taiwan comme sur le continent chinois, ont monté des pièces innovantes, dont d'intéressantes adaptations du répertoire occidental : Shakespeare a ainsi été représenté en opéra de Pékin comme en opéra du Sichuan. Mais ces nouveaux spectacles n'ont guère pour public que des intellectuels, ici comme là-bas. Le *xiqu*, avec son rythme parfois lent et son esthétique subtile, requérant une véritable formation du goût de la part des spectateurs, n'est certainement plus de taille à lutter avec le déferlement de l'*entertainment* contemporain : il est douteux qu'il renoue jamais avec ce qui fut son immense popularité.

Pourtant, toutes ses forces ne sont pas à cet égard épuisées. L'une d'entre elle pourrait être son rôle dans les cultures régionales. Dans la Chine d'aujourd'hui, où Pékin et les grandes métropoles se détournent du théâtre traditionnel, ce sont les opéras provinciaux qui comptent parmi les formes théâtrales les plus vivantes. Or, la revendication des identités locales tend à croître : le *xiqu* pourrait trouver là une légitimité nouvelle. Une autre de ses forces, qui est indirectement liée à la première, est la force du théâtre non professionnel, et spécialement le rôle de l'art dramatique dans les cultes et les fêtes. Certes les choses changent vite, jusqu'au cœur des campagnes, et l'on ne saurait parier sur le très long terme. Mais, grâce au rôle qu'il y

---

<sup>37</sup> Zhongguo nuo wenhua wang 中國儼文化網站 (web de la culture *nuo* en Chine) <http://www.nuoxi.com/> Site en chinois.

<sup>38</sup> Voir <http://www.ihchina.cn/inc/guojiaminglu.jsp> (consulté le 16/08/2012). Site en chinois.

joue depuis si longtemps, on peut espérer que la religion chinoise contemporaine, au travers des mutations qu'elle subit dans le monde contemporain, ne puisse se passer avant longtemps des héros et des dieux du théâtre traditionnel.

Vincent DURAND-DASTÈS  
INALCO-équipe ASIEs-CEC

### **Bibliographie**

- Beaud, Sylvie. *Le répertoire du Guan Suo xi, théâtre rituel des Hans de Yangzong (Yunnan). Essai de traduction annotée et commenté*, INALCO, mémoire de maîtrise, 2005.
- Birch, Cyril. *Scenes for Mandarin : The Elite Theater of the Ming*. New-York : Columbia U.P., 1995.
- Børddhal, Vibeke, ed. *The Eternal Storyteller : Oral literature in Modern China*. Richmond : Curzon press, 1999.
- Capdeville-Zeng, Catherine. « Espace et temporalité d'un rituel théâtral en Chine : le Nuo du village de Shiyong (Jiangxi) », Communication au III<sup>e</sup> Congrès du Réseau Asie, 26-27-28 sept. 2007, Paris, France, <http://www.reseau-asie.com/>
- Capdeville-Zeng, Catherine. Compte-rendu de Zeng Zhigong, *Jiangxisheng Nanfeng Nuo wenhua* (La culture Nuo de Nanfeng, province du Jiangxi), 2005, in *Annales : Histoire, Sciences Sociales*, 61, 6 (2006). 1505-1508.
- Cass, Victoria. *Dangerous Women : Warriors, Grannies and Geisha of the Ming*. Lanham : Rowman & Littlefield, 1999.
- Che Wenming (車文明). *20 shiji xiqu wenwu de faxian yu quxue yanjiu* (20 世紀戲曲文物的發現與曲學研究, Les découvertes de vestiges archéologiques théâtraux au XX<sup>e</sup> siècle et les études sur l'art dramatique). Beijing : Wenhua yishu, 2001.
- Chen Fan Pen. *Chinese shadow theatre: History, Popular Religion, and Women Warriors*. Montreal: McGill-Queens University press, 2007.
- Chu Kun-Liang. *Les aspects rituels du théâtre chinois*. Paris : Institut des hautes études chinoises, 1991.
- Clément, Catherine. *L'Opéra ou la défaite des femmes*. Paris : Grasset, 1979.
- Coyaud, Maurice. *Les opéras des Bords de l'eau*. Paris, Édition du CNRS, 1975.

- Crump, James Irwing. *Chinese Theater in the Days of Kubilai Khan*. Tucson: University of Arizona Press, 1980.
- Darrobers, Roger. *Le théâtre chinois*. Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1995.
- Darrobers, Roger. *Opéra de Pékin : théâtre et société à la fin de l'empire sino-mandchou*. Paris : Bleu de Chine, 1998.
- Durand-Dastès, Vincent. « Le Hachoir du juge Bao : le supplice idéal dans le roman et le théâtre en langue vulgaire chinois des Ming et des Qing ». M. Détrie et A. Dominguez Leiva (dir.). *L'imaginaire du « supplice oriental » dans la littérature et les arts*. Dijon : Éditions du Murmure, 2005 : 200-202.
- Fégly, Jean-Marie. *Théâtre chinois : survivance, développement et activités du kunju (théâtre chanté de Kunshan) au XX<sup>e</sup> siècle*. Thèse de troisième cycle, Paris VII, 1986.
- Feng Junjie (馮俊杰). *Xiju yu kaogu (戲劇與考古, Théâtre et archéologie)*. Beijing : Wenhua yishu chubanshe, 2002.
- Fu Xihua (傅惜華, dir.). *Shuihu xiqu ji, dier ji (水滸戲曲集第二集, Les pièces d'Au bord de l'eau, volume 2)*. Shanghai : Shanghai guji chubanshe, 1985.
- Ge Liangyan. *Out of the Margins: The Rise of Chinese Vernacular Fiction*. Honolulu : University of Hawai'i Press, 2001.
- Graezer, Florence, 2003. « Le festival de Miaofeng shan : culture populaire et politique culturelle », *Études chinoises*, vol. XXII: 283-295.
- Graezer Bideau, Florence. *La danse du yangge : culture et politique dans la Chine du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : La Découverte, à paraître.
- Hansson, Anders. *Chinese Outcasts : Discrimination and Emancipation in Late Imperial China*. Leiden : Brill, 1996.
- Hu Jinzhao (胡金兆). *Cheng Yanqiu (程硯秋)*. Changsha : Hunan Wenyi, 1987.
- Idema, Wilt ; West, Stephen. *Chinese Theater 1100-1450 : A Source Book*. Wiesbaden : Steiner, 1982.
- Idema, Wilt. *Chinese Fiction : The Formative Period*. Leiden : Brill, 1974.
- Johnson, David. *Spectacle and Sacrifice : The Ritual Foundation of Village Life in North China*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Asia Center, 2009.
- Johnson, D ; B. Grant, B. (dir.). *Ritual Opera, Operatic Ritual : Mu-lien rescues his mother in Chinese popular culture*. Berkeley : Chinese Popular Culture Project, 1987
- Liao Ben (廖奔). *Zhongguo xiqu shi (中國戲曲史, Histoire du théâtre chanté chinois)*. Shanghai : Shanghai renmin chubanshe, 2004.

- Liao Ben. *Zhongguo gudai juchang shi* (中國古代劇場史, Histoire des scènes de théâtre anciennes en Chine). Zhengzhou : Zhong zhou gu ji chu ban she, 1997.
- Liao Ben. *Zhongguo xiju tushi* (中國戲劇圖史, Histoire illustrée du théâtre chinois). Zhengzhou : Daxiang, 2000.
- Liste nationale des 158 formes théâtrales traditionnelles faisant partie du patrimoine immatériel chinois : <http://www.ihchina.cn/inc/guojiaminglu.jsp> (consulté le 16/08/2012).
- McMahon, Keith. "Sublime Love and the Ethics of Equality in a Homoerotic Novel of the Nineteenth Century, *Precious Mirror of Boy Actresses*". *Nannü : Men, Women and Gender in Early and Imperial China*, 4, 1 (2002). 69-109.
- Overmyer, Daniel ; Chao Shin-yi. *Ethnography in China Today: A Critical Assessment of Methods and Results*. Taipei : Yuan-Liou, 2002.
- Pimpaneau, Jacques. *Des poupées à l'ombre : le théâtre d'ombres et de poupées en Chine*, Paris : Université de Paris 7, Centre de publication Asie Orientale, 1977.
- Pimpaneau, Jacques. *Promenade au jardin des poiriers : l'opéra chinois classique*. Paris : Kwok-On, 1983.
- Pimpaneau, Jacques. *Chine : littérature populaire : chanteur, conteurs, bateleurs*, Arles : Picquier, 1991.
- Pimpaneau, Jacques. « *Mulian descend aux enfers sauver sa mère* », opéra rituel chinois, Film couleur, 55 mn, INALCO, 1994.
- Quillet, Françoise. *L'opéra chinois contemporain et le théâtre occidental : entretiens avec Wu Hsing-Kuo*. Paris : L'Harmattan, 2011. (« L'univers théâtral »).
- Riley, Jo. *Chinese Theater and the Actor in Performance*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
- Scott, Adolphe Clarence. *Traditional Chinese Plays*. Madison : University of Wisconsin Press, 1967-1975.
- Shen, Grant Guangren. *Elite Theatre in Ming China, 1368–1644*. Oxford : Routledge, 2005.
- Shi Nai-an, Luo Guan-zhong. *Au bord de l'eau*, traduction de Jacques Dars. Paris : Gallimard, « La Pléiade », 1978.
- Starr, Chloe. "Shifting Boundaries: Gender in *Pinhua Baojian*". *Nan Nü : Men, Women and Gender in Early and Imperial China*, 1, 2 (1999). 268-302
- Sutton, Donald S. *Steps of Perfection : Exorcist Performers and Chinese Religion in Twentieth-Century Taiwan*. Cambridge MA, London : Harvard University Press, 2003.

- Tanaka Issei. « The social and historical context of Ming Ch'ing local drama ». D. Johnson, A. J. Nathan, E. S. Rawski. *Popular Culture in Late Imperial China*. Berkeley : University of California Press, 1985. 143-160.
- Tang Xianzu. *L'Oreiller magique* traduction d'André Lévy. Paris : Musica Falsa, 2007.
- Tang Xianzu. *Le Pavillon aux pivoinés*, traduction d'André Lévy. Paris : Musica Falsa, 1998.
- Van der Loon, Piet. « Les origines rituelles du théâtre chinois », *Journal asiatique*, 265, 1-2, (1977). 141-168.
- Wang Qiugui (王秋桂, dir.). *Minsu quyi congshu* (民俗曲藝叢書, Collection des arts dramatiques folkloriques). Taibei : Shi Hezheng jijinhui, 1993-....
- West, Stephen. *Vaudeville and Narrative : Aspects of Chinese Theatre*. Wiesbaden : Steiner, 1977.
- Wichmann, Elizabeth. *Listening to the Theatre : The Aural Dimension of Beijing Opera*. Honolulu : University of Hawaii Press, 1991.
- Xu Hongtu (徐宏圖). *Shaoxing Meng jiang xi* (紹興孟姜戲, Le théâtre de Meng jiang à Shaoxing). Taibei : Shi Hezheng jijinhui, 2000.
- Xu Hongtu, « Ri fan jiu lou, ye yan Meng Jiang : Shaoxing Meng jiang xi chutan 日翻九樓夜演孟戲紹興孟姜戲初探 » (Le jour, on saute au-dessus des neuf étages ; la nuit, on joue Meng Jiang : étude préliminaire du théâtre de Meng Jiang de Shaoxing). *Mingjia tan Meng jiang nü ku changcheng* 名家談孟姜女哭長城. Beijing : Wenhua yishu, 2006. 280-292.
- Zhang Faying (張發穎). *Zhongguo juban shi* (中國劇班史, Histoire des troupes théâtrales en Chine). Beijing : Xueyuan, 2004.
- Zhang Faying, *Zhongguo jiayue xiban* (中國家樂戲班, musiciens domestiques et troupes théâtrales privées en Chine). Beijing : Xueyuan, 2002.
- Zhongguo kunqu yinxiang ku, jingdian zhexizi : xiashan ; jiecha ; huzhuo* (中國崑曲音像庫經典折子戲下山借茶活捉, Trésors audiovisuels du kunqu, extraits classiques ; *La fuite du monastère ; l'emprunt du thé ; saisi vivant !*), DVD, Shanghai shengxiang chubanshe, s.d. L'enregistrement est visible en ligne à l'URL : <http://share.renren.com/share/247421441/3157906378> (consulté le 16/08/2011).
- Zhongguo nuo wenhua wang (中國儺文化網站, web de la culture nuo en Chine, site en chinois) : <http://www.nuoxi.com/>.

*Zhongguo xiqu jingdian: jingju “sha Xi”* (中國戲曲經典, 京劇：殺惜, Classiques du théâtre chanté chinois : opéra de Pékin, « le meurtre de Yan Poxi », VCD, Shanghai shengxiang chubanshe, 1998 . L’enregistrement est visible en ligne aux URL suivantes : première partie : <http://www.tudou.com/programs/view/5B1V1hpDkDA/> ; deuxième partie : <http://www.tudou.com/programs/view/NQPNFeZ91r8/>; troisième partie : <http://www.tudou.com/programs/view/FKDmqrPK28Y/>, (consultés le 16/08/2011).

Zhuang Xuechan (C.Capdeville), Zeng Nian. *Fengchangzuoxi* (逢場作戲, Chaque pays a son théâtre). Nanjing : Nanjing daxue chubanshe, 2009.

### Illustrations et légendes de l’article :



Figure 1 : Personnage masculin du théâtre *zaju*, époque Yuan (1277-1367). Détail de la peinture murale du temple du Roi des Lumineuses réponses (Mingying wang 明應王), Hongdong 洪洞, province du Shanxi 山西.

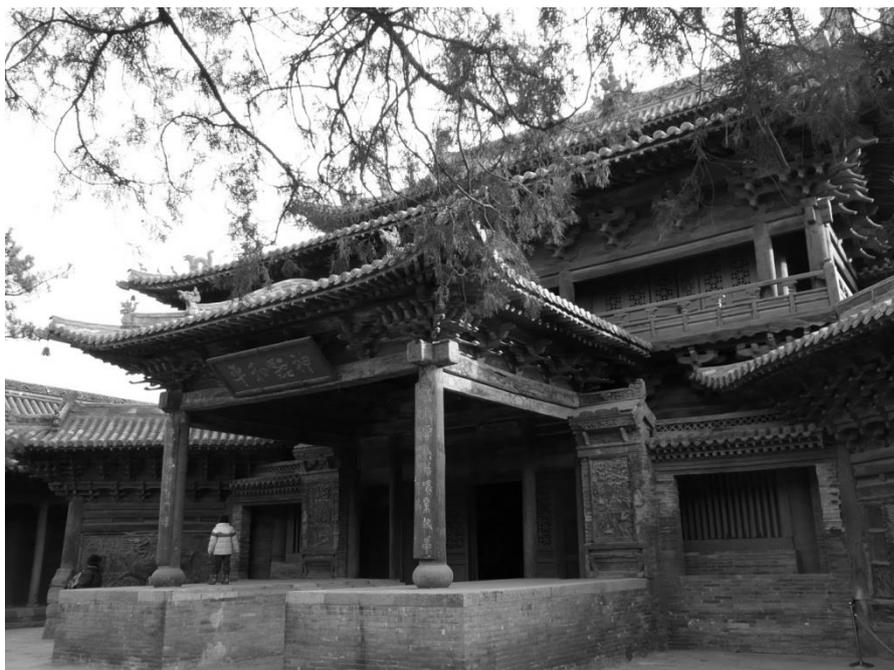


Figure 2 : Scène de théâtre ancienne dans l'enceinte du temple du dieu des Murs et des Fossés (Chenghuang miao 城隍廟), Yuci 榆次, province du Shanxi. Lors des représentations, on dispose des planches au dessus du couloir menant dans la salle située à l'arrière, et que l'on aperçoit au centre de la scène. Photo Bénédicte Vaerman.



Figure 3 : Scène de théâtre ancienne : temple de l'impératrice terre (Houtu miao 后土廟), Jiexiu 介休, province du Shanxi 山西. Photo Vincent Durand-Dastès.



Figure 4 : Illustration pour l'opéra de Pékin *Le rêve du Papillon* : le taoïste Zhuangzi convoque un petit démon pour qu'il fasse passer un souffle brûlant sur la tombe du mari d'une jeune veuve, qui a imprudemment promis de ne pas se remarier avant que la terre n'ait séché sur la tombe de son époux. Extrait de l'album illustré *Xingli qingyi* 性理精義, œuvres d'artistes de la cour des Qing, XIX<sup>e</sup> siècle.



Figure 5 : Danseurs de la chorégraphie martiale *yinggewu* 英歌舞 de la province du Guangdong lors d'une procession à Macao (2008). Les performeurs, portant un maquillage similaire à celui des « visages peints » du théâtre, incarnent les brigands des Bords de l'eau lors de leur attaque de la citadelle de Daming (大名府) pour délivrer leur frère juré Lu Junyi 盧俊義. Voir *Au bord de l'eau*, chapitre 63, traduction de Jacques Dars tome 2 p. 391-412. Photo Vincent Durand-Dastès.



Figure 6 : Les comédiens Zhou Xinfang 周信芳(Song Jiang) et Zhao Xiaolan 趙曉嵐(Yan Poxi) jouant « [la nuit passée] assise à l'étage et le meurtre de Poxi » (*Zuo lou sha Xi* 坐樓殺惜), à Shanghai en 1961. Song Jiang force la porte de la chambre tandis que Yan Poxi est endormie. Source : <http://gov.eastday.com/renda/node9672/wzzt/node12579/node12609/node12610/node12625/u1a1617220.html>. Copyright : Shanghai shi wen guang ju 上海市文廣局 (office de la culture et de la communication, municipalité de Shanghai).



Figure 7 : Les apprentis comédiens de la troupe junior de Kunqu jouant « Sanlang saisi vivant ». Troisième festival de théâtre Kunqu, juillet 2006, Suzhou. Photo de Shen Chen 沈沉 (Shen Buchen 沈不沉). Source: page personnelle de Shen Chen sur le site Wenzhou nanxi 温州南戲 (Le théâtre du sud de Wenzhou) : <http://www.wzxn.cn/fyl/pic/2006/%E9%A3%8E%E5%85%89/%E4%B8%89%E5%B1%8A%E6%98%86%E5%89%A7%E8%8A%82/%E6%BC%94%E5%87%BA%E5%89%A7%E7%9B%AE/%E5%B0%8F%E6%98%86%E6%B4%BB%E6%8D%89.JPG>. Copyright Shen Chen. scbcsbc@126.com

