



Introduction

Quelques aspects du théâtre contemporain en République Populaire de Chine, en République de Chine et dans la région administrative chinoise de Hong Kong

Faut-il parler du théâtre *chinois*, du théâtre *en langues chinoises*, du théâtre *en Chine(s)* ? C'est la toute première question. La diversité esthétique, et surtout politique, oblige en effet à éviter le singulier. Les spécificités, voire parfois les oppositions entre les spectacles de la République Populaire de Chine, ceux de Hong-Kong (région administrative chinoise depuis 1997) et ceux que la République de Chine (Taïwan) sont souvent hautement revendiquées même si les auteurs, acteurs, metteurs en scène savent parfaitement passer les frontières tout en respectant les codes.

Car ces spectacles voyagent. Pékin accueille un grand nombre de pièces taïwanaises, tandis qu'à Hong Kong on peut réunir, pour élaborer le même spectacle (*Chronique du classique des mers et des monts*, d'abord écrit en français puis traduit en chinois et qui sera

joué ensuite à Taïwan dans une autre mise en scène), le grand metteur en scène du Théâtre de l'art du Peuple de Pékin (Lin Zhaohua) et le prix Nobel français interdit en Chine (Gao Xingjian)... En principe donc, les oppositions politiques, administratives et diplomatiques sont franchement déclarées entre Taïpei et Pékin, et en principe aussi, Hong Kong est à la fois libre de représenter ce que Pékin interdit tout en respectant quelques-unes de ses injonctions majeures. On sait bien que ces choses-là ne sont pas si claires, *a fortiori* lorsque l'on se connaît, lorsque l'on partage une même culture, voire des langues bien proches les unes des autres, enfin lorsque l'on doit affronter, au-delà des censures plus ou moins directes, des problèmes plus globaux comme celui du divertissement commercial chanté, dansé, richement scénographié mais bien médiocre, qui permet à ses promoteurs d'engranger d'excellents dividendes. C'est pourquoi, à côté des praticiens et des spécialistes du théâtre chinois de la République Populaire de Chine, il nous a paru essentiel de confier à des chercheurs, amateurs et bon connaisseurs du théâtre de Taïwan et de Hong Kong, l'occasion de présenter une sorte d'état des lieux du théâtre tel qu'il se produit en ces lieux. Pris entre l'autonomie, la dépendance, la fidélité à la culture chinoise et la volonté de s'ouvrir aux cultures occidentales, japonaise et maintenant globale, Hong Kong et Taïwan hésitent, et Ma Chao-Chi actrice, metteur en scène et pédagogue de théâtre fait ici figure d'emblème.

Ainsi, lorsqu'après avoir publié un numéro de *Théâtre/Public* sur la scène contemporaine chinoise (n°210, 2013) dont ce numéro de la *Revue d'Histoire du Théâtre* est la continuité, nous avons souhaité réunir à Paris une palette suffisamment large de participants propre à donner une idée à peu près fidèle de ce qui se passe sur les scènes « chinoises », nous avons rencontré des difficultés qu'il a fallu contourner pour que quelques rencontres, parfois à distance et parfois bien réelles, puissent avoir lieu. C'est la résultante des ces rencontres parisiennes de décembre 2014 qu'on pourra lire ici, et on y verra que, malgré tout, quelques constantes existent.

D'abord que le théâtre classique, traditionnel, qu'on appelle « Opéra chinois » en France et qu'on nomme *Xiqu* en Chine, reste un enjeu majeur. Si c'est à peu près le seul type de spectacle chinois qu'on peut voir sur les grandes scènes françaises (ou plutôt parisiennes) avec le cirque de Pékin et quelques productions vaguement modernes à grand spectacle, le *Xiqu* est un art bien vivant malgré son grand âge, et aussi en pleine mutation. Ce théâtre/opéra traditionnel vieux d'au moins 800 ans et fort d'encore 300 genres, remis en question par le grand bouleversement économique de ces dernières années, est simultanément en danger de disparaître, en



Dossier Zéro, mise en scène Mou Sen, Pékin, 20 avril 1994.
©Li Yan.

situation de devoir évoluer et mis en demeure de se re-situer aussi bien en Chine que dans le paysage mondial des spectacles. Il est l'objet de toutes les attentions internationales, d'une tentative de patrimonialisation ou de conservation muséale externe et interne, et il donne parallèlement matière – à Taipei, à Hong Kong, mais aussi en Chine continentale – à une série de réflexions et d'expérimentations sur les possibilités d'hybridité, de jeu avec le répertoire, quitte à abandonner quelques savoir-faire anciens et prestigieux. C'est ce débat qui divise aujourd'hui, en Chine, les critiques et les praticiens du théâtre : faut-il, disent les partisans de l'opéra chinois traditionnel (Zou Yuanjiang), conserver à tout prix ce théâtre en l'état ? ou faut-il, affirment les réformateurs (Huang Ying), savoir jouer de l'hybridité pour à la fois sauver les genres historiques, les faire vivre aujourd'hui et donner un sens ouvert à la pérennité de leur présence, comme dans la mise en scène contemporaine du *Rêve de millet* ? Et il en est de même pour le théâtre d'ombres, ou le théâtre de marionnettes (Wang Xiaoxin).

Le théâtre, qu'il soit conçu à partir du *Xiqu* traditionnel, ou qu'il se conforme aux conventions occidentales du théâtre parlé (qu'on appellera le *Huaju* en Chine) explore le passé, aussi bien du point de vue des genres et des esthétiques, que du point de vue de l'Histoire. Ainsi, dans le roman de Yu Hua, *Vivre !*, adapté par Zhang Xian et Xu Lülun et mis en scène par Meng Jinghui, l'histoire de la Chine est remise en question, coûte que coûte et quoi qu'il en coûte, parce que la difficulté n'est pas seulement de figurer les horreurs de la Révolution Culturelle et de l'autocratie, ni de seulement dénoncer

les dérive les plus noires de la société chinoise, mais de faire en sorte qu'à partir d'une trame narrative historique, on puisse penser ce qu'est cette nation hybride, complexe et problématique à la faveur d'une expérience de vie et de théâtre. Du passé, on ne fait donc pas table rase. Et quand en 2013 une étudiante de Nankin, Wen Fangyi, écrit un texte que Lü Xiaoping décide de mettre en scène, *L'Invitation du président*, c'est une autre facette de l'histoire de la Chine qui ressort en représentant un personnage hautement problématique, Tchang Kaï-Chek, afin d'explorer les attermoiments et les compromissions des intellectuels avec le pouvoir, toutes périodes confondues.

Si la Chine ne cesse de figurer son histoire proche ou lointaine en jouant à tous les stades de son esthétique, de l'hybridité qui la constitue, elle a su aussi absorber un certain nombre d'éléments venus d'Occident : on l'a vu à Taïwan et à Hong Kong, on peut le comprendre en lisant Ivan Ruvditch lorsqu'il brosse une rapide histoire du théâtre de Shanghaï, et on le saisit encore dans les articles de Gong Baorong, Guo Sijia et Wang Jing. Au tout début du XX^e siècle, le *Huaju* a d'abord émergé, *via* les étudiants chinois venus du Japon, comme théâtre à l'occidentale, moderne, réaliste, avant de connaître une évolution complexe. Après avoir exploré durant l'entre-deux guerres le théâtre réaliste et le drame ibsénien, puis avoir recherché, à partir de la forme du théâtre parlé occidental, une sorte d'implantation locale pour la mise en œuvre d'un drame chinois, ensuite après avoir parallèlement expérimenté toutes sortes de théâtre d'intervention, de théâtre à thèse, de théâtre engagé et de spectacles militant, le *huaju* a été prioritairement développé et très étroitement pris en mains, à partir de 1948, par le pouvoir. D'abord soumis à l'influence des conseillers russes, le théâtre a été très stanislavskien, puis, après la rupture avec l'URSS et un moment de recherche autonome, il s'est mis, ou il a été mis au service de la Révolution Culturelle, autrement dit d'une nouvelle pratique, purement politique, dans le rejet des autres formes théâtrales. Cependant, l'arrivée au pouvoir de Deng Xiaoping en 1978 et les slogans « Ouverture et Réforme » et « Libérer la pensée », lancés par le nouveau dirigeant, tout en ouvrant la Chine à l'économie de marché, ont permis une sorte de déblocage culturel. Certains chefs-œuvre classiques ont réintégré le patrimoine culturel, les réalismes stanislavskien, puis socialiste sont sortis peu à peu du champ, et d'autres auteurs occidentaux sont apparus.

Si, dans les années 1960, Ionesco, Beckett, Genet, ont d'abord été traduits et publiés dans des livres à petit tirage afin que les *ap-paratchiks* sachent à quel point le théâtre occidental était nocif et



J'aime xxx, mise en scène par Meng Jinghui, Théâtre du Nid d'abeille, 2013.
© Meng Jinghui Studio.

contre-révolutionnaire, l'avantage de ces « petits livres à couverture jaune » fut d'en faire connaître, et parfois apprécier, les auteurs... Et c'est ensuite, lorsque les années 1980 ont permis une certaine ouverture, qu'ils sont devenus des références majeures : traductions, adaptations, mises en scène, le théâtre occidental, français, anglais, américain, l'absurde et l'avant-garde en particulier, s'installèrent au centre de la scène chinoise à Shanghai comme à Pékin. Dès lors, il devenait possible de produire un absurde chinois, soulignant à quel point Beckett, par exemple, pouvait souligner les ridicules, les aspirations et les indignations d'une société ainsi mise en débat. Avec toutes les difficultés économiques et politiques propres à notre temps présent, c'est souvent dans cette veine que le théâtre dit « expérimental » poursuit son travail aujourd'hui.

Enfin, pour compléter ce tableau, il faut nommer deux entités sur lesquelles nous n'avons pas souhaité trop insister dans ce numéro : les articles de Shao Zehui et de Zhou Jingbo sont suffisamment éloquentes. Si la scène chinoise est encore occupée par des metteurs en scène ingénieux capables d'expérimentations aussi intéressantes que radicales, elle est aussi prise entre la « mélodie principale » et le théâtre commercial. D'un côté subsiste en effet une sorte de conformisme surveillé, un « courant principal » qui réunit, qu'ils le veuillent ou non, les théâtres institutionnels autour d'une idée très

problématique de service dû à l'État et au Parti. Et parallèlement un « courant commercial » dit de « divertissement » s'est installé. Depuis les années 1990, le nombre de compagnies privées et de spectacles de divertissement a connu une forte croissance, un certain nombre d'associations professionnelles, de sociétés privées et d'agents de spectacle sont apparus et le théâtre a ainsi dû tenter de vivre à l'épreuve d'un marché commercial qui suppose des recettes et des profits, autrement dit des entrées payées et des soutiens privés figurant une esthétique mondialisée, médiatisée, proche de la variété et apôtre de la détente paresseuse.

Patrimonialisation ou dynamisme du répertoire, divertissement commercial rentable ou théâtre expérimental devant être financièrement soutenu, théâtre subventionné et libre ou théâtre d'État surveillé, mécénat ou sponsoring, ouverture aux cultures du monde (surtout occidentale) ou volonté de promouvoir une culture nationale, unification du champ culturel ou reconnaissance d'une série de cultures sur plusieurs territoires, le spectacle en langues chinoises hésite et n'a pas encore choisi.

Christian BIET, WANG Jing



La maison de Thé, Théâtre de l'art du peuple de Pékin.

©Musée du Théâtre de l'art du Peuple de Pékin.