

CHINE

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS
1986

CHINE

Festival
d'automne
à Paris
1986

Le programme CHINE 1986 est réalisé en collaboration avec

LE MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES – ASSOCIATION FRANÇAISE D'ACTION ARTISTIQUE
 LE MINISTÈRE DE LA CULTURE – DIRECTION DES AFFAIRES INTERNATIONALES
 L'AGENCE CHINOISE DE SPECTACLES
 LES AMITIÉS FRANCO-CHINOISES
 LE MUSÉE KWOK ON
 LES AMIS DE L'ORIENT
 LA MIDLAND BANK S.A.
 LA SNCF

En co-production avec
 LE THÉÂTRE NATIONAL DE CHAILLOT
 LES AMITIÉS FRANCO-CHINOISES

En co-réalisation avec
 LE THÉÂTRE MOGADOR

Nous adressons nos remerciements
 au SERVICE CULTUREL DE L'AMBASSADE DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE EN FRANCE
 au SERVICE CULTUREL DE L'AMBASSADE DE FRANCE EN CHINE
 à JACQUES PIMPANEAU

Au travers des spectacles chinois, la CHAMBRE DE COMMERCE ET D'INDUSTRIE
 DE PARIS tient à marquer son action en faveur des échanges entre la France
 et la Chine pour les entreprises, les chercheurs et les hommes d'affaires.

Il est dans la vocation du Festival d'Automne de témoigner de l'évolution des cultures, passées et présentes. Après le Japon, l'Australie, l'Inde et bien d'autres pays, le moment est venu d'accueillir la Chine.

Mission difficile et impressionnante : ce "continent" culturel, le plus vaste et le plus vieux du monde, est un mystère pour les Européens; en matière d'art chinois, nous sommes très ignorants.

Les conditions semblent réunies aujourd'hui pour que s'amorce un réel dialogue avec la Chine. Sa récente évolution politique l'incite à communiquer avec toutes les grandes nations. Mais celles-ci doivent la reconnaître comme un partenaire aussi bien culturel qu'économique. Cet engagement, il convient de l'affirmer aujourd'hui.

C'est dans cet esprit que j'ai pris la décision, il y a quatre ans, d'organiser une série de manifestations artistiques consacrées à la Chine. Ce projet a rencontré soutien et compréhension auprès des autorités chinoises. Il s'est concrétisé par un projet d'une ampleur inégalée, qui montre l'intérêt que notre pays porte à la culture chinoise. Au public, maintenant, de nous donner raison.

Michel GUY
 Directeur général
 du Festival d'Automne à Paris

SOMMAIRE

Du silence à la voix, <i>Louis Dandrel</i>	9
Réalisme et cercueils volants, <i>Claude Roy</i>	10
De l'Empereur Jaune à aujourd'hui, <i>Yu Qilong</i>	13
L'OPÉRA KUNQU	
Aux sources du raffinement	17
Le Pavillon aux Pivoines résumé ; livret intégral	22
L'OPÉRA YUEJU	
Un théâtre de femmes	35
Le Rêve dans le Pavillon rouge	37
Jade Magique et Jade Sombre, <i>Jacques Dars</i>	40
LE THÉÂTRE MASQUÉ DIXI	
La Terre et les Dieux, <i>Shen Fuxiang</i>	50
Trois fois attrapé, trois fois relâché	64
MARIONNETTES	
Le Théâtre de Marionnettes de Xian	68
Le Roi des Singes	70

Le Roi des Singes par trois fois s'attaque au Squelette blanc	74
---	----

SPECTACLES DANS UNE MAISON DE THÉ

Du bon usage des maisons de thé	78
La vie des héros	81
Cinq ballades :	
Sanlang emmené vivant aux Enfers	
Les trois crimes de Chen Shimei	
La Princesse battue	
Rencontre sous la pluie	
Retrouvailles après trente ans	82
Les Marionnettes à la palanche	89
Les Filles de la Tortue, <i>Louis Dandrel</i>	92
Pour harmoniser le ciel et la terre, <i>Louis Dandrel</i>	94
Guanzi, pipa, erhu, guqin	96
Sagas du Fleuve Bleu	98
Pékin, pour mémoire, <i>Jean-Louis Boissier</i>	100
Repères géographiques	108
Repères historiques	110

Toutes les photographies illustrant ce livre sont de Jean-Luc Manaud, excepté celles des pages 77, 80, 83, 85 et 100.

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

1986
CHINEThéâtre Mogador
du 18 au 22 septembre

du 25 au 29 septembre

OPÉRA

Style KUNQU : "Le Pavillon aux Pivoines"

Compagnie de la province du Jiangsu, Nankin

Style YUEJU : "Le rêve dans le pavillon rouge"

Compagnie de Shanghai

Théâtre National de Chaillot
GRAND FOYER
Du 2 au 26 octobreSPECTACLES DANS UNE MAISON DE THÉ

Ballades de maison de thé (de Chengdu, province du Sichuan)

Musique classique, maîtres solistes (de Pékin)

Pingtan (de Suzhou, province du Jiangsu)

Chœur de la minorité des Dong (province du Guizhou)

Marionnettes à la palanche (de Pékin)

Pékin, pour mémoire

SALLE GÉMIER
du 24 octobre au 7 novembre

Marionnettes de Xian (province du Shaanxi)

"Le Roi des Singes par trois fois s'attaque au Squelette blanc"

Théâtre des Bouffes du Nord
du 13 au 26 octobreDIXI, THÉÂTRE MASQUÉ

Troupe du village de Caiguan (province du Guizhou)

"Trois fois attrapé, trois fois relâché"

Musée Kwok On
du 23 septembre au 2 novembreEXPOSITION

Masques de théâtre de la province du Guizhou

conseiller artistique : Louis Dandrel

réalisation : Joséphine Markovits

TOURNÉES

KUNQU : "LE PAVILLON AUX PIVOINES"

Grenoble, Maison de la Culture	26, 27 septembre
Anncy, Centre d'Action Culturelle	1 ^{er} octobre
Lyon-Villeurbanne, TNP	3, 4 octobre
Montpellier, Opéra	8, 9 octobre
Madrid, Festival de Otono	15, 16, 17 octobre

DIXI : THÉÂTRE MASQUÉ DE CAIGUAN

Madrid, Festival de Otono	29, 30 octobre
---------------------------	----------------

YUEJU : "LE RÊVE DANS LE PAVILLON ROUGE"

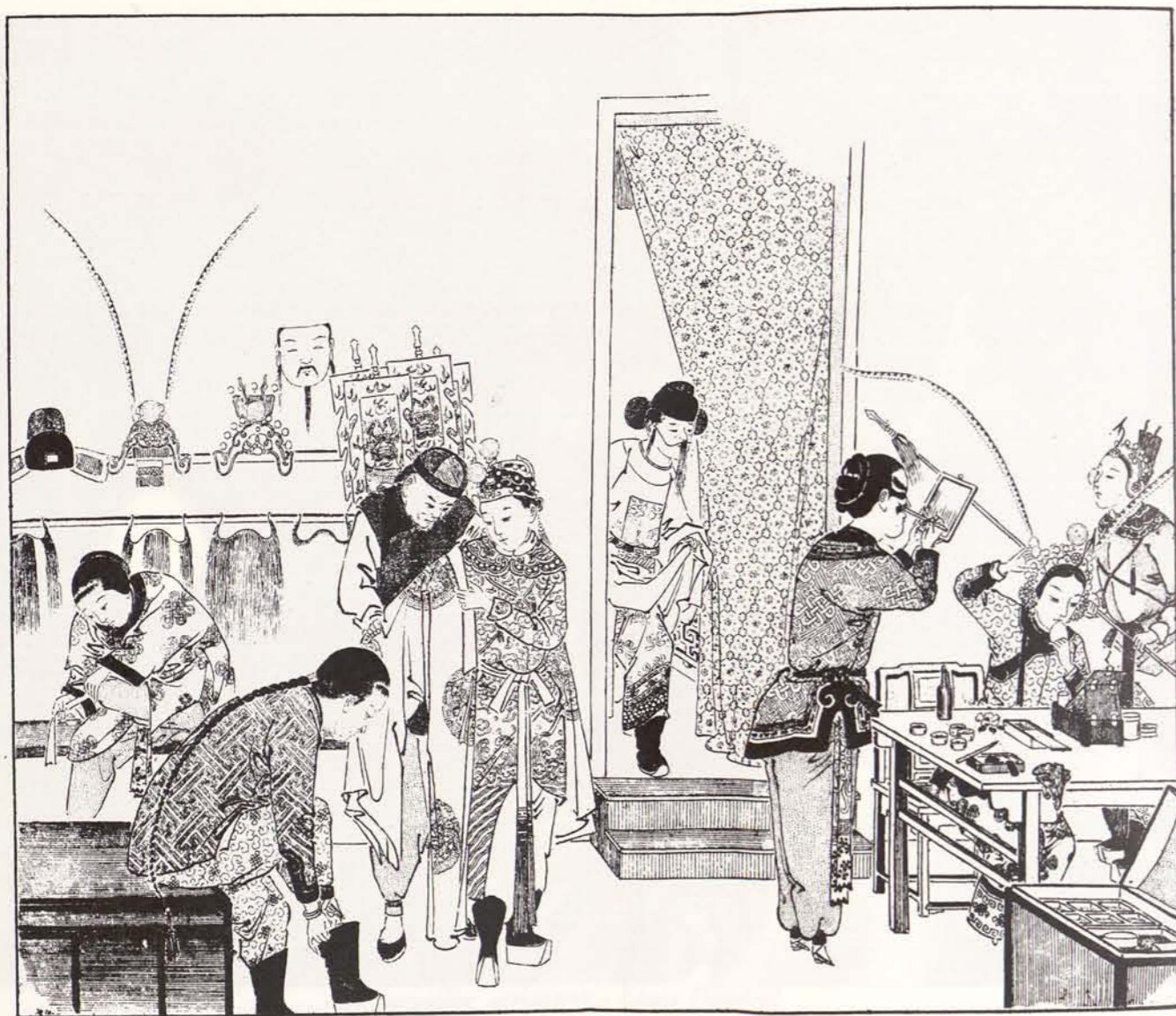
Grenoble, Maison de la Culture	3, 4 octobre
Lyon-Villeurbanne, TNP	7, 8 octobre
La Rochelle, Maison de la Culture	12, 14 octobre
Nancy, Opéra-Théâtre	18, 19 octobre
Le Havre, Maison de la Culture	23 octobre

MARIONNETTES DE XIAN

Le Havre, Maison de la Culture	14, 15 novembre
--------------------------------	-----------------



Zhan Jiqing (Du Liniang) dans Le Pavillon aux Pivoines.



Coulisses d'un théâtre de Shangai dont la troupe est composée uniquement de femmes.

DU SILENCE A LA VOIX

LOUIS DANDREL

La Chine est plus qu'une nation, un continent où réalité et mythologie se confondent. Comment l'oublier quand d'un seul regard on voudrait embrasser son patrimoine culturel!

Le voyageur qui parcourt la Chine se demande toujours pourquoi il est là plutôt qu'ailleurs, puisqu'il lui faut tout apprendre, et pourquoi il repart ailleurs quand il pourrait s'arrêter là. On peut visiter l'Europe selon un plan logique, construit par l'art ou l'histoire. Mais la Chine? Les hauts lieux n'y manquent pas, ni les sites recommandés par les guides, et pourtant on sait à l'évidence que l'essentiel n'y est pas. Ce pays est à découvrir comme la carte du ciel, en rêvant.

L'oreille, pour ce faire, est bonne conseillère. Il faut écouter sonner les pas dans les cours de la Cité Interdite ou sur l'esplanade du temple à la triple toiture pour effacer la trame des dynasties, écouter le flux coloré d'une foule dans une ruelle ou les voix des enfants dans les maisons pour vivre la continuité du temps. Car la vue est toujours prompte à ne saisir que ce qui est bon pour le savoir.

Le programme du Festival d'Automne consacré à la Chine est le fruit de quelques-uns de ces voyages où, plutôt que rechercher une improbable vérité, on s'est laissé captiver par des images et des sonorités. L'ensemble de ces manifestations compose une forme : elle va du son pur de la cithare qin à la voix orchestrée de l'opéra yueju, du silence à l'expression la plus lyrique des émotions humaines. Elle s'organise autour de trois éléments fondamentaux : l'instrument, la voix, le geste, qui, seuls ou combinés, entraînent le spectateur dans un labyrinthe de sensations étranges et parfois presque indéchiffrables.

Il y a le geste de l'instrumentiste, joueur de qin ou de pipa, celui de l'acteur de théâtre noble ou populaire (Kunqu ou Dixi), celui du marionnettiste, et chacun fascine comme s'il reflétait une unité commune qui s'appellerait : la Chine.

D'une chanson d'amour des Dong, d'une ballade du Sichuan ou d'un opéra, la musique construit un univers harmonieusement composite, comme l'enchaînement des paysages de la campagne chinoise par la fenêtre d'un train.

Ce programme pose plus de questions qu'il n'offre de réponses (et fallait-il choisir cette œuvre-ci plutôt que celle-là, et cette région, et cette minorité?). Il n'a d'autre justification que sa capacité à ébranler l'imagination des spectateurs et d'autre but que de les inciter à prolonger leur voyage dans un continent mythique.

RÉALISME ET CERCUEILS VOLANTS

CLAUDE ROY

La Chine a une façon d'attirer, de séduire et d'intriguer les Occidentaux qui ne ressemble à aucune autre. Son "charme" n'est pas simplement celui de l'exotisme : Tahiti l'est autant. Ce n'est pas seulement celui de ces jours qui plongent dans la nuit des temps : le fellah égyptien fait lui aussi, chaque matin, les mêmes gestes que son arrière-grand-père du temps de Ramsès II, et le Romain d'aujourd'hui n'est pas né de la dernière pluie. Ce n'est pas l'attrait du mystère, du secret et de cette (soi-disant) incompréhensibilité qui fait murmurer au Français moyen, devant un formulaire de l'administration française à remplir : « Pour moi, c'est du chinois ! » La Russie soviétique ou l'Albanie sont beaucoup plus étranges que la Chine et leur "sens" mieux barricadé. Ce n'est pas seulement un grand art culinaire : sur ce terrain, Périgord et Toscane supportent la comparaison avec Pékin ou le Szetchouan. Ce n'est pas uniquement l'intelligence, l'humour et la *gentillesse* (oui...) du peuple chinois : les Italiens, ces Français de bonne humeur, sont également malins, affables et ironiques.

Non. Ce qui rend si attirante la Chine, c'est d'abord, en effet, qu'elle est la plus ancienne des grandes civilisations vivantes. L'Égypte, Sumer ont disparu. La Rome antique est ensevelie sous les monuments de la Rome chrétienne. La Grèce a, hélas, connu la longue fracture de l'occupation turque. L'Afrique et l'Islam ont été bien davantage que la Chine atteints par la colonisation. Et cette grande civilisation est pour les nôtres un repère, un étalon de mesure, une référence inépuisable. Ce que nous enseignent le commerce de la Chine, les œuvres de son passé et les hommes de son présent, de son histoire et de sa vie quotidienne, c'est à distinguer ce qui, dans une culture, dans une façon de penser et de vivre, est véritablement universel, et ce qui est accessoire, adventice et superficiel. En grossissant un peu les choses, j'ai envie de dire que la Chine, c'est le pays où l'on constate que les Chinois ne font rien comme nous, et l'on finit par être persuadé qu'ils sont hommes absolument comme nous. Rien de plus différent de nous que ces étranges étrangers. Mais les différences mêmes font ressortir à quel point ils sont nos semblables. Ce qui est très intéressant et enrichissant, quand on va en Chine ou que la Chine vient à nous, c'est de rencontrer des prochains avec lesquels il y a juste ce qu'il faut de distance et de différences pour nous enrichir. Le charme du *prochain*, qu'il s'agisse d'un individu ou d'une civilisation, c'est qu'il ne soit justement pas trop proche, qu'il ait quelque chose *d'autre* à nous donner et à nous apprendre. Il est agréable et utile qu'*autrui* soit un *autre*. Les Chinois sont indubitablement nos parents, mais merveilleusement *autres*.

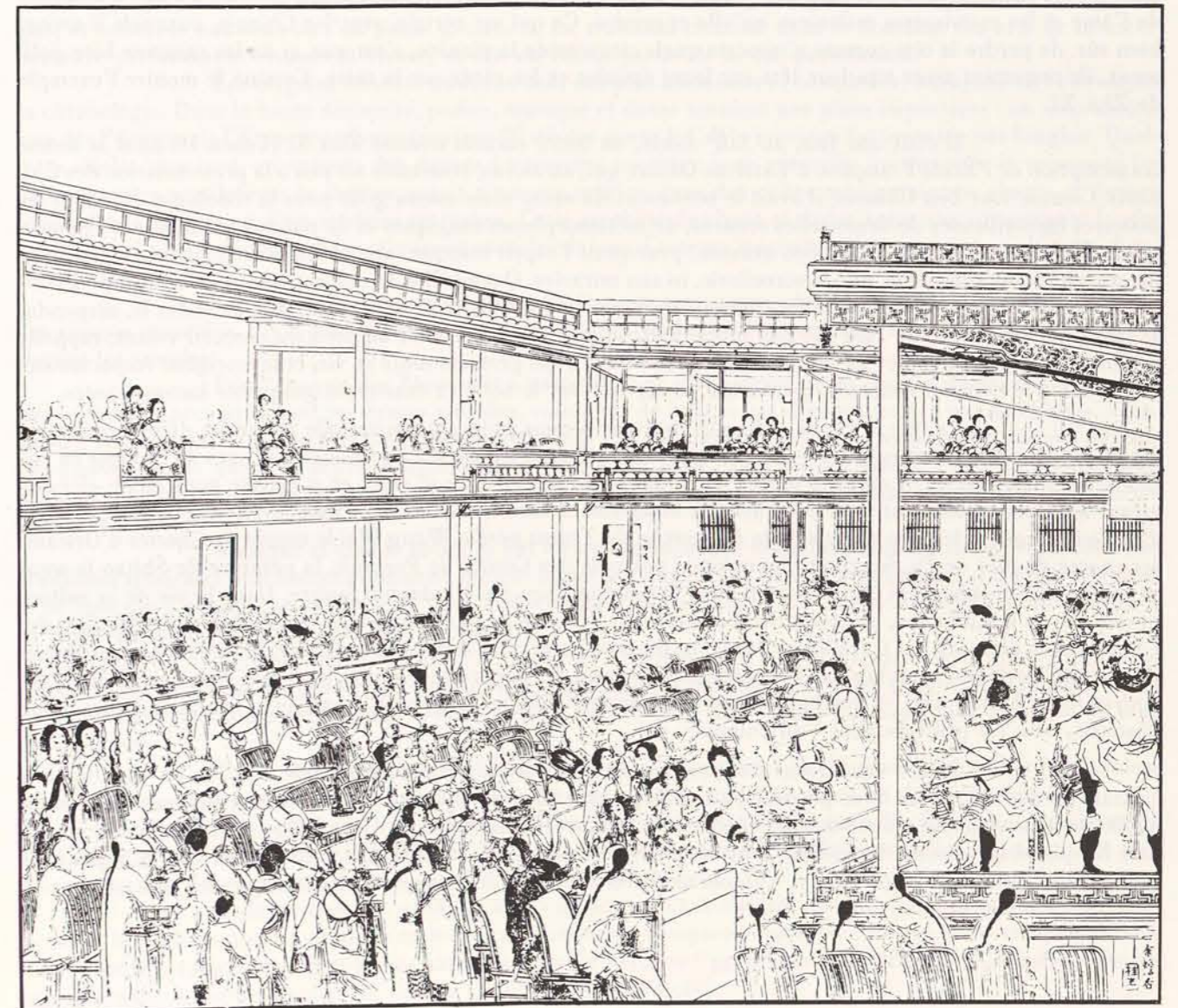
A l'époque coloniale, aux beaux temps de la "politique des canonnières" et de la guerre où les Blancs imposaient aux Chinois la consommation de l'opium, les vieux durs à cuire avaient fabriqué, en se fondant sur cette *altérité*, le portrait-robot à la Fu Man Chu du Chinois insondable, insensible, impassible, cruel, dissimulé, paresseux, ce non-homme tellement commode ; on peut le battre, l'asservir et le tuer avec bonne conscience, puisqu'il n'a pas une conscience comme ses "maîtres". A une époque plus récente, pendant les orages de la Révolution dite Culturelle et ce que les Chinois nomment pudiquement "le fascisme rouge" et la "tyrannie de la Bande des Quatre", il s'est trouvé en Occident, et notamment en France, d'autres théoriciens de l'*altérité* pour nous expliquer que les Chinois ne ressentent aucun besoin de liberté, ne s'intéressent pas à la recherche du sens des choses, ont une sexualité toute différente de celle des Blancs, et que s'ils se taisaient aux temps de la terreur, c'est qu'ils sont naturellement taciturnes. On a vu ainsi, tour à tour, colonialisme et gauchisme faire assaut de bêtise en élaborant des théories stupides sur le "caractère chinois".

A la surface des choses, les Chinois font tout à l'envers de nous. Nous écrivons avec un alphabet, ils dessinent des caractères. Nous lisons de gauche à droite et horizontalement, ils lisent de droite à gauche et verticalement. Ils portent le deuil en blanc et célèbrent les noces en rouge. Ils ont inventé autrefois l'imprimerie, mais ont refusé jadis d'inventer les journaux. Ils ont inventé il y a belle lurette la poudre, mais ont dédaigné d'en faire des canons, préférant les pétards et les feux d'artifice. Plus profondément, les différences s'enracinent dans la langue. Ainsi, comme l'a montré dans un article fameux d'*Asia Major* le grand sinologue anglais A.C. Graham, le verbe *être* a déterminé pendant des siècles, dans les langues indo-européennes, la ou les philosophies occidentales, et il n'est pas aisé de le traduire en chinois. Chez nous, la même expression, *être*, exprime

à la fois des fonctions et des sens multiples — une existence, une essence, une identité — alors que la plupart des autres langues, et le chinois d'abord, emploient des mots différents pour chaque nuance, pour chaque signification.

Ce que la Chine a révélé aux Européens, lorsque, vers 1600, ils ont découvert un monde séparé d'eux par la Grande Barrière des plissements himalayens, c'était, comme l'a montré Jacques Gernet, une grande civilisation absolument indépendante de celles du Gange ou de la Méditerranée. Différente et pourtant reconnaissable. Différente et pourtant universelle. La Chine continue à faire la démonstration de ce qu'il n'est *pas* nécessaire de penser et de croire pour demeurer absolument humain et profondément civilisé. Il n'est pas nécessaire, par exemple, de donner au mot *être* et au mot *dieux* exactement le même sens. Quand les Chinois parlent de divinité, ils font allusion à une "forme immanente de transformation cosmique", et non pas au Dieu transcendant et personnel de la tradition judéo-chrétienne. Wang Fuzhi, sous les Ming, estime qu'il ne faut ni affirmer qu'il y a des esprits, ce qui encouragerait la superstition, ni nier qu'il y en ait, ce qui serait trop absolu. Illogisme ? Non, répond Jacques Gernet, « si on admet avec les Chinois que le problème de l'existence des dieux est secondaire et que l'important est la conduite des hommes ».

Bien entendu, pas plus que chez les autres peuples, la conduite des Chinois n'est constamment *exemplaire*. Chercher la Chine profonde dans les convulsions des années 60, c'est comme si on voulait tirer un portrait ressemblant de la France en cadrant sur les massacres de septembre et la répression de la Commune par les Versaillais. Mais la Chine la plus constante, la plus reculée et la plus immédiate, c'est toujours une sage



Théâtre dans une maison de thé au XIX^e siècle.

conduite préférée à un dogme intangible, la pratique sagace préférée à la théorie hasardeuse, la bienveillance et l'ouverture d'esprit considérées comme plus importantes que la fausse rigueur logique. A l'aube du XVIII^e siècle, un des premiers Jésuites à découvrir la Chine, le Père Longobardo, s'étonnait que les Chinois soient si souples devant les problèmes métaphysiques : « Ils ne comprennent pas, écrivait-il, combien il est important qu'il n'y ait pas la moindre erreur dans les matières que nous traitons. » L'idée qu'on puisse parler "sans la moindre erreur" du sens de la vie, des dieux ou d'un Dieu, des esprits ou de l'Esprit, de philosophie de l'existence et de théologie, c'est une idée qui, en effet, a toujours fait sourire les Chinois. Joseph Needham a démontré magistralement que l'apport de la Chine à la science universelle est considérable. La contribution chinoise à la physique est, en effet, de premier ordre. Sa participation à la métaphysique est plus prudente. Pour les Chinois, dans ce domaine, il n'y pas la vérité, une vérité, mais des approximations différentes et très relatives.

Vieux peuple paysan et savant, qui, depuis des millénaires, quand ses souverains et ses dirigeants n'organisent pas la famine, vit de bonnes soupes et de grande poésie, peuple sagace, qui a tant vu d'invasions, d'empires, de guerres, de gloires, de désastres, de fastes, de ruines et de renaissances qu'on ne peut pas lui raconter d'histoires très longtemps, parce que dans sa mémoire vive et son inconscient il se remémore une Histoire qui l'empêche de se raconter des histoires. Peuple de rêveurs très réalistes, sensibles au sentiment du sacré mais absolument rebelles à toute scolastique. Très respectueux du mystère et déferents devant l'indéchiffrable du destin, mais pourtant si peu religieux qu'ils ont besoin d'au moins trois grandes religions, un peu emmêlées l'une dans l'autre, pour s'installer bien à l'aise dans un agnosticisme tempéré par de légères et ironiques superstitions. Très sentimentaux et enclins aux émotions vives, mais pratiquant un humour qui empêche l'excès d'humidité de l'âme et les moisissures malsaines qu'elle engendre. Ce qui est certain avec les Chinois, auxquels il arrive, bien sûr, de perdre la tête comme n'importe quels citoyens de la planète, c'est que, si on les raisonne bien poliment, ils remettent assez vite leur tête sur leurs épaules et les pieds sur la terre. Comme le montre l'exemple de Zhu Xi.

Il était une fois, au XIII^e siècle, un lettré chinois nommé Zhu Xi (Tchou Hi dans la bonne transcription de l'École Française d'Extrême-Orient, qui, au moins, ressemble un peu à la prononciation des Chinois). Comme tout bon Chinois, il avait le sentiment du sacré mais aucun goût pour la théologie. Il aimait les histoires merveilleuses de demoiselles renards, de métamorphoses magiques et de potions qui assurent l'immortalité. Mais il était partisan du libre examen, pratiquait l'esprit critique, aimait les raisonnements logiques et ne croyait ni aux revenants, ni à la sorcellerie, ni aux miracles. Quand Zhu Xi mourut, son cercueil prit pourtant, le jour de ses funérailles, la liberté facétieuse de s'élever de trois pieds au-dessus du sol et de rester là, suspendu. Il fallut que le gendre de Zhu Xi, fort mécontent, se jette courtoisement au pied du cercueil volant, rappelle son beau-père aux principes du rationalisme éclairé qu'il avait professé toute sa vie, et le morigène respectueusement. Alors le cercueil consentit, penaud, à se reposer sur le sol et à cesser ces galipettes inconvenantes.

Ce que la Chine a de plus précieux à nous proposer, quand elle refuse les délires contraires à son génie, cercueils transformés en soucoupes volantes, culte du *Petit Livre Rouge*, vertiges de l'utopie ou raiders du dogmatisme, ce sont des leçons de conduite. Et cette Chine si autre et si proche nous ouvre alors un trésor à la fois absolument neuf pour nous et bizarrement familier. Nous nous apercevons que le *Rêve dans le Pavillon Rouge* est le frère chinois de la *Recherche du Temps perdu*, Wang Wei le cousin de Charles d'Orléans, les contes de fées de Pu Songling l'homologue pékinois des Contes de Perrault, la peinture de Shitao la sœur asiatique des dessinateurs de la Renaissance, Tchouang Tseu un Montaigne taoïste. Dans la vie de la culture et dans la vie quotidienne, au spectacle des opéras de Pékin ou de Shanghai et au contact désormais familier des Chinois de la diaspora qui travaillent chez nous, devant l'armée des statues guerrières exhumées à Xian et devant les Cantonais de nos marchés, les Français sont en train de s'apercevoir qu'on peut très bien comprendre ces "mystérieux Asiatiques", et que la Chine, si on se donne la peine d'un peu d'attention et le plaisir de beaucoup d'amitié, ce n'est pas tellement "du chinois".

Quand nous avons l'impression que, pareils au cercueil volant de Zhu Xi, les Chinois sont en train de décoller du sol et de prendre l'air dans un accès de folie passagère, il y a vite en eux une voix raisonnable qui leur conseille de reposer les pieds sur la bonne et belle terre de Chine. Que chuchota son gendre à Zhu Xi quand celui-ci eut le mauvais goût de s'envoler, de planer et de léviter avec un peu trop d'impudeur ? Peut-être le conseil de Paul Valéry, Chinois de Paris : « Point de transports. Ils transportent mal. »

DE L'EMPEREUR JAUNE À AUJOURD'HUI

YU QILONG

Rien ne saurait donner une meilleure idée de la richesse et de l'ancienneté de la culture chinoise que les arts traditionnels de la scène, fruit d'une tradition millénaire : savant amalgame où sont fondus littérature, danse, chant, musique, beaux-arts, arts martiaux, acrobatie, sans parler des costumes et des maquillages, ni du complexe et fascinant jeu des acteurs. On compte quelque trois cents formes de théâtre variées selon les régions.

Cet art, dont le public chinois demeure hautement féru, est extrêmement populaire : certaines pièces peuvent être inlassablement vues et revues, certains airs d'opéra sont connus et goûtés de tout le monde ; les passages les plus brillants de certains livrets sont devenus partie intégrante du patrimoine culturel et linguistique, et trésor de citations où l'on puise volontiers. La tradition chinoise dans le domaine des arts de la scène demeure parfaitement vivante et vivace, et fait en Chine partie de la vie quotidienne.

Les origines de cette tradition sont des plus anciennes et complexes ; retraçons-en brièvement la chronologie. Dans la haute Antiquité, poésie, musique et danse tenaient une place importante : on nous assure que dès l'époque de l'Empereur Jaune (environ 25 siècles avant J.-C. !) la musique fut inventée par Linglun. Quelques siècles plus tard, on exécuta des danses à caractère magique pour accueillir les divinités et repousser les démons et les pestilences ; le théâtre aurait ainsi son origine dans des cultes médiumniques, chants et danses étant alors l'expression d'un médium en transe. Cette synthèse de chant et danse reste une composante fondamentale de l'opéra chinois ; cela expliquerait aussi les danses d'acteurs masqués qui apparaissent par la suite, figurant dieux ou démons.

Les marionnettes et les ombres, théâtres en miniature, nées plus tardivement, témoignent de cet antique caractère. Il y a peu encore, elles étaient souvent présentées à l'occasion des cérémonies religieuses devant les temples.

Dès l'époque des Zhou, soit à partir du XII^e siècle avant notre ère, les souverains utilisaient des orchestres accompagnant les danses rituelles, composés de huit sortes d'instruments : jeu de cloches, lithophone, percussions, flûte (*guan*) et antique cithare (*guqin*). Les airs interprétés sont souvent de très anciens refrains populaires ancrés dans les activités agricoles, la chasse, ou bien des odes guerrières. Ces formations survivront, d'ailleurs, jusqu'à la fin de la dynastie mandchoue, à l'aube du XX^e siècle, dans les cérémonies savantes confucéennes.

Musique et chants antiques ont fortement influencé toute l'évolution artistique chinoise. Les traditions musicales, transmises oralement, étaient la culture vivante des populations agraires. La scène a évolué, il ne faut pas l'oublier, au rythme des fêtes des semailles, des moissons, des anniversaires de dieux tutélaires et des événements de la vie (mariage, décès).

Bien plus tard, les orchestres profanes s'enrichirent d'autres instruments, la guitare piriforme (*pipa*), le violon à deux cordes (*erhu*), emprunté aux populations des marches, et les progrès de la lutherie permirent l'apparition d'autres formes d'instruments : *ruan*, luth à trois cordes (*sanxian*), luth en forme de lune (*yueqin*), etc.

Enfin, lorsque les bourgades des villes se développeront, la vie citadine entraînera le développement d'un grand nombre d'arts nouveaux sur les places et les marchés, dans les débits de boisson.

Mais revenons à l'époque des Printemps et des Automnes, puis des Royaumes Combattants (VII^e siècle au III^e siècle avant J.-C.). On voit déjà apparaître des acteurs spécialisés, musiciens-danseurs qui sont essentiellement des comiques, si l'on en croit plusieurs chroniques.

Sous les Han (de -206 à l'an 25 de notre ère), le théâtre chinois s'adjoint une nouvelle composante, les *wushu* ou arts martiaux : mais dès cette période il comporte, outre des combats et des démonstrations de virtuosité acrobatique, des épisodes narratifs. C'est le *baixi* ou "programme de variétés". A la même époque remonteraient aussi des formes de théâtre de marionnettes (*kuilei*).

Aux V^e et VI^e siècles, alors que la Chine subit l'invasion de différents "barbares" et est morcelée en multiples royaumes du Nord et du Sud, chaque ethnie contribue à sa façon au développement du théâtre, qui avec le temps accumule ainsi des formes spécifiques; les spectacles de "variétés" se diversifient, s'amplifient, évoluent au contact des peuples des Marches de l'Empire ou des étrangers, dont ils s'assimilent nombre d'éléments musicaux. Tout cela contribue à hâter l'évolution et la maturation des arts scéniques, au point que, dès le début de la dynastie Tang (soit vers le début du VII^e siècle), la Cour instituera le *Jiaofang*, ou Conservatoire de Musique, chargé de la formation et du contrôle des artistes : musiciens, chanteurs, danseurs, etc.

Le règne du fameux empereur Minghuang (alias Xuanzong, 712-756) sera l'âge d'or des "variétés" et des arts du chant et de la danse. Une légende veut que le souverain, montant en rêve au Palais de la Lune, ait vu de belles Immortelles, splendidement vêtues, donner une représentation de danses et de chants avec un sublime accompagnement musical. Par la suite, l'empereur fit choix de 300 artistes émérites, ainsi que de plusieurs centaines de belles demoiselles du palais, et créa des troupes de musiciens, chanteurs et danseurs des deux sexes : ce fut le très renommé "Jardin des Poiriers" (recommandons au passage le délectable ouvrage de Jacques Pimpaneau, *Promenade au Jardin des Poiriers*, admirablement illustré et commenté : c'est la plus belle des introductions à l'opéra classique. Il y a aussi les pages inoubliables de Henri Michaux dans *Un barbare en Asie...*).

A ce "Jardin des Poiriers", le souverain de la Chine ne dédaignait pas de venir parfois donner ses instructions; en tout cas, depuis, le nom de "disciple du Jardin des Poiriers" est resté aux acteurs d'opéra. En outre, dans les coulisses de tous les théâtres chinois, jadis, on trouvait toujours une statue de l'empereur Minghuang : les comédiens et les chanteurs le considéraient comme leur ancêtre et comme leur saint patron.

Par ailleurs, c'est sous les Tang que le bouddhisme fut à son apogée, et que la littérature chinoise brilla d'un éclat particulier. Les poèmes réguliers, la prose classique connurent leur âge d'or, et influencèrent durablement et puissamment l'évolution du théâtre; les *chuanqi*, histoires fantastiques et merveilleuses, fleuron de l'art narratif de cette période, fournirent des thèmes d'inspiration au chant comme à l'opéra. Enfin, c'est encore sous les Tang que s'épanouit une forme de représentation théâtrale toute proche de l'opéra, appelée *canjunxi*, ce qu'on pourrait traduire par "comédies de l'adjutant".

Sous les Song du Nord (960-1127), le *zaju* ou théâtre varié, de style populaire, apparaît comme une amplification des "comédies de l'adjutant". On y trouve des saynètes comiques, des variétés avec chants et danses, ainsi que des épisodes narratifs à proprement parler, où le nombre des personnages varie. On commence à utiliser des accessoires de scène (*qiemo*). A la même époque, les poèmes à chanter (*ci*) font littéralement fureur : composés sur certaines musiques, ils donneront naissance aux airs musicaux (*qupaï*) de l'opéra; c'est ce qui explique que l'opéra chinois s'appelle également "airs de théâtre" (*xiqu*). Quant aux livrets du théâtre varié, les uns sont utilisés dans le très officiel Conservatoire de Musique, ce sont les *guanben* (livrets officiels); les autres sont l'œuvre des guildes d'écrivains populaires (*shuhui*), associations corporatives de compositeurs, de lettrés amateurs et d'auteurs de théâtre, on les nomme *changben* (livrets à chanter).

Sous la dynastie des Song du Sud (1127-1279, ainsi baptisée parce que, ployant sous les invasions, elle s'était repliée au Sud du Yangzi, dans la moitié méridionale du pays, et avait établi sa capitale provisoire, Lin'an, à Hangzhou, le Quinsay de Marco Polo), la création dans le domaine musical et théâtral fait des progrès tout à fait remarquables. Certains artistes, réfugiés à Wenzhou, y réalisent un amalgame entre les formes théâtrales servant à la représentation d'histoires et les chansons, ballades et petits airs du cru : ils produisent ainsi le "théâtre varié de Wenzhou" ou *xuwen*, ou encore *nanxi*, théâtre du Sud. Cette nouvelle forme de théâtre, cet opéra du Sud, marque un jalon historique : c'est le premier achèvement formel, la première synthèse complète dans le domaine théâtral. Accessoirement, c'est aussi l'embryon de traditions différentes entre le Nord et le Sud.

Enfin, avec l'époque mongole des Yuan (1279-1368), c'est l'ultime évolution de l'opéra chinois, qui parvient à sa forme parfaite et définitive. On compte alors quelque cent vingt écrivains et auteurs de théâtre, dont 150 œuvres environ nous sont parvenues. C'est l'admirable floraison de chefs-d'œuvre comme *L'injustice faite à Dou E* de Guan Hanqing ou *Le dit du Pavillon de l'Ouest* de Wang Shifu, qui, depuis des siècles, enchantent et bouleversent les spectateurs.

Sous les Ming (1368-1644), on voit s'épanouir à l'envi dans tout l'Empire, en fonction des langues locales, les *changqiang* ou partitions musicales pour l'opéra; peu à peu se constituent dans les différentes provinces des formes d'opéras variées, avec leurs modes musicaux particuliers. De cette époque date le célèbre *kunqiang*, issu d'airs et ballades populaires traditionnels; les thèmes de ses pièces sont essentiellement des *chuanqi* ou histoires fantastiques, et l'on peut, à ce propos, souligner quels rapports étroits entretiennent en Chine le théâtre et le roman ou la nouvelle. La plupart des thèmes et des intrigues des pièces de théâtre — et souvent,

aussi, des livrets d'opéra — sont, en effet, puisés dans des œuvres littéraires connues : à l'époque Ming, le grand dramaturge Tang Xianzu, par exemple, écrit quatre *chuanqi* tirés de récits fantastiques des Tang, dont l'épisode principal repose sur un rêve (d'où leur appellation de *si da mingmeng*, "les quatre grands songes célèbres"). A l'inverse, bon nombre de nouvelles prennent leur source dans le théâtre, ou sont des adaptations de pièces fameuses : ainsi, *Voyage en Occident* du dramaturge Wu Changling, d'époque Yuan, inspirera, sous les Ming, Wu Cheng'en, pour écrire son illustre roman du même nom (en chinois, *Xiyouji*). Et les conteurs publics des Song et des Yuan ont été les premiers à populariser des aventures des *Trois Royaumes* et de *Au bord de l'eau*, cycles narratifs qui vont, au début des Ming, grâce au pinceau inspiré de Luo Guanzhong et de Shi Nai'an, engendrer les romans du même nom. Cette interaction très stimulante, ces emprunts réciproques et constants sont un phénomène littéraire tout à fait remarquable : comme disent les Chinois, on voit fréquemment fleurir deux lotus sur la même tige!

Au début de la dynastie mandchoue des Qing (1644-1911) paraît une multitude d'œuvres dans le genre du *kunqu*, à son apogée. Sous le règne de Qianlong (1736-1796), des troupes de théâtre sont créées à la Cour impériale, qui fournit costumes magnifiques, ustensiles, scènes, etc. Les représentations données à la Cour se répartissent en deux genres fondamentaux : le *Kunqu* et le *Yiyangqiang* ou opéra de la capitale (*Jingqiang*). En l'an 1790, toutes les troupes fameuses de chaque province de l'Empire sont conviées à la capitale pour célébrer l'anniversaire de Sa Majesté; les plus remarquables sont celles du Anhui. Au cours des années 1828-1832, c'est le *Handiao* de la province du Hubei qui se produit dans la capitale et adopte en partie le programme du *Kunqu*, du *Qinqiang* et d'autres genres locaux.

Airs et techniques de jeu s'assimilent aussi certains éléments populaires : ainsi se forme progressivement le *Jingju* ou opéra de Pékin, parfaitement achevé, dont le rayonnement se fait alors sentir dans la Chine entière. On voit surgir partout d'extraordinaires maîtres de l'art théâtral, de grands artistes comme Cheng Changgeng, Tan Xinpei et l'illustrissime Mei Lanfang, dont l'influence sur les autres formes d'opéras locaux sera immense. A la fin de la dynastie mandchoue, ces derniers continuent à évoluer : ainsi le *Yueju*, influencé par l'opéra de Pékin et par le *Kunqu*, prendra forme, petit à petit, à Shanghai.

Depuis trente ou quarante ans, la tradition chinoise a subi une nouvelle évolution, qui parfois s'apparente à une révolution. A côté des remaniements ou réécritures d'œuvres d'opéra anciennes, il y a eu production de pièces nouvelles reflétant la réalité de la vie contemporaine. Dans certaines régions, des "petits airs" sont devenus opéras; ailleurs, des genres locaux comme le *Yueju* de Shanghai ont connu, à la suite d'heureux remaniements, un succès sans précédent auprès du public. Enfin, certains genres d'opéra naguère tombés en désuétude, voire en plein déclin, comme le *Kunqu*, ont retrouvé une nouvelle vie.

Il convient de dire aussi quelques mots du statut social des artistes : en Chine comme dans d'autres pays, il fut pendant longtemps lamentable. Durant des siècles, les acteurs, totalement déconsidérés, étaient mis au ban de la société. Sous les Ming, les *goulan* ou esplanades pour bateleurs et comédiens, où se déroulaient les représentations théâtrales dans les bazars, devinrent peu à peu synonymes de maisons de prostitution. Les artistes n'avaient, naturellement, pas l'ombre d'un poids politique, et leurs conditions de vie étaient des plus précaires : combien, même parmi les plus illustres écrivains, périrent dans la misère! Cet état de choses a changé au XX^e siècle, et la Chine moderne (si l'on excepte certaines périodes noires de l'histoire récente, où c'est l'opéra tout entier qui fut menacé dans son existence même) fait beaucoup pour former et entretenir les troupes, nombreuses et souvent remarquables. On ne compte pas moins d'une centaine d'instituts et académies artistiques, et de quelque 3 300 troupes théâtrales, tous genres confondus.

Traduction et adaptation Jacques DARS



Wang Henkai (Liu Mengmei) dans *Le Pavillon aux Pivoines*.

L'OPÉRA KUNQU

崑曲

AUX SOURCES DU RAFFINEMENT

Le Kunqu est un genre d'opéra né dans la région de Kunshan près de Suzhou, d'où son nom. Dans les années trente du XVI^e siècle, Wei Liangfu, originaire de Kunshan, qui était allé dans le Nord s'initier à la musique d'opéra local, eut l'idée de créer un nouveau chant accompagné par la flûte, très mélodieux, en faisant la synthèse des styles musicaux de son époque. Au début, le Kunqu fut adopté dans la basse vallée du Yangtse, surtout par les chanteurs amateurs qui chantaient des airs d'opéra sans se déguiser ou jouer, simplement pour le plaisir du chant. Puis un dramaturge, Liang Chengyu, écrivit un opéra spécialement pour ce nouveau genre, qui commença peu à peu à supplanter les autres, surtout du jour où il s'implanta dans la capitale et devint à la mode parmi les lettrés. Au XVII^e siècle, tous les grands opéras furent écrits pour être joués et chantés en Kunqu, qui sera, tout au long de ce siècle et du suivant, le grand style classique.

Les opéras de la période précédente dont héritait le Kunqu, et qu'il était nécessaire d'adapter, étaient très longs; il fallait souvent deux soirées ou plus pour les jouer dans leur intégralité. Le Kunqu introduisit la mode, ensuite adoptée dans les autres genres, de ne jouer que quelques scènes célèbres des opéras les plus connus, si bien qu'un spectacle était souvent plus une anthologie que la représentation d'une pièce. A cette époque où régnait le Kunqu, les nombreuses troupes existant à travers toute la Chine étaient soit professionnelles, soit composées d'amateurs, soit attachées à de grands personnages, qui faisaient jouer leur troupe personnelle lors de réceptions et de fêtes. Le dramaturge Li Yu (Li Liweng) avait ainsi une troupe à lui, composée de femmes (ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle qu'elles furent bannies de la scène et remplacées par des hommes) et il allait

se louer chez de hauts fonctionnaires. Les plus grandes troupes professionnelles comptaient plus de cent membres.

Mais, au XIX^e siècle, les opéras provinciaux se développèrent, le plus fameux étant l'opéra de Pékin, et supplantèrent peu à peu le Kunqu dans la faveur du public, car celui-ci devenait un art classique, figé dans ses règles, qui n'innovait plus et dont les livrets, empreints d'expressions très littéraires, convenaient mieux aux lettrés qu'à des spectateurs populaires. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la plupart des acteurs avaient dû rejoindre des troupes qui jouaient d'autres genres. A Suzhou même, berceau du Kunqu, la révolte des Taiping et les désordres qui s'ensuivirent portèrent le coup de grâce; il ne resta plus à Shanghai que quelques acteurs incorporés dans des troupes d'opéra de Pékin.

Pourtant cet opéra ne mourut jamais complètement car, à cause du raffinement de son chant et de sa danse, des acteurs d'opéra de Pékin, en particulier, perfectionnèrent leur art en l'étudiant et apprirent à en jouer au moins quelques scènes. Après une interruption complète au début de ce siècle, une troupe fut créée en 1917 qui allait conserver jusqu'à nos jours le style du Nord. En 1921, à Suzhou, fut fondée une école pour maintenir le style du Sud : en cinq ans, elle forma une quarantaine d'élèves et donna ainsi naissance à une troupe, qui se maintint jusqu'en 1941 mais fut décimée par la guerre.

Après 1949, outre la troupe de Pékin pour le Kunqu du Nord, on reforma des troupes pour le Kunqu du Sud dans les provinces du Zhejiang, du Jiangsu, du Hunan et à Shanghai. Certains acteurs acquirent une réputation nationale, comme Zhang Jiqing, Lin Jifan de la troupe du Jiangsu. Celle-ci monta en 1956 l'opéra *Quinze ligatures de sapèques*, qui eut un si grand succès qu'on le filma.

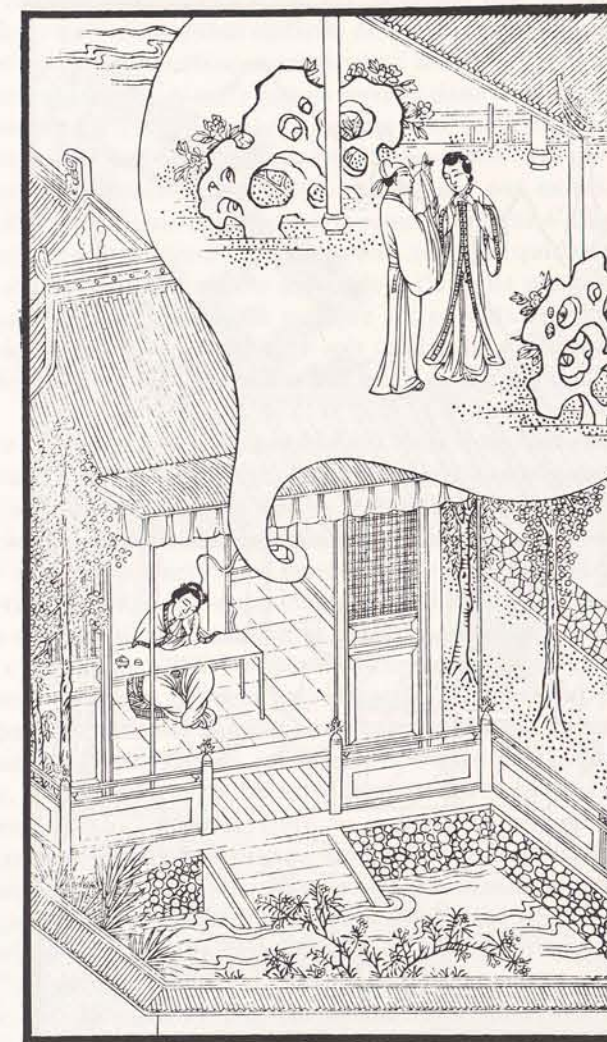
Dès les années 20 le Kunqu commença à être connu à l'étranger : Mei Lanfang, acteur d'opéra de Pékin qui s'était aussi formé au Kunqu, et Han Shichang, un des fondateurs de la troupe de Pékin, en jouèrent des scènes au Japon, et Mei Lanfang en joua, dans les années 30, aux États-Unis et en URSS. En 1983, Venise invita la troupe de Suzhou, à laquelle s'était adjointe Zhang Jiqing, à venir jouer à la Fenice; en 1985, la troupe du Jiangsu, qui vient à présent à Paris, fut invitée au Festival de Berlin.

Les grandes caractéristiques du Kunqu ? Son chant accompagné par la flûte, extrêmement mélodieux; sa musique, avec l'orgue à bouche, le luth piriforme, la cithare à chevalets; le fait que les acteurs chantent tout en dansant (alors que dans l'opéra de Pékin, par exemple, les deux sont dissociés); la grâce de ses ballets, qui contrastent avec les danses acrobatiques de l'opéra de Pékin; et enfin son répertoire. C'est le plus ancien genre important d'opéra chinois qui existe encore; certes, il est maintenant devenu une pièce de musée, mais sa conservation permet de voir, au moins sous forme d'extraits, des opéras qui sont parmi les plus célèbres de la littérature chinoise et qui, sans lui, ne seraient plus que des œuvres lues.

Par ailleurs, l'influence du Kunqu fut considérable. Si le Yueju excelle à l'expression des sentiments et dans les histoires d'amour, si l'opéra de Pékin a pu s'élargir à d'autres thèmes que les pièces historiques et d'autres ballets que les danses acrobatiques guerrières, si des acteurs comme Mei Lanfang et Cheng Yanqiu, au XX^e siècle, ont développé les rôles féminins à l'opéra de Pékin et leur ont donné un tel raffinement, c'est parce qu'ils se sont inspirés du Kunqu. Certains genres comme l'opéra du Sichuan jouent toujours certaines pièces en Kunqu, et la plupart ont repris du Kunqu des éléments de danse et des morceaux musicaux qui ne comportent pas de chant mais accompagnent certaines situations. De presque tous les genres on peut dire qu'ils ne seraient pas ce qu'ils sont aujourd'hui s'il n'y avait pas eu le Kunqu et si celui-ci n'était pas conservé pour montrer à quel degré de raffinement peut atteindre l'opéra chinois.

崑曲

Tang Xianzu (1550-1616), l'auteur du *Pavillon aux Pivoines*, est l'un des plus célèbres dramaturges chinois. Il reçut une éducation classique, sa famille le préparant à une carrière officielle, mais ce n'est qu'en 1583, après plusieurs échecs, qu'il réussit à l'examen du doctorat, condition nécessaire pour avoir un poste. Entretemps, il s'était fait connaître en publiant deux recueils de poèmes et avait écrit un premier opéra. De 1583 à 1598, il fit une carrière de fonctionnaire, d'abord à Nanking, puis dans la province du Guangdong et dans celle du Zhejiang. Son attitude très critique à l'égard des officiels le reléguant à des postes secondaires dans des régions



Le Pavillon aux Pivoines : "L'amour en rêve."
Edition chinoise de 1617.

éloignées, il donna sa démission (1598) et se retira dans sa ville natale, Linchuan, où il se consacra entièrement à écrire quatre opéras; il les publia en 1601 sous le titre général de *Quatre rêves du Pavillon Yuming*, ce pavillon étant son lieu de travail, le rêve tenant dans les quatre pièces une place essentielle. Il n'en écrivit plus ensuite.

Deux de ces opéras ont un thème voisin : un homme vit en rêve toute une vie menée par l'ambition, avec ses hauts et ses bas, ses déceptions, ses tristesses; en se réveillant il prend conscience de la fragilité et de l'inanité des réussites sociales. Le quatrième est une adaptation de son opéra de jeunesse et a pour sujet les amours malheureuses de la courtisane Huo Xiaoyu et d'un poète. Ces trois opéras ne furent peut-être jamais joués, et même *Le Pavillon aux Pivoines* ne le fut que rarement dans sa version intégrale de 55 scènes. En revanche, les extraits les plus célèbres, "Le professeur chahuté", "La Promenade dans le parc", "Le Rêve", "A la recherche du rêve" ont toujours fait partie du répertoire du Kunqu. Tang Xianzu n'a sans doute pas écrit cet opéra pour le Kunqu mais pour un autre genre, et il s'insurgeait contre les acteurs qui changeaient un seul mot à son texte pour l'adapter au chant. Que dirait-il aujourd'hui, où non seulement on ne joue plus que quelques scènes mais où celles-ci sont amputées de la moitié?



Le Pavillon aux Pivoines: "Liu Mengmei regarde l'autoportrait de Du Liniang." Edition chinoise de 1617.

Voici le sujet du *Pavillon aux Pivoines*. Du Liniang, fille du gouverneur Du Bao, émue à la lecture d'un poème du *Classique des vers*, va se promener dans un parc et fait l'amour en rêve avec un jeune homme. Ne pouvant revivre ce rêve, elle tombe malade de désir et en meurt. Avant de mourir, elle a peint son autoportrait pour laisser un témoignage de sa beauté. A sa demande, elle est enterrée dans le jardin où elle a connu l'amour. Son père étant nommé dans une autre province, ses parents quittent la demeure familiale. Liu Mengmei, jeune lettré, se rend dans la capitale pour se présenter aux examens. En chemin, il passe par l'endroit où habitait Du Liniang et demande à y loger. On lui donne l'ancienne chambre de la jeune fille. Au cours de la nuit, il voit en rêve celle-ci sortir de son autoportrait et lui révéler qu'il est celui qu'elle aime, qu'elle l'attendait et qu'il suffit qu'il aille ouvrir son cercueil pour qu'elle revienne à la vie et s'unisse à lui. Au grand scandale de ceux qui gardent le tombeau, Liu Mengmei obéit et permet à Du Liniang de ressusciter car, après un passage aux enfers, elle a obtenu la permission de revenir dans le monde des vivants. Les amoureux s'enfuient jusqu'à la capitale, puis le jeune homme va dire au père de la jeune fille ce qui est arrivé. Celui-ci prend très mal la nouvelle et fait emprisonner Liu Mengmei; il faudra une intervention de l'empereur, deus ex machina, pour que l'histoire finisse par le mariage des deux amants.

Comme dans ses autres pièces, Tang Xianzu reprend ici le récit d'une nouvelle, "Du Liniang par amour revient à la vie". Ainsi que la plupart des dramaturges de l'époque, il ne cherche pas à mettre en scène un thème original mais à utiliser un sujet connu pour exprimer ses idées et, dans les parties chantées, faire montre de son talent poétique. On lui a reproché de n'avoir pas su tenir compte, dans ces parties en vers, des nécessités musicales. Un lecteur contemporain est, lui, gêné par une langue fort fleurie et « précieuse », si elliptique et si pleine d'allusions qu'il est souvent difficile de comprendre le sens précis, même si l'idée générale est claire. Or c'est justement parce que l'auteur a employé ce ton très "littéraire" qu'il a pu faire passer une audace de pensée peu commune en Chine, et sans jamais tomber dans la crudité. Avant Tang Xianzu, des opéras avaient prôné le mariage d'amour en dehors du choix des parents, mais c'est la première fois, avec *Le Pavillon aux Pivoines*, que l'on voit sur scène une héroïne tout entière possédée non par l'amour de quelqu'un mais par le désir amoureux, qu'elle ne peut assouvir qu'en rêve, et finissant par mourir de frustration. Dans un opéra de la dynastie Yuan, *L'Ame de Qiannü quitte son corps*, la jeune fille (qui d'ailleurs ne meurt pas vraiment mais tombe en catalepsie, peu importe cette différence) se dédouble : son âme quitte son corps et prend forme humaine pour rejoindre celui qu'elle aime; l'union avait été arrangée à l'origine par la famille, et la passion de la jeune fille, même d'un point de vue moral, était justifiée puisque ses parents étaient revenus sur leur parole, le plus grand des crimes en Chine, après que le jeune homme soit tombé dans le dénuement. Ici, la situation est différente : il ne s'agit que du désir dans son aspect charnel, exprimé de façon poétique, par allusions, mais avec netteté et vigueur.

L'intrigue peut paraître invraisemblable. Mais il ne faut pas oublier que l'opéra chinois n'a jamais eu le souci du réalisme : comme le disait un lettré, ce n'est pas la peine d'aller au théâtre si c'est pour y contempler ce qu'on peut voir dans la rue. Le but de la pièce n'est pas de convaincre de sa vraisemblance, mais de faire prendre conscience de la puissance du désir et du sentiment sans que ceux-ci soient liés à une personne précise, et aussi de montrer que cette part essentielle de nous-mêmes est étouffée par le milieu familial, représenté par un père autoritaire et une mère peu compréhensive, par l'éducation artificielle, imposée par un vieux précepteur gentil mais enfermé dans ses textes, et par l'organisation sociale et ses rites. Tang Xianzu écrit à propos de cette pièce : « On ne sait pas d'où naît le sentiment, mais il devient vite de plus en plus profond. Les vivants peuvent mourir, les morts peuvent en ressusciter. On ne peut parler de passion extrême que si celle-ci est capable de faire passer de la vie à la mort et de la mort à la vie. Ceux qui, au nom de la raison, disent que c'est impossible ignorent les possibilités du sentiment. » On ne peut comprendre cette pièce que si on se rappelle qu'y est sous-jacente, comme dans celles où interviennent des fantômes, la croyance chinoise qu'un amour ou un ressentiment peut être assez fort pour survivre au corps et continuer à se manifester par-delà la mort. Tang Xianzu a aussi voulu représenter que l'absence de sentiment, c'est la mort, et que seule la passion et le désir donnent vie aux humains : qui n'a pas de désir est un cadavre ambulante, tel est le sujet de cet opéra.

D'autre part, nous l'avons dit, Tang Xianzu donne dans ses quatre pièces une place essentielle au rêve. Deux d'entre elles, où toute une vie se déroule en rêve pour en exposer la vanité, pourraient s'intituler "La vie est un songe", idée que l'auteur a évidemment reprise du taoïsme et du bouddhisme. Mais ici c'est l'inverse : le rêve est le seul domaine où peuvent s'incarner le désir et le sentiment; malgré son côté frustrant, également souligné, il est plus réel que la réalité quotidienne puisqu'il donne vie au sentiment. Le rêve n'est pas ici une expression de l'inconscient, il permet au contraire de prendre conscience du désir, de faire vivre enfin.

LE PAVILLON AUX PIVOINES

Résumé de l'intrigue

- ACTE 1 *Sous la dynastie Song, le gouverneur Du Bao a engagé un précepteur pour sa fille Du Liniang; il charge la servante Chunxiang de rester avec elle pendant les leçons. Du Liniang passe son temps à étudier avec ardeur et trouve cela ardu et ennuyeux. A l'instigation de Chunxiang, en se cachant de son précepteur et de ses parents, elle va se promener dans le parc derrière la maison.*
- ACTE 2 *Dans le jardin, en voyant la luxuriance des fleurs, elle est frappée par l'atmosphère printanière; fatiguée, elle s'endort à côté du pavillon aux pivoines. En rêve elle voit venir vers elle un jeune homme très distingué, Liu Mengmei; ils tombent amoureux l'un de l'autre. Mais Du Liniang est réveillée par sa mère. Elle en est fort triste et reste affligée et désespérée.*
- ACTE 3 *Du Liniang pense à ce qui lui est arrivé en rêve et retourne dans le parc pour revivre cette scène, mais évidemment elle ne peut revoir celui qui lui a rendu visite. Désespérée, elle s'appuie à un vieux prunus et lui confie son cœur: si, vivante, elle ne peut partager les plaisirs de la vie avec celui qu'elle aime, qu'une fois morte elle soit enterrée au pied de ce prunus.*
- ACTE 4 *La maladie de Du Liniang empire, elle devient de plus en plus faible, perd ses couleurs; elle peint, pour le laisser après sa mort, un autoportrait dans lequel elle exprime son amour pour le jeune homme rencontré en rêve.*
- ACTE 5 *La mère de Du Liniang cherche par tous les moyens à guérir sa fille, mais en vain; la nuit de la fête de la mi-automne, finalement, l'âme de la jeune fille quitte son corps, emportant son aspiration vers un amour idéal.*

崑
曲



Zhang Jiqing (Du Liniang) et Wang Henkai (Liu Mengmei) dans le Pavillon aux Pivoines.

LE PAVILLON AUX PIVOINES

LIVRET

Promenade dans le parc

(Du Liniang entre)

DU LINIANG Rappelée des rêves par le chant des loriots,
L'éclat de cette saison troublante partout se répand,
Et moi je reste au fond de cette chambre qui donne sur une petite cour.

(Chunxiang entre)

CHUNXIANG Le bâton d'encens a fini de brûler,
J'abandonne ma broderie.
Le printemps, cette année comme l'an passé, commande les sentiments.

DU LINIANG En cette aube je contemple les montagnes au loin, encore décoiffée par la nuit.

CHUNXIANG Mademoiselle, vous êtes appuyée à la balustrade tandis que votre chignon tombe sur le côté.

DU LINIANG Mes sentiments sont aussi entremêlés que mes cheveux, et je me sens oppressée sans raison.

CHUNXIANG J'ai déjà ordonné aux fleurs de se dépêcher, et aux loriots et hirondelles de nous apporter le printemps.

DU LINIANG Chunxiang, as-tu dit au jardinier de balayer les allées?

CHUNXIANG C'est fait.

DU LINIANG Apporte-moi ma coiffeuse.

CHUNXIANG Bien. Une fois recoiffée, il faut vous regarder dans le miroir, et ensuite changer de vêtements pour en mettre de mieux parfumés. Mademoiselle, voici votre coiffeuse.

DU LINIANG Pose-la. Quel beau temps!

Les fils de la vierge poussés par le vent
Dans la cour s'agitent en ondulant.
Arrêtons-nous un instant que je remette mon épingle à cheveux
Voici que le miroir me dérobe la moitié de mon visage,
Mes boucles charmantes sont inclinées sur le côté.

(Elle fait quelques pas)

CHUNXIANG Enfermée au gynécée, à qui montrer sa beauté?
La couleur garance de cet ensemble aux couleurs vives
Fera bien ressortir les pierres précieuses de vos épingles à cheveux.

DU LINIANG Chunxiang,
Tu sais que j'ai toujours aimé la beauté naturelle.

DU LINIANG
et CHUNXIANG *(ensemble)*

Il n'y a personne pour admirer le printemps,
Pourtant sa beauté est telle que les poissons se cachent de dépit
Et les fleurs en tremblent de jalousie

CHUNXIANG Nous voici arrivées à la porte du parc. Entrez, mademoiselle.

DU LINIANG Nous sommes dans le parc. Regarde, les dorures des allées couvertes sont à moitié écaillées.

CHUNXIANG Voici l'étang aux poissons rouges,

DU LINIANG La mousse lui donne une bordure verte.

崑
曲

CHUNXIANG J'ai peur qu'à marcher dans l'herbe vous salissiez vos nouveaux bas brodés. Pour protéger les fleurs des oiseaux, on leur attache de petites clochettes d'or.

DU LINIANG Chunxiang!

CHUNXIANG Mademoiselle!

DU LINIANG Faute de venir dans ce parc, comment connaître la beauté du printemps?

CHUNXIANG Certes.

DU LINIANG
et CHUNXIANG (ensemble)

La pourpre tendre et le rouge éclatant se déploient,
Formant une harmonie avec les puits et les murs en ruines.
Quel moment délicieux! Quelle vue agréable!
Dans quel foyer viennent s'y joindre le plaisir et la joie?
Les nuages qui volent le matin et se déplient le soir
Passent dans l'encadrement de l'auvent.
Fils de la pluie, souffles du vent, bateaux peints, vagues de la brume.
Ceux qui restent cachés derrière leurs paravents en ignorent la beauté.

CHUNXIANG Mademoiselle, regardez les collines verdoyantes.

DU LINIANG Collines vertes que les azalées teignent de rouge.

CHUNXIANG Voici les roses.

DU LINIANG Et derrière les rosiers les saules qui ondulent comme sous l'effet de l'ivresse.

CHUNXIANG Déjà nombreuses sont les fleurs qui ont éclos, mais pour les pivoines, il est encore trop tôt.

DU LINIANG Les pivoines sont si belles, pourquoi ne fleurissent-elles pas dès le retour du printemps?
Mon regard s'arrête, médusé par ces fleurs.

CHUNXIANG Mademoiselle, regardez les loriots et hirondelles, qui chantent si joliment.

DU LINIANG Le langage des hirondelles est vif comme le bruit des ciseaux,
Les roulades des loriots sont comme de l'eau qui coule.

CHUNXIANG Mademoiselle, on ne se laisserait pas de contempler ce parc.

DU LINIANG Pourquoi dis-tu cela?

CHUNXIANG N'épuisez pas votre plaisir et revenons demain nous distraire.

DU LINIANG C'est raisonnable.

Parcourrais-je tous les pavillons et terrasses
Que je ne pourrais toujours m'en arracher et m'en rassasier la vue.
Mieux vaut mettre fin à cette fascination et retourner à la maison.

CHUNXIANG Mademoiselle, vous êtes fatiguée. Reposez-vous un moment pendant que je vais voir si votre mère est revenue.

DU LINIANG Va, mais reviens vite.

CHUNXIANG Oui. Je mets en attendant des azalées pourpres dans ce vase et je remplis le brûloir à encens de bois odorant.

Réveil d'un songe

DU LINIANG Soudain à me promener au milieu du printemps, j'ai commencé à en ressentir l'emprise.
Printemps, ah! printemps, qu'il est difficile de te quitter! Quand il s'en va, comment le bannir de nos pensées? Une telle atmosphère vous rend si endormie!

Une fois qu'on a sombré dans son désordre,
Le sentiment du printemps est difficile à bannir;
Soudain il saisit les hommes d'un regret caché.
Que pour ma beauté soit choisi dans une famille célèbre
Un homme aussi beau qu'un dieu.
Mais qui voit mon désir de dormir?
Je ne peux que rester sage et rougissante.
Je pense à celui qui entrera dans mes rêves cachés,
Qui, tel l'éclat du printemps, s'écoulent en secret.
Il me faut attendre,



Zhang Jiqing (Du Liniang) dans *Le Pavillon aux Pivoines*.

Attente est le mot qui occupe mon cœur.
Je souffre et ma vie est perdue à moins de m'adresser au ciel.

(Elle se met à rêver)
(Liu Mengmei entre; son nom de famille Liu en chinois signifie « saule »)

LIU MENGMEI Je vous ai cherchée partout, mais vous étiez ici. J'ai justement cueilli une branche de saule dans le parc. Puisque vous excellez en poésie, pourquoi ne pas composer un poème en l'honneur de cette branche de saule?

DU LINIANG Ce jeune homme m'est parfaitement inconnu. Comment se fait-il qu'il soit ici?

LIU MENGMEI Un sentiment nous unit, je meurs d'amour pour vous.
A cause de votre beauté semblable à celle des fleurs,
Au cours des années qui passent comme l'eau qui coule,
Partout je vous ai cherchée,
Tandis que vous vous apitoyiez sur vous-même au fond du gynécée.
Allons bavarder plus loin.

DU LINIANG Où aller?

LIU MENGMEI Passons devant ce massif de pivoines face à cette balustrade
Et appuyons-nous au bord de ces rocailles.
Je vous ferai part de ma sincérité
Et je vous attirerai par mon sentiment.
Vous mordez le bout de votre manche par timidité,
Soyez tendre et patiente et assouplissez-vous un moment.

LIU MENGMEI
et DU LINIANG *(ensemble)*

Nous nous sommes rencontrés ici,
Nous nous regardons avec gravité;
Resterons-nous sans mot à une rencontre si merveilleuse!

(Ils sortent)
(Entrent les esprits des fleurs)

LES ESPRITS
DES FLEURS Liu Mengmei, Liu Mengmei, ton union s'est scellée dans un rêve.
Du Liniang, Du Liniang, le désordre du désir a gagné ton âme.
Votre union n'est pas un hasard.
Rencontre de rêve, plaisir de rêve.

(Les esprits des fleurs sortent)
(Liu Mengmei et Du Liniang entrent)

LIU MENGMEI
et DU LINIANG *(ensemble)*

En cet instant le ciel nous fut favorable
Et nous laissa dormir parmi l'herbe et les fleurs.
Le noir du chignon tranchait sur le rouge des fleurs et le vert des sapins.
N'oublions jamais la longue étreinte
Qui nous serra l'un contre l'autre,
Et nous ne pouvons regretter de n'avoir plus fait qu'un,
Provoquant sur nos joues encore plus d'éclat.
Nous nous sommes rencontrés ici,
Nous nous sommes regardés avec gravité,
Serions-nous restés sans un mot à une rencontre si merveilleuse!

LIU MENGMEI Vous êtes fatiguée, reposez-vous un peu, je me retire. Vraiment, le désir quand vient le printemps comporte aussi un peu de pluie.

DU LINIANG Ah!

LIU MENGMEI Je suis ici. Quelle merveille! Je pars dormir au mont des amours divins.

(Il sort)
(La mère de Du Liniang entre)

LA MÈRE Mon mari siège à la préfecture et ma fille charmante brode devant sa fenêtre. Sur les pans de sa jupe elle a brodé parmi les fleurs des oiseaux qui vont par couples. Oh! Mon enfant, en fait tu t'es assoupie ici. Ma fille, ma fille!

DU LINIANG Oh! vous...

崑
曲

LA MÈRE Mon enfant, c'est moi.

DU LINIANG C'est vous, ma mère, je vous salue.

LA MÈRE C'est bon. Que disais-tu à l'instant?

DU LINIANG Je disais que j'ai terminé ma broderie.

LA MÈRE Comment se fait-il que tu te sois endormie ici?

DU LINIANG Pour tout vous avouer, je reviens d'une promenade dans le parc derrière, et je me suis sentie fatiguée. J'ai dormi un peu, je ne savais pas que vous veniez et j'ai manqué à mon devoir en ne vous accueillant pas. Pardonnez-moi.

LA MÈRE Pourquoi ne pas aller étudier dans la salle d'études?

DU LINIANG Le précepteur est absent et j'ai pris un peu de congé.

LA MÈRE Le parc, mon enfant, est froid et désolé, n'y va pas trop te promener.

DU LINIANG Je suivrai vos conseils.

LA MÈRE Ah! Ma fille a grandi, beaucoup de sentiments occupent maintenant son cœur et je ne peux rien y faire. Je m'en vais. Vraiment il faut bien céder à sa fille.

DU LINIANG Je vous raccompagne.

LA MÈRE C'est inutile. Il est bien difficile d'être mère.

(Elle sort)

DU LINIANG Mère, vous me dites de lire, mais je ne sais pas quel est le livre qui pourrait dissiper ce qui m'opresse.

Le parfum des nuages et de la pluie a gagné mon rêve,
Mais ma mère m'en a éveillée,
Et je ne peux plus dormir sous cette fenêtre.
Ma sueur froide en est devenue chaude et collante,
Mon cœur en tressaille, mes pas en chancellent.
Je suis sans énergie, même pour me tenir assise,
Et n'attends plus que le sommeil.
Fatiguée de désir, épuisée par ma promenade,
Je m'endors sans même ma couverture parfumée.
Ô printemps, je désire que ce rêve revienne sans tarder.

A la recherche du rêve

(Du Liniang entre)

DU LINIANG C'est cette année que le printemps nous émeut le plus.

Peu importe la hauteur des murs,
Rien n'arrête le désir printanier qui vole partout;
Ces plantes grimpantes m'accrochent par ma jupe,
Les fleurs comme le cœur des hommes sont attirées par le plaisir.

En marchant sur ce sentier, je sens mes sentiments qui reviennent. Dans ce parc, le paysage n'a pas changé. Puisque je suis seule, essayons de retrouver ce rêve.

Me voici au bord des rocailles,
Cela ressemble au Pavillon des pivoines
Dont les fleurs s'épanouissent devant la balustrade.
Les branches des saules pendent comme des filaments,
Les feuilles des ormes sont comme des pièces de monnaie enfilées,
Richesse du printemps.

Hier ce jeune homme de mon rêve m'a offert une branche de saule et voulait que je compose un poème. Mais lors de cette union amoureuse à laquelle il me força, nous n'avons pas pu longuement parler.

De quelle famille était-il ce charmant jeune homme
Qui osa m'entraîner du gynécée dans ce parc?
En l'évoquant je rougis.
Son regard était ensorceleur
Et ses mots si doux que je n'ai pas pu ne pas lui répondre.
Si nous ne nous sommes pas aimés dans une vie antérieure
Et si nous ne devons pas nous rencontrer en cette vie,
Il viendra à moi dans une existence future,

崑
曲

Et en cette vie déjà m'est apparu en rêve.
 Quand est venu ce lettré,
 Malgré ma timidité, je me suis approchée.
 Dans son excitation il s'appuyait contre mes épaules et me serrait,
 Et moi lentement exprès je me suis tournée vers lui.
 Au bout d'un moment sa silhouette parut commencer à s'effacer,
 Tantôt elle était claire, tantôt comme voilée.
 Je fus intimidée par des pétales rouges qui se détachaient
 Et tombaient sans fin.
 Je fus intimidée par des pétales rouges qui se détachaient et tombaient sans fin,
 Et osaient s'immiscer dans mon rêve.
 Ah! J'ai beau le rechercher, ce rêve, il a disparu. Ce pavillon et ces fleurs de pivoine sont
 Devenus tristes et froids. Est-il parti sans laisser de trace? Que j'en souffre!
 Que cet endroit parait désolé!
 Je n'ai plus de lieu où m'appuyer.
 Mon regard le cherche, mais qu'il est difficile à trouver!
 Le soleil brille dans un ciel pur
 Et cet ancien songe devient insaisissable.
 Retournons-nous et attendons.
 Voici que ce lettré apparaît.
 Ah! Si je pouvais le revoir!

Mais il n'y a personne en ce lieu. Je ne vois soudain qu'un grand prunus à l'air majestueux
 que l'on ne peut s'empêcher d'aimer. Sur lui au moins on peut s'appuyer. Je voudrais après
 ma mort être enterrée à son pied.

Par hasard mon cœur semble s'attacher à ce prunus.
 Parmi ces fleurs et ces plantes, il attire l'homme.
 Dans la vie comme dans la mort, il semble complaire à l'homme;
 Et personne ne lui reprochera que ses fruits soient acides.
 Quand mon âme à lui s'unira, à la saison des pluies,
 Puissé-je alors aller voir ses racines!

(Chunxiang entre)

CHUNXIANG Tandis que la belle est allée se perdre dans le parc à la recherche du printemps, la servante
 remplit les brûloirs à encens et nettoie la cour. Je me demande où mademoiselle est allée.
 Ah! Fatiguée de marcher, elle s'est assoupie au bord de ce prunus. Mademoiselle!
 Vous vous promenez dans le jardin.
 Que faites-vous allongée contre ce prunus?

DU LINIANG Chunxiang!
 Tout un long moment j'ai cherché jusqu'au ciel,
 Tout un long moment j'ai cherché jusqu'au ciel,
 Mais il ne me reste plus que ma douleur.

DU LINIANG et CHUNXIANG (ensemble)
 D'où vient cette tristesse?
 D'où viennent ces larmes suspendues?

DU LINIANG J'étais revenue me reposer,
 Sincèrement attirée,
 Mais maintenant mieux vaut que le printemps reparte.

CHUNXIANG Mademoiselle, revenez demain vous promener.

DU LINIANG Chunxiang!
 Reviendrai-je dans ce parc,
 Reviendrai-je dans ce parc,
 Et y obtiendrai-je un long sommeil ou un rêve bref?

DU LINIANG et CHUNXIANG (ensemble)
 D'où vient cette tristesse?
 D'où viennent ces larmes suspendues?

DU LINIANG Affaiblie, je m'appuie à cette balustrade.
 Retournons voir ma mère.

CHUNXIANG Bien!
 (elle sort)

DU LINIANG Pauvre de moi!
 Je ne peux que dans ma chambre en compagnie de fleurs coupées
 Dormir en solitaire.

L'autoportrait

(Du Liniang entre)

DU LINIANG Par des sentiers tortueux mon rêve revient et l'homme repaît,
 Dans le gynécée, les pendentifs de jade sont froids et mon âme se dissout,
 Telles les fleurs qu'enveloppe une brume, telle la lune que voile à moitié les nuages.
 Un sentiment caché déjà se lève en moi,
 Un doux sentiment se saisit des arcanes de mon cœur,
 Ruine d'un rêve de printemps près du Pavillon des pivoines.

(Chunxiang entre sans être remarquée)

CHUNXIANG Hésitante, je regrette de craindre à nouveau la minceur de mes habits.
 Mademoiselle, depuis que vous êtes allée vous promener dans le parc, vous avez perdu
 sommeil et appétit; vous êtes soudain devenue si maigre. Ce n'est pas que je voudrais intervenir,
 mais comment se fait-il que vous alliez si souvent dans le parc?

DU LINIANG Servante peu maligne, comment connaîtrais-tu le fin fond de l'histoire! C'est un rêve de
 printemps qui me poursuit depuis trois mois. Mais le froid de l'aube fane un peu les fleurs.
 Quand je me regarde dans le miroir, vraiment dans quel état je suis!

(Elle fait le geste de se regarder)

Mon éclat et mes formes gracieuses d'autrefois, comment ont-ils pu disparaître à ce point!
 Si je ne profite pas de ce moment pour peindre mon autoportrait et le laisser parmi les
 hommes, qu'il m'arrive un jour malheur et qui saura que Du Liniang était si belle?
 Chunxiang, apporte-moi de la toile de soie et des couleurs, je vais peindre.

CHUNXIANG Bien.

DU LINIANG La jeunesse est comme les fleurs, elle en a la fragilité,
 Pour vouloir garder son bonheur, son éclat vieillit avec facilité.

CHUNXIANG Voici une toile et des couleurs.
 Je vais préparer du thé.

(Elle sort)

DU LINIANG Comment peindre moi-même ma jeunesse de seize ans?
 D'un chiffon léger, j'essuie le miroir
 Et du bout de mon pinceau trace quelques traits esquissés
 Silhouette, que je te jauge un peu :
 Je ferai ressortir l'expression taquine de tes fossettes,
 Le rouge cerise de ta bouche, le dessin de tes sourcils
 Et les nuages vaporeux des volutes de ton chignon.

(Elle verse de l'eau d'une coupe)

Il faut te faire souriante, la taille fine,
 Qui affronte une brise légère, et comme troublée par le printemps.
 Appuyée à des rocailles, perdue dans un rêve,
 Face à un saule qui ondule dans le vent,
 Près de cette mince silhouette j'ajoute quelques feuilles de bananier.
 Chunxiang, regarde cette peinture, comment la trouves-tu?

CHUNXIANG Elle est très ressemblante, elle rend tout à fait votre visage; il y manque seulement...

DU LINIANG Que manque-t-il?

CHUNXIANG Il manque un amoureux à vos côtés.

DU LINIANG Chunxiang, je ne te le cacherais pas : depuis que je suis allée me promener dans le parc, j'ai
 un amoureux.

CHUNXIANG (très étonnée)
 Comment cela est-il possible?

- DU LINIANG Cela, cela... cela est arrivé en rêve.
 CHUNXIANG Comment est-il, l'homme de votre rêve?
 DU LINIANG Il est beau et distingué, il tenait une branche de saule à la main, voulait que je lui écrive un poème.
 CHUNXIANG L'avez-vous écrit?
 DU LINIANG Je ne l'ai pas fait.
 CHUNXIANG Et ensuite?
 DU LINIANG Ensuite il m'a dit quelques phrases qui ont su toucher mon cœur et me prenant par la main, il m'a emmenée jusqu'au Pavillon des pivoines, dont les fleurs et les iris...
 CHUNXIANG Mademoiselle, vous en gardez un souvenir si vif!
 DU LINIANG Grande sottise!
 Nous avons souri ensemble;
 Si je le peignais en imagination,
 Je voudrais faire ressortir tout son charme,
 Mais, jeune fille de bonne famille, je crains de révéler mes sentiments.
 Ce visage empreint d'amour est comme la lune solitaire qui émerge des nuages,
 Des nuages du soir qui encadreraient cet envoyé lunaire.
 Ce jeune homme de mon rêve allait et venait en agitant une branche de saule. Il est sûr qu'un jour je serai destinée à un époux dont le nom sera synonyme de saule et c'en est là le présage.
 CHUNXIANG Mademoiselle, peut-on croire aux rêves?
 DU LINIANG Je vais composer un poème pour y exprimer de façon voilée mon amour. Qu'en penses-tu?
 CHUNXIANG Bonne idée, je vais vous préparer l'encre.
 DU LINIANG *(récite son poème)*
 De près je le regarde : son air est majestueux,
 De loin je le contemple : à un dieu il ressemble.
 Il fut certes jadis un hôte de la lune,
 Si ce n'est sous un saule, ce fut sous un prunus.
 CHUNXIANG J'aime bien le dernier vers. Je crois en effet que le nom de votre mari sera synonyme de saule.
 DU LINIANG Chunxiang, confie discrètement cette peinture au jardinier pour qu'il aille la faire monter sur rouleau et dis-lui d'en prendre bien soin.
 Au fond du gynécée personne ne viendra l'admirer;
 Cette peinture devrait être accrochée au temple de la déesse amoureuse,
 Mais je crains que les nuages et la pluie ne la fassent s'envoler.

Le départ de l'âme

- (La servante entre)*
 CHUNXIANG Ma jeune maîtresse est malade d'amour depuis le printemps et nous voici au milieu de l'automne. Les médicaments furent sans effet, les devins sans réponse. Aujourd'hui c'est la fête de la mi-automne. Tombe une pluie serrée inclinée par le vent. La maladie de mademoiselle empire. Je vais la soutenir pour qu'elle sorte et s'assoie.
 DU LINIANG Qu'y a-t-il de plus fort au monde que le sentiment?
 Il peut briser l'âme et faire souffrir le cœur.
 CHUNXIANG Mademoiselle, vous sentez-vous mieux aujourd'hui?
 DU LINIANG Ma maladie est devenue grave, je crains de n'en jamais guérir. Je ne sais même pas ce soir quel jour nous sommes.
 CHUNXIANG C'est le 15 du 8^e mois.
 DU LINIANG Oh! C'est la fête de la lune.
 CHUNXIANG Exactement.
 DU LINIANG Chunxiang, pousse-moi la fenêtre que je regarde, voyons comment est la lune.
 CHUNXIANG Bien.
(Elle fait le geste d'ouvrir)



Wang Weijian (la Mère), Zhang Jiqing (Du Liniang) et Xu Hua (Chunxiang) dans *Le Pavillon aux Pivoines*.

- Oh! Une pluie serrée, mademoiselle, cache la lune, c'est une petite pluie fine.
 DU LINIANG Ah! La lune est cachée, tombe une pluie fine.
 Vaste est la mer céleste. Demande à la lune pourquoi elle est cachée.
 Regarde, le mortier est vide en cet automne.
 Sur qui compter pour prendre la pilule d'immortalité et l'offrir à Chang'e?
 Le vent d'ouest souffle si fort que mon rêve s'est envolé sans laisser de trace.
 Il est difficile de rencontrer celui qui est parti.
 Serais-je victime d'un mauvais tour des esprits?
 Au fond de mon cœur s'est installée une maladie qui n'est pas ordinaire.
(Bruit de vent)
(Elle récite)
 On attend les fêtes sur la roue du temps et on songe à la fête de la lune.
 La voici qui vient mais l'homme n'est pas son maître.
 Mon destin n'est pas de pouvoir jouir de la lumière de la lune solitaire,
 Restent cachés en moi les ruines d'un rêve qui lie mon cœur.
 Chunxiang, approche-toi.
 CHUNXIANG Me voici.
 DU LINIANG Voici que survient un sort cruel et je ne sais si un jour je reviendrai à la vie.
 CHUNXIANG Votre maladie va vite se guérir. Quand vous irez mieux, je préviendrai vos parents de choisir quelqu'un parmi tous les lettrés qui s'appellent Liu ou Mei, afin qu'il reste avec vous pour toujours. Ne serait-ce pas merveilleux?
 DU LINIANG Je crains de ne pouvoir l'attendre.
 CHUNXIANG Bien sûr que vous pourrez l'attendre.
 DU LINIANG Chunxiang!

Tu as toujours fait ce que je voulais
Et ta pensée a toujours suivi mon cœur.
Te souviens-tu de cet autoportrait?

CHUNXIANG Qu'a-t-il?

DU LINIANG J'ai inscrit un poème dessus, ce ne serait pas bien que des étrangers le lisent. Quand je serai morte, mets cette peinture dans un coffret et cache-la sous une rocaille. Surtout, n'oublie pas.

J'ai mis tout mon cœur dans cette peinture
Dans l'espoir que cet homme en comprenne l'importance.

(Elle s'évanouit)

CHUNXIANG Ah! Mademoiselle s'est évanouie. Madame, venez vite.

(La mère entre)

LA MÈRE Oh! Mon enfant, réveille-toi.

CHUNXIANG Mademoiselle, réveillez-vous.

DU LINIANG Mère, où êtes-vous?

LA MÈRE Mon enfant, je suis ici.

DU LINIANG Mère, j'ai une recommandation à vous faire.

LA MÈRE Dis-la-moi mais parle lentement.

DU LINIANG Dans... ce parc... derrière...

LA MÈRE Eh bien, quoi dans ce parc?

DU LINIANG Il y a un grand prunus.

LA MÈRE Chunxiang, y a-t-il un grand prunus dans le parc?

CHUNXIANG Oui.

LA MÈRE Ma fille, qu'a-t-il ce prunus?

DU LINIANG Mon cœur chérit ce prunus; alors quand je serai morte, enterrez-moi à son pied et mon désir sera satisfait.

LA MÈRE Comment serait-ce possible?

CHUNXIANG Madame, acquiescez à son désir.

LA MÈRE Il en sera fait comme tu le souhaites.

DU LINIANG C'est parfait. Mère, reculez-vous un peu.

LA MÈRE Pourquoi faire?

DU LINIANG Encore un peu plus loin.

CHUNXIANG Madame, reculez-vous un peu.

LA MÈRE Pourquoi?

DU LINIANG Je veux m'incliner devant vous pour dire adieu à la bonté que vous m'avez toujours témoignée en m'élevant.

LA MÈRE Comment peux-tu dire des mots si affligeants!

DU LINIANG Mère!

LA MÈRE Mon enfant!

DU LINIANG Ah! Ma mère!

Depuis ma tendre enfance vous m'avez considérée comme votre bien le plus précieux.

(Elle s'agenouille et salue, la servante la relève)

Je suis une fille ingrate qui dois vous quitter,
Cette vie qui s'était épanouie,
Voilà que je dois vous la rendre.

LA MÈRE Que je hais ce vent qui en un instant
Détruit la couleur des fleurs sans raison.

DU LINIANG L'origine de ma maladie déjà se disperse, je revois celui qui était dans mon cœur. Ciel! Une de tes étoiles dira ce que nous avons souffert.

J'espère seulement renaître quand la lune se couchera
Et que de nouveau la lampe de la joie s'éclairera.



Le Pavillon aux Pivoines : scène des Esprits des Fleurs.

DISTRIBUTION

<i>Du Liniang :</i>	ZHANG JIQING	Décors :	FAN ZHONGYING
<i>Liu Mengmei :</i>	WANG HENKAI	Éclairages :	ZHU ZHU'AN
<i>Chunxiang :</i>	XU HUA	Costumes :	FENG DAKE
<i>La mère :</i>	WANG WEIJIAN	Régisseur :	WU SHUNSHUN
<i>L'esprit des fleurs :</i>	MEMBRES DE LA TROUPE	Accessoires :	XU XIAOMING, DAI PEIDE
Metteurs en scène :	YAO CHUAXIANG, ZHOU TESHENG, FAN JIXIN	Chant :	QIAN HONGMING
		Chef percussionniste :	DAI PEIDE
		Flûtistes :	QIAN HONGMING, WANG JINAN

COMPAGNIE DE LA PROVINCE DU JIANGSU, NANKIN



Le Rêve dans le Pavillon rouge : Jia Baoyu, "Jade Magique."

L'OPÉRA YUEJU

越劇

UN THÉÂTRE DE FEMMES

En 1906, six chanteurs de ballades d'un district de la province de Zhejiang montèrent pour la première fois un spectacle en se déguisant et en chantant des airs locaux. C'est ce qu'on appela "la troupe des chansonnettes". Ce nouveau genre se répandit dans les régions voisines jusqu'à la ville de Hangzhou chef-lieu de la province. A l'origine, les pièces étaient très simples et avaient principalement pour thème la vie paysanne; puis, en se développant, cette nouvelle forme d'opéra reprit des pièces de *luntan*, genre de musique et de chant originaire de la moyenne vallée du Yangtse. En 1916, elle gagna Shanghai et à partir de 1921 elle y fut connue sous le nom d'"opéra civil de Shaoxing", pour indiquer son lieu d'origine et en même temps le fait qu'elle se spécialisait dans les histoires d'amour et non dans les pièces historiques, et ne comportait donc pas les ballets et numéros d'acrobatie représentant les combats.

La musique devint plus élaborée, tandis que la technique théâtrale empruntait à d'autres opéras locaux et à l'opéra de Pékin, dont des troupes s'étaient créées à Shanghai. En 1923, Jin Rongshui fonda la première troupe entièrement composée de femmes qui, après une brève apparition à Shanghai, revint dans les campagnes. Mais à partir de 1928, cette troupe de femmes devint à la mode et finit par supplanter les troupes d'hommes. L'influence du chant de l'opéra de Pékin devint alors plus sensible, car il convenait mieux aux voix féminines.

Vers 1936, le Yueju était devenu un genre définitivement établi, caractérisé par le fait qu'il n'était joué que par des femmes et par un chant particulièrement mélodieux; il s'acquit la suprématie à Shanghai et Hangzhou. La guerre avec le Japon ayant amené de riches marchands à se replier à Shanghai, ces troupes féminines, que les étrangers appelaient "le théâtre des chattes", se développèrent et leur nombre atteignit la

trentaine. A partir de 1938, le nom de Yueju remplaça celui de « théâtre civil féminin » pour désigner ce genre, Yue étant le nom du royaume qui occupait cette région sous l'Antiquité pour désigner ensuite le sud de la basse vallée du Yangtse dans le langage littéraire. En 1942, Yuan Xuefen modernisa le Yueju en créant des décors, des effets d'éclairage, des gammes différentes pour accompagner le chant et en montant les opéras sous la direction d'un metteur en scène. Dans l'opéra traditionnel, en effet, il n'y avait pas de metteur en scène, la tradition et les innovations de quelques acteurs célèbres fixaient seules la façon de jouer.

Le Yueju se distingue par une musique plus mélodieuse, un répertoire spécialisé surtout dans les histoires d'amour et par une innovation dans les costumes. Jusque-là, à l'opéra, les costumes indiquaient le statut social du personnage mais ils étaient toujours les mêmes quelle que fût l'époque où se passait la pièce. Sur le modèle du théâtre parlé imité de l'Occident, le Yueju créa des costumes historiques correspondant à ceux de la période évoquée sur la scène, et dès les années 40 reprit des modèles d'habits anciens copiés à partir de peintures, remplaça le satin habituel par des tissus moins brillants et diversifia les broderies.

Les pièces les plus célèbres en Yueju sont *Liang Shanbo et Zhu Yingtai*, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, *L'Épingle à cheveux en jade*, *Le Pavillon de l'aile ouest*.

Le Rêve dans le pavillon rouge est une adaptation pour la scène du célèbre roman du XVIII^e siècle écrit par Cao Xueqin. L'opéra reprend des épisodes du roman centrés sur l'amour entre Jia Baoyu et Lin Daiyu. Il fut monté en 1957, avec Xu Yulan et Wang Wenjuan dans les rôles principaux, par la troupe municipale de Shanghai, et donna ensuite lieu à une version filmée. C'était la première fois qu'un genre d'opéra s'attaquait au projet ambitieux de monter une pièce à partir de l'ensemble d'un livre aussi complexe et aussi long; jusqu'ici, on n'en avait interprété que quelques épisodes.

Le Rêve dans le Pavillon rouge : Lin Daiyu, scène 7, l'Enterrement des fleurs. Gravure sur bois du XIX^e siècle.



越
劇

LE RÊVE DANS LE PAVILLON ROUGE

La pièce se passe chez les Jia, grande famille qui comprend trois générations et vit dans une demeure formée de plusieurs bâtiments, dans un parc. Voici les principaux personnages, et leurs interprètes :

Jia Baoyu (en chinois, le nom de famille précède le prénom) : CHEN YING/SHEN YULANG/PEI YAN.

Lin Daiyu, sa cousine, orpheline recueillie par les Jia : HUA YIQING/LI PING/FANG YAFEN.

Jia Mu, grand-mère paternelle de Jia Baoyu et grand-mère maternelle de Lin Daiyu : HU MINHUA/YU LIQUN.

Wang Furen, mère de Jia Baoyu, épouse de Jia Zheng : GE PEIYU.

Jia Zheng, chef de la famille, père de Jia Baoyu : JIN HONG.

Wang Xifeng, tante par alliance de Jia Baoyu : XIE XIAOMIN.

Xue Baochai, autre cousine de Jia Baoyu, qui séjourne chez les Jia : TU SUIJUN.

Servantes et serviteurs :

Xi Ren : LIU PINGFANG. *Qing Wen* : XU YUPING. *Zi Juan* : WHEN PEI/TANG LIUHUA.

COMPAGNIE YUEJU DE SHANGHAI

Résumé de l'intrigue

- Scène 1 ARRIVÉE DE LIN DAIYU. Ses parents étant morts, Lin Daiyu est accueillie par sa grand-mère; elle est présentée aux autres membres de la famille et rencontre ainsi pour la première fois son cousin Jia Baoyu.
- Scène 2 LE CADENAS EN OR. Jia Baoyu et Xue Baochai viennent rendre visite à Lin Daiyu; mais celle-ci est absente de sa chambre. Les deux protagonistes se montrent le bijou que chacun porte sur lui : le jade de Jia Baoyu, pierre magique qu'il ne doit pas quitter et sur qui repose son destin, et le cadenas en or de Xue Baochai (les enfants portaient souvent un bijou en forme de cadenas pour les protéger des maléfices). Ils découvrent que l'inscription sur ces deux bijoux forme deux vers parallèles. Jia Baoyu s'émerveille du parfum de sa cousine et apprend qu'il provient d'un médicament. Entre alors Lin Daiyu qui surprend la fin de cette conversation et exprime sa jalousie, mais la querelle d'amoureux finit dans les rires.
- Scène 3 LA LECTURE DU PAVILLON DE L'AILE OUEST. Jia Baoyu se cache dans le parc pour lire la plus célèbre pièce d'amour chinoise, car son père lui interdit de tels livres. Survient Lin Daiyu avec qui il partage sa lecture.
- Scène 4 ÉVÉNEMENTS DIVERS. Jia Baoyu rencontre dans un temple un jeune acteur qui est son ami. Celui-ci s'est enfui de chez le prince à qui il sert aussi de mignon. Ils échangent un mouchoir en cadeau d'adieu. Ensuite, pour s'amuser, Jia Baoyu veut peindre les sourcils d'une servante. Une autre servante arrive qui, apercevant le mouchoir offert par le jeune acteur et apprenant sa provenance, reproche à Jia Baoyu ses relations avec des acteurs. Xue Baochai vient joindre sa voix à ces reproches. Lin Daiyu, qui entre discrètement à la fin, est heureuse d'entendre Jia Baoyu dire qu'elle au moins n'a pas ces préjugés contre les acteurs.
- Scène 5 JIA BAOYU BATTU. L'intendant du prince vient demander au père de Jia Baoyu que son fils révèle où se cache le jeune acteur en fuite. Le père, furieux d'apprendre les relations déshonorantes de son fils, le fait battre, et veut le tuer. Sa mère et sa grand-mère viennent intercéder pour lui.

越
劇

- Scène 6 **PORTE CLOSE.** *Jia Baoyu se remet des coups qu'il a reçus. Xue Baochai vient lui rendre visite. Ils passent dans une autre pièce. Lin Daiyu arrive à son tour; comme il est tard, les servantes refusent de lui ouvrir; mais elle croit que Jia Baoyu ne veut pas la voir.*
- Scène 7 **L'ENTERREMENT DES FLEURS, JIA BAOYU MIS À L'ÉPREUVE.** *Les femmes de la maison se promènent dans le parc. Puis Lin Daiyu entre, pour enterrer les fleurs et leur épargner d'être jetées. Jia Baoyu survient, se discolpe auprès d'elle; il ne savait pas qu'elle était venue lui rendre visite et ce n'est pas lui qui a refusé de lui ouvrir. Il finit par lui déclarer son amour. La servante de Lin Daiyu, pour voir si les sentiments de Jia Baoyu sont sincères, prétend que celle-ci va quitter la famille Jia. Jia Baoyu en devient fou de douleur. Sa mère et sa grand-mère viennent le rassurer.*
- Scène 8 **LE PLAN DE WANG XIFENG.** *Les femmes de la famille décident de marier Jia Baoyu, et préfèrent Xue Baochai, qui est très raisonnable, à Lin Daiyu, qui est de santé très faible et d'un caractère très émotif. Comme Jia Baoyu est amoureux de Lin Daiyu, la tante Wang Xifeng suggère de lui cacher jusqu'au dernier moment l'identité de son épouse, pour le mettre devant le fait accompli.*
- Scène 9 **LA SERVANTE STUPIDE RÉVÈLE LA VÉRITÉ.** *Dans le parc, Lin Daiyu découvre une servante simple d'esprit en pleurs, apprend par son inadvertance que Jia Baoyu va épouser Xue Baochai et croit que Jia Baoyu est au courant.*
- Scène 10 **LIN DAIYU BRÛLE SES POÈMES.** *Atteinte de tuberculose, Lin Daiyu se laisse mourir et brûle ses poèmes. On vient chercher la servante de Lin Daiyu pour la cérémonie du mariage afin que Jia Baoyu croie jusqu'au dernier moment qu'il épouse Lin Daiyu. Mais la jeune fille refuse de quitter sa jeune maîtresse à l'agonie.*
- Scène 11 **L'UNION DE L'OR ET DU JADE.** *Suivant la coutume chinoise, le visage de la mariée jusqu'à l'entrée dans la chambre nuptiale est caché par un voile rouge. Jia Baoyu, qui pense que son épouse est Lin Daiyu, est heureux et veut enlever le voile. Les femmes de la famille retardent ce moment car elles craignent sa réaction. Quand il s'aperçoit enfin de la supercherie, fou de douleur, il veut s'enfuir voir Lin Daiyu; on lui apprend qu'elle est morte.*
- Scène 12 **HOMMAGE A LA MORTE ET DÉPART.** *Jia Baoyu vient s'incliner devant la tablette funéraire de Lin Daiyu et s'enfuit de chez sa famille. La cloche d'un monastère retentit et suggère que c'est là qu'il va se réfugier.*

越
劇



Le Rêve dans le Pavillon rouge : scène 10, Lin Daiyu brûle ses poèmes.



Le Rêve dans le Pavillon rouge : réunion des familles Jia, Wang et Xue.

LE THÉÂTRE DU YUEJU DE SHANGHAI a été fondé en mars 1955. Il est dirigé par YUAN XUEFEN, artiste qui a réformé le Yueju. Ce théâtre a suivi la directive du Parti Communiste "que cent écoles fleurissent, que le nouveau sorte de l'ancien" et a fait porter ses efforts sur le répertoire, la pratique théâtrale, les recherches théoriques et la création de modèles classiques. Il administre trois troupes et il a créé un bureau de recherches, un atelier sur l'art scénique et un bureau administratif politique. Depuis plusieurs dizaines d'années, il s'efforce de créer de nouvelles pièces, de poursuivre la tradition tout en la réformant et en la faisant progresser pour répondre aux besoins culturels du peuple; il a obtenu des résultats remarquables.

越
劇

JADE MAGIQUE ET JADE SOMBRE

JACQUES DARS

HONG LOU MENG – trois syllabes quasiment magiques à l'oreille et au cœur des lettrés et des lecteurs chinois! Érudit mandarin ou lecteur ordinaire, nul n'y est indifférent, et l'on nous dit que tel lettré ne pouvait vivre sans avoir toujours à portée de la main un exemplaire de ce "*Songe aux pavillons rouges*", que tel autre passa sa vie à recenser ou commenter ses beautés sans nombre... Mais parmi les gens dits du commun, combien s'adonnent à la lecture toujours recommencée de ce roman, qu'ils scrutent de toute leur âme et de tout leur esprit et où ils découvrent toujours de nouvelles merveilles! Je pense à ce serveur de restaurant qui, tout récemment, à Shanghai, me prit littéralement à partie pour m'expliquer d'une voix forte, devant une salle bondée et soudain attentive, que nul étranger ne pourrait jamais goûter, encore moins transposer dans une autre langue telle astuce de conception et de construction de ce livre! J'objectai pour la forme, mais j'admirai la passion qui l'animait, et qu'un auteur pût à ce point enflammer, envoûter ses lecteurs au bout de deux cents ans!

Assurément, ce *Rêve dans le pavillon rouge*, comme il s'intitule dans la belle traduction de Li Tchehoua et J. Alezaïs (Bibliothèque de la Pléiade), s'il nous est depuis peu accessible en français, n'en apparaît pas moins comme une œuvre immense, déroutante par son foisonnement même et par la multiplicité de ses personnages, pourtant nettement individualisés. De quoi s'agit-il? Au milieu du XVIII^e siècle, dans un palais fastueux de Pékin, une très grande famille vit les heurs et malheurs du quotidien; sous l'autorité unanimement reconnue de l'Aïeule, qui gère cet immense train de maison, les membres du clan, occupant des résidences disséminées dans un parc splendide, vaquent à leurs affaires, s'adonnent à leurs passions, chacun selon ses idées, ses goûts et ses chimères. Le jeune Baoyu, sorte d'enfant prodige, né avec un jade magique dans la bouche, est le petit-fils adulé de l'Aïeule; beau comme le jour, d'une grâce et d'une élégance qui subjuguent tout le monde, c'est une nature étrange et contradictoire: capable de se comporter en odieux enfant gâté, d'être violent, cruel, malignement buté, voire pervers et pris d'inconcevables accès d'idiotie ou d'extravagance, il sait aussi être toute douceur, aménité, finesse, intelligence, sensibilité, poésie. Sa nature bizarre, hypersensible, voluptueuse, éthérée, artiste, le rend réfractaire à l'étude et aux choses sérieuses, insoucieux de tout devoir ou souci d'avenir, et en fait "le premier des incapables sous le ciel"; son père, figure sévère et glaçante, s'acharne en vain à humilier et corriger durement ce galopin, qui retrouve tous ses beaux dons exceptionnels dès qu'il est dans son délicieux élément: les jeunes filles. Il tient que:

"les filles, leurs os et leur chair sont faits d'eau; les garçons, leurs os et leur chair sont faits de fange. Dès que je vois une fille, je me sens pur et alerte, mais quand je vois un garçon, je me sens empesté d'ordure et de puanteur..."

Or un essaim de jeunes filles, de sœurs, parentes, cousines, caméristes, suivantes et soubrettes sans nombre l'entourne en permanence, et chacune d'elle l'intéresse et le charme à sa façon. Pourtant, l'élue secrète de son cœur est sa cousine Daiyu, Jade-sombre, une jeune fille aussi ravissante que délicate, orpheline de mère recueillie par l'Aïeule, et créature "sans pareille"; son charme tient à sa langueur, à son extrême fragilité malade, à sa sensibilité et à son intelligence exacerbées; capricieuse, supérieurement douée et pénétrante, très complexe et souvent complexée, esprit subtil et retors, âme aux émois passionnés, aisément attristée, voire désespérée, elle est aussi morbidement susceptible et jalouse.

Une autre cousine, Baochai, cherche à conquérir "le frerot Jade" Baoyu: belle, équilibrée, habile à gagner la sympathie de tous, traînant tous les cœurs après soi, elle est également supérieurement clairvoyante, et sans pitié pour ses rivales. Quand les parents de Baoyu choisiront une épouse pour leur fils, c'est elle qui l'emportera. Le jour même des noces, Daiyu meurt de désespoir et Baoyu, veuf de sa bien-aimée, quitte ce monde inique en se faisant bonze.

Si l'on ajoute à cette trame quelques dizaines de personnages centraux, et quelques centaines d'autres gravitant autour des précédents selon la diversité des événements quotidiens, des fêtes, des deuils, des banquets et des cérémonies; si l'on ajoute aussi un réseau permanent et presque infini d'alliances, d'inimitiés, de jalousies, de vengeances et d'intrigues, aussi minutieusement décrites que les personnalités, les tempéraments

et les variations d'humeur et de sentiments des personnages, on peut dire que ce roman de la splendeur et du déclin d'une grande famille est un miroir fidèle et réaliste, passionnant, inégalé, non seulement de ce luxueux microcosme mais de la société chinoise du temps dans son ensemble.

On peut observer immédiatement que résumer en quelques lignes une œuvre de 3 000 pages, extraordinairement riche, belle, subtile et complexe tient moins du compte rendu que de l'exécution capitale. Aussi, pour qui serait curieux d'en savoir un tout petit peu plus, se propose-t-on d'ajouter quelques détails sur l'auteur et la genèse de l'œuvre, sur la conception et l'originalité de ce roman, dont on effleurera quelques secrets, et sur sa place dans la littérature chinoise.



Le Rêve dans le Pavillon rouge: Lin Daiyu, scène 7, l'Enterrement des fleurs.

L'auteur, Cao Xueqin, mérite d'être présenté, car bien des traits de sa personnalité, bien des événements de sa vie ont eu une incidence directe sur son chef-d'œuvre. Descendants d'une famille originaire du nord-est de la Chine, qui fournit à la dynastie mandchoue des Qing des soutiens et collaborateurs de la première heure (vers 1650), les Cao obtinrent de l'empereur Kangxi la charge d'intendants des soieries impériales de Nankin et Suzhou; ce poste élevé, la confiance de Sa Majesté, des revenus immenses, cumulés avec ceux de la gabelle de Yangzhou, tout cela représentait un pouvoir et une fortune pharamineux, dont les Cao profitèrent largement, même si plusieurs visites de l'empereur (dont le roman se fait l'écho) occasionnèrent chaque fois d'imaginables dépenses. Ajoutons que le grand-père de Cao Xueqin fut l'ami des plus grands écrivains et lettrés de son époque, ainsi qu'un bibliophile et un dramaturge de renom. A la mort de Kangxi (1722), les choses vont changer: le nouveau souverain fait contrôler les comptes de ses intendants, qui, gravement endettés à la suite

des visites impériales, se voient destitués; leurs biens sont confisqués, et Cao Xueqin, qui naquit, croit-on, vers 1715, pourra connaître, après la grandeur et l'opulence, la disgrâce et la décadence, et mesurer la fragilité des fortunes humaines. Le jeune homme, brillamment reçu aux examens intercollégiaux, échoue à l'examen provincial de Pékin; en 1750, il s'établit dans la banlieue de la ville; en 1760, il se remarie, puis va s'installer dans un village aux abords des Collines de l'Ouest. D'après le témoignage de ses amis, qui l'avaient de tout temps considéré comme un fameux original et un maître buveur, cet homme "à la taille corpulente, au teint sombre, au bagout exceptionnel, à la fois élégant et amusant", qui avait une façon désinvolte de mettre son manteau à l'envers et de discourir en s'épouillant, qui s'était choisi le surnom de "Cresson-sous-neige" (Xueqin), vit alors dans une misère profonde, qui d'ailleurs ne l'affecte pas : il est depuis longtemps absorbé par la rédaction de son œuvre immense, et n'a cure de l'aide des puissants ou des riches. Il dit avec humour :

"Si quelqu'un désire lire au plus tôt mon roman, ce n'est pas difficile : il suffit qu'il m'offre tous les jours de l'alcool de riz et du canard laqué, et je me mettrai aussitôt à la tâche pour lui!"

Vie de misère, mais très féconde — et couronnement d'une œuvre qui était loin de se limiter à la seule littérature. Cao Xueqin était en effet un génie multiple, aussi brillant romancier que peintre et calligraphe, aussi bon joueur de cithare que chanteur d'opéra, et passionné d'artisanat : graveur de sceaux et cachets, versé dans la vannerie, le modelage, la teinture et l'impression sur tissus, expert en art culinaire, en fabrication de cerfs-volants, en l'art d'aménager les parcs et jardins, etc., il a laissé nombre de traités sur ces sujets.

Maintenant, insoucieux de la matérielle, lui qui a connu les fastes et le luxe, il vivote dans une chaumière glacée, échangeant peinture ou cerf-volant contre le riz et le vin du jour : en fait, toutes ses forces, toutes les ressources de son esprit, tous ses souvenirs et ses sentiments vont à son grand roman, constamment repris, retravaillé, remanié; à un tel homme, possédé par le solitaire et magique travail de l'écriture, le monde extérieur n'a guère à offrir : il lui barre donc sa porte, boit jusqu'à l'ivresse avec ses amis, et "fait les yeux blancs" aux gens méprisables. L'œil intérieur sur les moments et les lieux de son passé, "nourri des nuées irisées du couchant", c'est la vie même de l'homme, fugace et illusoire, qui lui apparaît comme un songe; c'est dans les larmes qu'il écrit son œuvre — dont chaque mot, dit un admirateur, dut coûter une goutte de sang — mais c'est ainsi qu'il transmue tout ce qu'il éprouva, et le sauve de l'oubli :

"Ainsi, ce ne sont ni mes solives de jonc, ni mes lucarnes embroussaillées, ni mon grabat de cordes tressées, ni mon foyer de tuiles, ni surtout les matins de brise, les soirs de clair de lune, les saules qui bordent mon perron, les fleurs qui s'épanouissent dans ma cour, qui peuvent empêcher mon pinceau imbibé d'encre d'exprimer les sentiments que, sous le revers de ma robe, je nourris dans mon sein!"

Un contemporain, auteur de *Marée d'encre au fond d'un flacon d'or*, nous rapporte que Cao Xueqin

"était réduit à la misère dans sa vieillesse. Manquant de vêtements et de nourriture, il vivait grâce à l'hospitalité de parents et d'amis. Il écrivait son ouvrage tous les soirs, à la lueur d'une lampe; faute de papier, il dut le rédiger au dos des feuillets d'un éphéméride..."

Un autre nous apprend que

"après son installation à la Montagne de l'Ouest, il devint de plus en plus pauvre. Parfois, avec les siens, il se nourrissait uniquement de bouillie de riz; mais il ne se souciait de rien d'autre que d'écrire son roman. Il se laissait pousser les cheveux sur le front sans les faire raser... Il se serrait la taille avec une large ceinture-poche dans laquelle il mettait du papier et un pinceau, afin de pouvoir écrire quand il voulait et là où il voulait... Parfois il abandonnait ses amis au milieu d'un repas ou d'une beuverie pour retourner chez lui. Intrigués, ses compagnons le suivaient à son insu, et le trouvaient plongé à nouveau dans la rédaction de son roman..."

Lui qui n'a que "quatre murs, une table, un tabouret et un pinceau usé" n'hésite pas à mettre en gage sa pelisse contre du vin, et à brûler sa vie pour réaliser son œuvre, son grand œuvre. La mort interrompt ce labeur inlassable au chapitre 80. Trente autres chapitres ont disparu, la suite et la fin ayant été rédigés par un inconnu; ce sont deux coéditeurs, Cheng Weiyuan et Gao E, qui donneront au roman sa forme définitive et actuelle en 120 chapitres.

Revenons au point de départ pour rappeler le sens littéral des mots *Hong lou meng* : hong, rouge; lou, pavillon; meng, songe. La couleur rouge évoque bonheur et richesse; les pavillons à étage étaient l'apanage de l'aristocratie et des riches; les pavillons rouges, ce sont les appartements réservés aux femmes et jeunes filles des grandes familles. Ajoutons que le rouge indique aussi, au sens bouddhique, les "rutilances" de l'ici-bas, ce monde "de poussière rouge"; cela fait écho à la connotation du dernier mot, *meng* : la vie est un songe, n'est qu'un songe, et les splendeurs du passé sont évanouies. Mais, si l'on peut rejoindre ici Hofmannsthal, le songe peut être une vie, ou, comme le dit la "préface du Maître-éveillé-du-rêve" :

"L'auteur utilise le mot 'rêve' dans le titre de son ouvrage, parce que les belles du gynécée, dont il perpétue la mémoire grâce à son talent littéraire, frôlent le domaine de l'illusoire. S'il situe ce rêve dans un pavillon rouge, c'est qu'il dépeint les amours mi-réelles, mi-imaginaires des jeunes gens et des jeunes filles d'une grande famille!"

Cette idée de songe, n'en doutons pas, est la clef de notre accès à l'œuvre. Celle-ci commence par un conte antique:

"La déesse Nügua avait, avec de l'argile, créé le genre humain; il vivait heureux sur la terre, jusqu'au jour où le dieu des eaux déclara la guerre à celui du feu, père de Nügua. Vaincu, le dieu des eaux se jeta tête en avant contre une montagne de l'ouest de la Chine, le Mont-Fendu. Sous le choc, un pilier de la voûte céleste se brisa, le ciel se fissura, la terre se crevassa, flammes et déluge assaillirent les pauvres humains. Nügua, pitoyable, entassa des roseaux qu'elle incendia pour fondre des rocs multicolores et réparer la voûte céleste. Puis elle endigua le déluge avec les cendres. Dans cette opération, elle avait fondu exactement 36 501 blocs de pierre : elle les utilisa tous, sauf un. Ce Roc, refondu par le feu, se trouva entièrement pénétré d'une essence transcendante... mais fort affligé d'avoir été laissé pour compte, honteux et gémissant!"

Mais voici, sous le pinceau de Cao Xueqin, une nouvelle histoire :

"Un jour, le Roc avisa deux excentriques : un bonze et un taoïste, lancés dans de vives discussions; ils s'assirent près du Roc et en vinrent à parler du "monde de poussière rouge"... et le Roc abandonné fut pris du désir profane de descendre en ce bas monde, pour en goûter les délices. Les religieux l'avertirent : plutôt y renoncer, car tout n'est que songe! Mais ils consentirent à l'exaucer. Cependant, à quoi un roc eût-il été bon? Et le disciple de Bouddha, compatissant, le métamorphosa pour un temps en un jade de la taille d'une pendeloque d'éventail, d'une fraîcheur éclatante, d'une lumineuse pureté. Voulant ensuite y graver quelques caractères d'écriture (pour signifier au monde sa nature magique) puis le déposer chez les humains, dans une famille de lettrés, parmi les fleurs, les honneurs et les richesses, il le mit dans sa manche... puis, dans un tourbillon, disparut avec son ami taoïste."

Passèrent des kalpas, des siècles de siècles.

"Et voici qu'un taoïste, nommé Vanité des Vanités, arriva un jour aux abords de cet énorme Roc, jadis laissé pour compte, et, sous forme illusoire, introduit dans le monde de poussière rouge."

Et sur ce Roc étaient relatés en détail le lieu de la chute, celui de l'incarnation, ainsi que tout ce qui faisait la vie familiale et les loisirs du gynécée — bref, toute sa destinée parmi les humains, avec ses multiples amours et péripéties. Frappé par l'originalité de ces Mémoires d'un Roc, le taoïste les copia soigneusement, afin de livrer aux générations futures le merveilleux récit."

Plus tard, dans son cabinet dit du Deuil des Roseurs florales, Cao Xueqin lut et relut, dix ans durant, cet ouvrage, qu'il amenda, retoucha et divisa en récits, et c'est ainsi que furent transcrits les Mémoires d'un Roc, autrement appelés Rêve dans le pavillon rouge."



Le Rêve dans le Pavillon rouge : Jia Zheng, le père de Jia Baoyu.

C'est de cette façon, si... rêveuse et surnaturelle, si étrange et naturelle, que débute le roman, et c'est ainsi que s'amorce la subtile dialectique du réel et du songe, des faits et des phantasmes, du vécu et de l'illusoire, qui se poursuit à travers tout l'ouvrage, de façon patente ou latente, et que ponctuent les apparitions régulières du taoïste ou du bonze, messagers du domaine de la Suprême-Vanité, qui passent ici-bas fugacement, et passent pour des extravagants. Gardons en mémoire ces antécédents mystérieux et mystiques, gardons à l'oreille la "petite phrase" de ce thème du songe et de l'illusoire, dont les notes continueront à se faire entendre : en effet, le roman nous transporte chez les Jia (mais *jia* signifie aussi : faux, illusoire) et les Zhen (mais *zhen* signifie aussi vrai, réel), deux familles bien réelles en vérité... mais dont les destins, les souffrances, les amours invitent le lecteur à prendre du recul vis-à-vis de l'éphémère agitation humaine, et dont les personnages demeurent des incarnations illusoires.

Le lecteur aura deviné que le bien peu héroïque héros, Baoyu, "Jade-magique", est l'incarnation du Roc; en lisant, il comprendra comment Daiyu, Jade-sombre, peut avoir "une dette de reconnaissance à payer en larmes"; et il rencontrera maintes surprises, y compris un double de Baoyu, à la faveur des jeux du réel et du songe. Là, il semble que l'auteur, prenant un vif plaisir à devancer ses lecteurs les plus ingénieux, et plus insaisissable qu'une aiguille courant dans la soie, ait fait un emploi concerté et systématique de cet artifice : il avait trouvé un moyen génial de mettre les faits narrés en résonance avec sa vision du monde, et de les mettre, diraient certains, "en abyme"; ainsi, ce qui était procédé pour convertir des souvenirs et rêveries en fiction romanesque s'élevait du même coup à la hauteur d'un art.

Son histoire ainsi située sur la plan métaphysique, l'auteur nous transporte à la résidence des Jia, à Pékin (si minutieusement décrite que ce fut pour les Chinois un jeu d'en faire le plan ou le tableau), où nous faisons connaissance avec le clan entier; à la diversité de ses membres correspond une non moins grande abondance de serviteurs, intendants, soubrettes et valets — et nous nous habituons peu à peu à ce fastueux train de vie : pavillons, vêtements, bibelots, meubles et jades, porcelaines et bijoux, cérémonial des repas et rareté des mets, en tous points c'est un raffinement dans l'opulence, un luxe qui d'abord nous laissent pantois. Bien sûr, Cao Xueqin ne nous livre pas tout à trac la description exhaustive de tant de gens et de lieux, si intéressants ou attrayants soient-ils; les détails s'ajouteront au fil des pages, et l'on finit (on se fait à tout!) par se mouvoir avec une familière aisance en ces palais, qui sont sans doute une image de ceux que l'auteur connut dans sa jeunesse... Pour ce qui est du "monde extérieur", il y a mille domaines qui frappent notre attention et suscitent notre émerveillement : pour commencer, tout simplement, la vie quotidienne de ces résidences, leur respiration en quelque sorte, les échanges qui s'opèrent entre leurs différentes parties, l'écoulement du temps habilement suggéré à la faveur des cérémonies, des anniversaires, des maladies ou des fêtes; et aussi, de façon plus intimiste, la relation des visites, d'affection ou de politesse, que l'on se rend; des "menus" cadeaux que l'on se fait porter, des mille et une marques d'attention de gens riches qui savent faire plaisir : une fournée de gâteaux d'igname fourrés aux jujubes envoyée à un malade; un joli bijou ou colifichet à plusieurs exemplaires pour des jeunes filles amies : quelques onces d'un produit rarissime et ruineux de la pharmacopée chinoise, réservées pour un parent; un objet offert par Sa Majesté, que l'on offre à son tour; un thé précieux de Birmanie dont on régale des convives... on imagine l'ingéniosité exquise et infinie des Chinois pour ces trouvailles!

Mais il y a aussi les aspects moins reluisants : les rivalités, les intrigues, les mesquineries et les méchancetés, les racontars et les calomnies, les petites vengeance sournaises, l'attrait irrésistible de l'or et, inversement, le pouvoir implacable des taels qui font, selon l'adage, que c'est le diable qui tourne la meule. Il y a les cancanes des commères, les doléances des soubrettes, les griefs d'un vieux fol; il y a aussi les suivantes qui meurent de chagrin ou d'abandon, les êtres sans pitié rejetés hors du palais, les combinaisons ou les combines matrimoniales ourdies par-dessus la tête des intéressés, les agressions de tous ordres, notamment magiques ou sexuelles, sans parler des véritables crimes et forfaits, habilement commis, habilement déguisés... et de tous les côtés louches, douteux, révoltants, que l'auteur rapporte aussi sereinement que le reste, concours de poésie ou douce promenade dans un parc.

Or, et c'est dans la littérature chinoise la grande révolution copernicienne, si Cao Xueqin nous livre une fidèle et scrupuleuse chronique de la Maison des Jia dans son déroulement événementiel, ce n'est là qu'un aspect de l'œuvre — alors que dans les autres romans chinois qui ont précédé, c'était à la fois la matière et le mouvement de l'ouvrage. Avec le *Rêve dans le pavillon rouge*, pour la première fois, les situations, quotidiennes ou exceptionnelles, les "moments" raffinés ou sordides émaillant le fil des jours sont chaque fois utiles, pertinents, et utilisés pour enrichir notre connaissance de la psychologie des personnages : c'est une des grandes originalités de l'œuvre, une grande part de sa nouveauté. Ce qui nous la rend si vivante, si fascinante en profondeur, c'est que, pour la première fois, un très grand et très subtil écrivain chinois a, sans perdre de vue la réalité

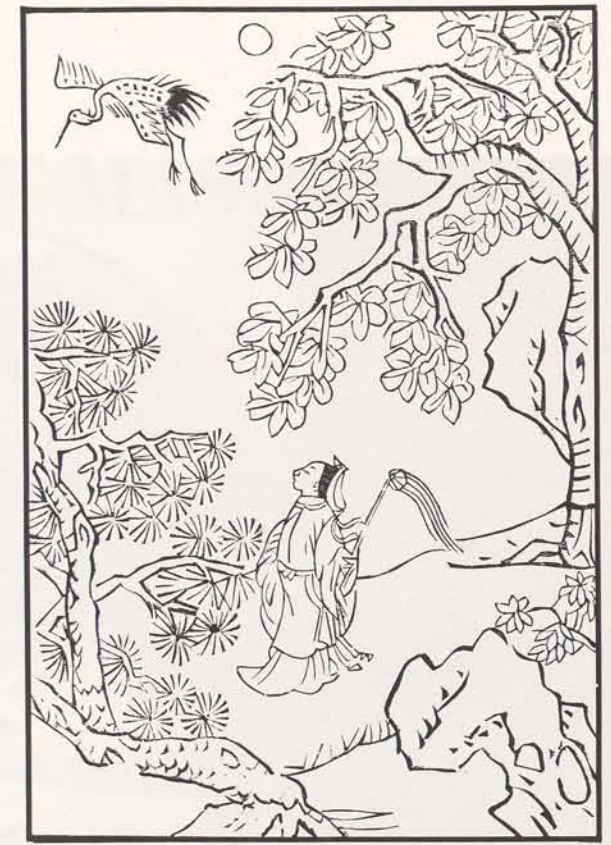
et le concret, tourné son regard vers la spécificité psychologique de ses créatures; le premier dans sa langue, il a mis toute sa sensibilité personnelle, toute son expérience intérieure, tous ses souvenirs, toutes ses nostalgies, tout l'éprouvé, le vécu et le rêvé d'une vie, au service de la création littéraire. Cette idée, qui nous semble aller de soi, était, au XVIII^e siècle en Chine, une absolue nouveauté, une invention révolutionnaire, ouvrant à l'écrivain les perspectives les plus enivrantes (à dire vrai, des perspectives infinies, l'âme humaine recelant d'inépuisables abysses); et comme il fut d'emblée tenté par un génie, ce coup d'essai, magistral, trouva en Chine les lecteurs enthousiastes qu'il méritait. C'est la qualité de ce regard, son acuité et son ampleur qui nous rendent le roman si proche et si captivant; c'est sa lumière unique, l'infinie richesse de ses nuances et de son clair-obscur qui nous enchantent. Et nous ne nous lassons pas d'admirer comment cette masse immense de matériaux s'organise magnifiquement au gré des pages, trouvant comme par magie sa place juste au bon instant; le traducteur allemand Franz Kuhn, qui le premier fit connaître l'œuvre à un vaste public en Europe, avait déjà souligné la composition savante du *Rêve*, et évoqué à son propos l'*Art de la fugue*. Par la multiplicité des interprétations qu'il suscite, par sa complexité, la profondeur de ses jeux de miroir, le *Rêve dans le pavillon rouge* nous apparaît, dans sa conception, dans sa composition, voire dans son écriture, résolument moderne et actuel: il ne craint pas la comparaison avec certaines œuvres les plus élaborées du XX^e siècle, et à ce titre, tout en étant la plus grande réussite romanesque de la littérature chinoise classique, il fait déjà partie de notre patrimoine. Bien sûr, il a engendré des montagnes de commentaires et d'études spécialisées (*Hong-xue*), ainsi que maintes imitations, adaptations et livrets d'opéra. Voici que nous arrive pour ce Festival d'Automne une pièce sur les amours de Baoyu et Daiyu: souhaitons qu'en dehors de l'intérêt et du plaisir pris à la pièce, les spectateurs soient incités à lire au plus tôt le roman de Cao Xueqin. Ils en feront la découverte — ne doutons pas que l'expression chinoise soit ici adéquate — "avec le même bonheur qu'un Persan devant un joyau".

Traduction française: *Le Rêve dans le pavillon rouge*, par Li Tchehoua et J. Alezaïs, 2 vol., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
Traduction anglaise: *The Story of the Stone*, transl. by David Hawkes, 4 vol., Penguin Books.

越
劇



Xylogravures illustrant des extraits adaptés pour le chant du *Rêve dans le Pavillon rouge* (fin du XIX^e siècle).



越
劇





Masque militaire Dixi, Troupe du village de Caiguan.

LE THÉÂTRE MASQUÉ DIXI

地
戲

LA TERRE ET LES DIEUX

SHEN FUXIANG

Ce texte sur le théâtre masqué d'Anshun a été écrit par un chercheur, M. Shen Fuxiang, qui a passé plusieurs années à l'étudier. Ce manuscrit doit être publié prochainement en Chine dans son intégralité; la traduction française comporte entre parenthèses le résumé des deux parties qui ont été omises et quelques notes indispensables au lecteur français. Puisque ce théâtre était jusqu'ici pratiquement inconnu en Chine même et que c'est la première fois qu'il est possible d'en voir une représentation à l'étranger, il est normal de lui consacrer une présentation plus longue qu'aux autres genres, sur lesquels il existe déjà toute une bibliographie et qui sont mieux connus des étrangers eux-mêmes.

Un vestige culturel

I. Un théâtre de paysans.

Au moment du Nouvel An traditionnel chinois, appelé maintenant Fête du printemps, ou au milieu du 7^e mois lunaire, dans les villages de la région d'Anshun, dans la province du Guizhou, on entend partout résonner gongs et tambours et on peut voir des foules formant un cercle pour regarder avec grand plaisir le théâtre chanté local, composé et joué par des paysans.

Les acteurs portent un masque qu'on appelle ici un "visage", dans lequel sont plantées de magnifiques plumes de faisane. La plupart de ces masques sont portés sur le front et ne couvrent pas le visage, qui est caché par un tissu noir; si bien que les acteurs ne regardent pas à travers les yeux du masque mais à travers les orifices du nez ou de la bouche. On dit que s'ils portent ainsi les masques, c'est pour ne pas entraver leur bouche et gêner l'audition du chant, et pour permettre aux spectateurs amassés autour d'eux de mieux voir.

Les acteurs portent des habits de théâtre assez simples, dont la plupart ont été fabriqués par leur femme et dont certains portent de jolis motifs brodés, véritables œuvres d'art. Ceci est d'autant plus remarquable qu'à l'heure actuelle les broderies se font rares parmi les Han. (Les Han sont les Chinois proprement dits par opposition aux populations d'autres cultures, appelées minorités nationales, qui vivent sur le territoire chinois, et qui sont particulièrement nombreuses dans la province du Guizhou.) Certains acteurs portent aussi à la ceinture des décorations, la plupart étant des pochettes brodées en forme de poisson et de *ruyi*, fabriquées avec tout autant de soin. (Les *ruyi* étaient des plaques en forme de S allongé, ornées de pierres précieuses et de jade, que les officiels tenaient au cours des audiences à la cour et dont le sens était "rui", "comme vous le souhaitez".) Dans le dos sont fichés des drapeaux de commandement, le plus souvent cinq, presque semblables à ceux de l'opéra de Pékin et qui, en s'agitant, donnent un air majestueux aux acteurs. Ceux-ci portent souvent des chaussures en toile blanche, ce qui semble une coutume locale.

Accompagnés par les percussions, ils reprennent des airs de chansons populaires pour chanter des pièces historiques traditionnelles. C'est à la fois un divertissement, un enseignement, un exorcisme pour chasser les maléfices et un rite pour obtenir des récoltes abondantes. Les paysans expriment leurs aspirations au moyen de ce théâtre ancien, qui s'est transmis de génération en génération depuis le début de la dynastie Ming jusqu'à aujourd'hui.

II. L'ouverture de la porte des richesses, la danse des dieux, le balayage de la scène.

Ce théâtre est appelé localement "la danse des dieux". Les paysans considèrent les personnages masqués comme des esprits, ces héros historiques comme des dieux. Alors que j'accompagnais deux libraires de Hong-Kong à Taoguan pour voir les masques, qui avaient été étalés sur le sol, une paysanne qui passait dira : « On met au soleil les Bodhisattva. » Il est clair que pour eux ces masques sont des statues qu'on vénère.

Au début de la représentation, on a "les quatre généraux". Quatre généraux entrent les premiers; deux du parti des bons, deux du parti de leurs adversaires. Ce sont les commandants des avant-gardes, qui doivent précéder les généraux principaux. Ils commencent par adopter des poses, puis dansent sur l'aire de jeu "l'expulsion aux quatre orientes". Le sens en est qu'ils chassent les maléfices de toutes les directions pour assurer une année de paix et de tranquillité, des céréales abondantes et des élevages prospères. L'atmosphère est très vivante; c'est un exorcisme, qui comporte un sentiment de joie. Ensuite vient "l'ouverture de la porte des richesses". Les acteurs qui incarnent les personnages du parti des bons vont de foyer en foyer prononcer quelques "paroles fastes". Le maître de maison leur offre alors des fleurs, des cigarettes, des fruits pour les accueillir.

Certaines familles leur donnent aussi une bande de tissu rouge pour leur souhaiter le bonheur. A ce moment l'ambiance est encore plus animée, tout le village est excité de joie, c'est vraiment la fête. Un conteur de la dynastie des Song du Sud, Zhou Mi, dans "Anciennes coutumes de Wumi", note qu'au moment du nouvel an, pour "accueillir l'exorcisme", toutes les familles recevaient les "Six dieux" avec des offrandes de monnaie en papier coloré, d'alcool et de fruits. Ceci ressemble tout à fait au rite encore pratiqué aujourd'hui à Anshun, où les acteurs vont chez les gens en frappant sur des percussions "souhaiter la prospérité".

Après l'ouverture de la porte des richesses, commence la pièce proprement dite, mais parfois cette cérémonie a lieu au cours de la représentation. La première scène de la pièce est "l'audience à la cour": tous les fonctionnaires civils et militaires viennent saluer l'empereur, ce qui permet aux spectateurs d'identifier les différents personnages. Puis vient l'histoire. Un spectacle, souvent, ne peut s'achever en un jour ou deux, il dure plus de dix jours, jusqu'à vingt, et même tout un mois. Dans certains villages, on joue tout au long du premier mois lunaire jusqu'à la reprise des travaux des champs.

En suivant le livret, les paysans jouent une scène par jour, qu'elle soit longue ou courte, mais il faut qu'il y ait une représentation quotidienne qui se termine à un moment d'intensité dramatique pour que les spectateurs viennent de partout, le lendemain, voir la suite. Ainsi on passe le nouvel an dans une ambiance joyeuse, une année succède à l'autre et à ce moment on interrompt les jeux d'argent, les beuveries et les querelles.

Cette longue représentation se termine par le rite du "balayage de la scène", mais en fait on ne balaie pas avec un balai l'aire de jeu; il s'agit d'un rite. D'après la tradition, comme on a représenté des



Spectacle de théâtre masqué Dixi, sur la place du village de Caiguan.

mises à mort, il reste des âmes errantes qu'il faut apaiser et vénérer. Le personnage principal est alors "le bonze vérolé", qui porte un masque humoristique et apporte ainsi de la légèreté dans un rite solennel. Les acteurs en solo ou en chœur chantent des vers pour chasser les maléfices et honorer les âmes des héros. Parfois il faut répandre le sang d'un poulet ou d'un canard pour purifier le lieu. C'est seulement après ce balayage de la scène que la "danse des dieux" est complètement terminée. Si une troupe est venue d'un autre village, elle doit alors s'en aller sans que personne ne tourne la tête. Si quelqu'un de cette troupe s'est retourné, il faut annoncer que le rite du balayage est annulé et on doit le refaire.

Comme la durée du spectacle est assez longue, les gens négligent souvent d'assister à ces rites du début et de la fin, considérant seulement la pièce proprement dite comme "la danse des dieux". Le sens religieux semble donc avoir de plus en plus tendance à céder le pas à l'aspect de divertissement et au rôle culturel. L'intérêt de ce théâtre est que, tout en conservant la tradition, il évolue et se transforme.

III. Les livrets.

Le répertoire du théâtre d'Anshun couvre toute l'Histoire de la Chine, même si c'est de façon incomplète; il s'agit donc de ce qu'on appelle dans la littérature populaire des pièces historiques. Mais comme c'est un art populaire, les artistes ont ajouté au cours des siècles beaucoup d'événements fantastiques et de belles légendes; la mythologie a été incorporée à l'Histoire. Pourtant, dans la mentalité populaire, il s'agit de l'Histoire réelle et, depuis plusieurs centaines d'années, c'est à travers ce théâtre que les villageois apprennent le déroulement historique des dynasties.

Si l'on veut classer le répertoire dans l'ordre chronologique des thèmes, il faut placer bout à bout les pièces tirées des romans historiques depuis *L'Investiture des dieux*, qui raconte la chute des Shang vers 1000 avant J.-C. en y ajoutant des éléments mythologiques, jusqu'à *Shen Yinlong soumet l'Ouest*, qui se situe sous les Ming. Aucune pièce ne se situe sous la dynastie mongole ni après la dynastie Ming.

Le théâtre d'Anshun n'a repris exclusivement que des thèmes historiques, sans aucune pièce dite "littéraire", comme celles qui ont pour sujet une histoire d'amour. Des œuvres romanesques classiques célèbres comme *Le Rêve dans le pavillon rouge*, *Le Voyage en Occident*, *Au bord de l'eau* n'ont jamais été reprises dans le répertoire, ce qui s'explique probablement par l'origine officielle et orthodoxe de ce théâtre. Cependant, dans la pièce tirée de *Xue Dingshan pacifie l'Ouest*, on trouve le récit suivant : en revenant de l'Inde vers Chang'an, la capitale chinoise, après avoir obtenu les sutras bouddhiques, le bonze chinois Xuanzang est capturé par le Garçon aux Sourcils Jaunes grâce à une arme magique qui soumet l'univers. Le singe Sun Conscience du Vide, qui accompagne le bonze, réussit à s'échapper en déployant des efforts gigantesques. Il retourne en Inde, obtient de Maitreya, dont dépend le Garçon aux Sourcils Jaunes, que l'arme magique lui soit remise, et sauve ainsi les voyageurs. Cet événement ne figure pas dans *Le Voyage en Occident*, mais comme l'expédition en Inde de Xuanzang se situe sous la dynastie Tang et qu'elle est à peu près contemporaine des événements rapportés dans *Xue Dingshan pacifie l'Ouest*, les artistes populaires ont cru pouvoir l'y insérer en reprenant les personnages du *Voyage en Occident*.

En outre, les événements néfastes ne sont pas représentés. Par exemple, dans *l'Histoire des Trois royaumes*, on ne joue le récit que jusqu'à l'entrée de Liu Bei au Sichuan, quand il nomme les Cinq généraux semblables à des tigres, et on omet les tragédies de la fin. Dans *la Vie de Yue Fei*, on ne joue la première partie que jusqu'aux événements victorieux, et la deuxième jusqu'à la mort de colère du chef barbare. Les pièces, d'ordinaire, se terminent par une victoire ou la réunion des héros, de façon heureuse.

Les livrets de théâtre sont ceux des ballades populaires. Les plus anciennes éditions sont xylographiques. Sous la dynastie mandchoue, les plus répandues étaient celles des Éditions des Cinq Classiques d'Anshun, mais elles sont devenues rares. Les livrets actuels sont pour la plupart manuscrits et les plus anciens remontent au début du siècle. Ils sont maintenant reproduits par ronéo. Dans le village de Jiuxi, j'en ai acheté plusieurs ronéotés, complets, qui étaient utilisés par trois familles de paysans. A présent ces tirages courants montrent un souci d'esthétique et de clarté. Certains comportent des illustrations copiant les gravures sur bois des dynasties Ming et Qing, caractéristiques de l'art populaire.

Les textes en vers sont surtout des ballades en vers de sept mots (ou syllabes, le chinois étant surtout monosyllabique), avec des vers de dix mots et des passages en prose. Ils sont faciles à comprendre, avec un rythme égal, aisé à réciter. Ces livrets seraient à l'origine des ballades chantées et non jouées qui ont été reprises au théâtre. Certains voient là une preuve que ce théâtre est le fruit d'une évolution à partir des ballades chantées de la littérature orale. Celles-ci racontaient les événements à la troisième personne et, même quand



Théâtre masqué Dixi : la troupe du village de Caiguan.

un personnage entre en scène, il parle à la troisième personne pour dire son nom, ses pensées, ses faits et gestes. Le dialogue entre Xue Dingshan et Fan Lihua, tiré de *Xue Dingshan pacifie l'Ouest*, en donne un exemple :

FAN LIHUA *Fan Lihua devant son camp lève la tête et regarde :
Voici que s'élance un jeune officier.
Vêtu de son casque et armure, il a un air valeureux
Et tient à la main sa lance.
Il chevauche un cheval rapide
Et porte dans le dos des drapeaux multicolores.
Derrière lui un étendard sur lequel est brodé
En gros caractères son nom de famille : Xue.
On dirait le beau Pan An ressuscité
Ou le poète Song Yu revenu à la vie.
En le voyant, Fan Lihua fut ravie;
Les paroles de son maître étaient vraies.
Mais nous n'en dirons pas plus sur l'émoi de Fan Lihua.*

XUE DINGSHAN *Xue Dingshan regarda de près la belle :
On la disait jolie,
Il est vrai qu'elle surclasse tout le monde par sa beauté!*

*Même ma femme légitime
N'atteint pas le tiers de son charme*
(parlé)

*Xue Dingshan en la voyant fut comblé;
Mais voilà, j'ai déjà deux épouses.*
(chanté de nouveau)

*Ensuite il l'invectiva en la traitant d'esclave barbare :
Arrête de rêvasser en restant hébétée.
Et levant la lance de son père,
Tout en parlant il s'élança contre elle.*

FAN LIHUA *Fan Lihua l'arrêta de ses deux épées.
Général, moins vite et écoutez-moi:
Mon maître m'a ordonné de descendre de la montagne
Pour que je vous épouse...*

Quand on les lit aujourd'hui, ces textes de ballades ne semblent pas très appropriés à des livrets de théâtre. Mais les paysans sont habitués à cette façon de les jouer en répartissant les rôles. Les troupes de théâtre urbaines n'en ont pas l'habitude, mais comme les personnages, ici, n'annoncent leur nom que la première fois qu'ils entrent en scène, ceux qui arrivent en retard ou qui l'ont oublié ont bien du mal, ensuite, à savoir de qui il s'agit.

Il est difficile de retrouver de façon sûre les auteurs de ces textes. La tradition populaire rapporte seulement comment certains nous sont parvenus. Par exemple, *La Lutte entre Xiang Yu et Liu Bang*, du village de Xiaguanbao, aurait été rapporté par un lettré, Fan Zuozhou, parti à Zhenning se présenter aux examens et qui l'aurait d'abord donné au village de Meiqibao avant qu'il soit acquis par celui de Xiaguanbao. D'après le style et la langue, il semble que la totalité du livret soit l'œuvre d'une seule personne, mais il paraît peu vraisemblable qu'elle ait pu entreprendre un travail aussi considérable. Quand je suis allé voir ceux qui reproduisaient le texte des livrets, je leur ai demandé : « Quand vous recopiez les textes, apportez-vous des changements ? — Bien sûr », m'ont-ils répondu; ils corrigent ce qu'ils considèrent comme mal écrit. « Ce qui a été recopié trois fois n'est plus l'original », conclurent-ils. Quand on compare les textes d'une même pièce provenant de plusieurs villages, on constate d'assez grandes différences, mais le style et l'intrigue sont partout les mêmes. Cela montre que ces artistes populaires connaissent à fond la tradition, qu'ils veulent et doivent suivre une forme artistique déjà devenue un modèle. Cela révèle aussi leur grande capacité à se copier les uns les autres : les changements apportés ne sont que de légères variantes à partir d'un original commun. C'est pourquoi nous pensons que ces textes du théâtre d'Anshun sont une œuvre collective qui ne se limite pas à une génération et qui a été créée par beaucoup d'artistes, se basant sur des récits historiques et des légendes populaires.

IV. Le chant et la musique.

Le chant de ce théâtre reprend les chansons populaires locales, dont les sons sont hauts et vigoureux, proches du vieux style musical de l'opéra du Sichuan (gaoqiang). Dans la *Monographie locale du Guizhou*, ce chant est appelé "chant pour les dieux". Après avoir chanté les 7 syllabes du premier vers de chaque couplet, l'acteur chante le deuxième vers en laissant les trois dernières syllabes (ou mots) qui sont chantés par les autres acteurs à l'unisson. Dans certains villages, l'acteur chante les deux vers au complet, et les autres acteurs reprennent les trois derniers vers du couplet; ailleurs, les autres acteurs ajoutent seulement des "Ah la la!" pour accentuer le rythme.

Ce chant a beau être monotone, il est simple et comporte des variations; on y distingue un mode calme, un mode comique et un mode tragique, et la différence entre deux modes, le *huadeng* et le *tian'er*. Le mode calme est le plus fréquent : il appartient aux modes narratifs, il est à la fois rude et élégant, aisé à retenir et à apprendre. Les enfants des villageois le chantonnet souvent. Les modes comiques et tragiques expriment les sentiments, joie et tristesse, ils comportent plus de variations, ont une coloration gaie, suave ou émouvante.

La musique d'accompagnement n'utilise rien d'autre qu'un gong et un tambour. On dit que certains ont essayé d'inclure des instruments à cordes et à vent, mais ce fut un échec car ceux-ci ne pouvaient s'harmoniser au caractère simple et animé du chant et aux nombreuses scènes de combat et de mise à mort. Cet accompagnement par un gong et un tambour a, dit-on, commencé dès l'introduction de ce théâtre dans la province du Guizhou, car il faisait alors partie de l'entraînement militaire, et il fut repris dans le théâtre où il s'est conservé jusqu'à aujourd'hui.

Les rythmes du tambour ont peu à peu formé une série qui épouse celle des mouvements de danse. On distingue ainsi, chacune ayant un nom, différentes façons de jouer, soit animées, soit calmes et lentes, soit précipitées comme un orage, soit légères comme un vol d'hirondelle. J'ai enregistré tous les rythmes d'un musicien : ils sont très variés, certains relâchés, d'autres intenses, ils changent avec l'évolution de l'intrigue. En fait, ils commandent le rythme de toute la pièce.

V. La danse.

Dans chaque village, de génération en génération, on joue une même pièce, comme par transmission héréditaire. Tout le monde n'est pas capable de jouer. Les jeunes, parfois même depuis l'enfance, commencent à étudier, mais ceux qui finalement peuvent devenir acteurs ne sont pas très nombreux. Par contre, ceux qui maîtrisent le jeu n'ont pas besoin, chaque année, de répéter spécialement. Il leur suffit d'enfiler leurs habits de scène, de mettre leur masque, de prendre une lance ou une épée, et la représentation peut commencer. Parce qu'il y a dans ce théâtre une suite donnée de danses qu'ils connaissent bien, et il suffit d'un signe, quand ils entrent en scène, pour qu'ils puissent jouer un combat à l'unisson, par accord tacite.

Comme il n'y a que des pièces guerrières, chaque scène comporte des combats. Sur un livret ne figure, de façon très brève, que l'indication des configurations de combats les unes à la suite des autres. Dans *La Pacification de l'Ouest*, on en indique seize à la suite, chacune portant un nom, avec trois scènes plus importantes. Évidemment, pour ces nombreuses batailles, il faut des danses guerrières correspondant aux besoins de l'action.

Parmi ces danses, on distingue celles des généraux et celles des combattants subalternes. Les premières, épée contre épée ou lance contre lance, sont au nombre de huit dans la plupart des troupes, chacune avec son appellation. Si on utilise de grandes lances ou hallebardes, il y a d'autres mouvements de danses. Celles des combattants subalternes sont encore plus variées et portent des noms pittoresques. Le plus souvent, les danses des combattants subalternes ne peuvent être utilisées pour les généraux et vice versa : il faut marquer les différences de rangs et les caractères propres.

Ces danses ne sont pas absolument identiques de village à village et les appellations diffèrent. En juillet 1983, le théoricien de l'art Wang Chaowen, venu voir quelques scènes de *La Vie de Yue Fei*, a découvert une parenté entre ces danses et les combats de coqs. Dans l'article qu'il publia le lendemain, il écrivit :

« Ce que j'ai trouvé de plus intéressant, ce n'était pas l'évolution de l'intrigue depuis la victoire du chef barbare jusqu'à celle de Yue Fei, mais l'élément esthétique de ces combats. Les deux parties, avant d'en venir aux prises, souvent sautent chacune sur un pied en s'affrontant. Les armes sont courtes, et on les agite d'abord en direction de l'adversaire. Une des caractéristiques les plus remarquables, c'est que les combattants se battent en gardant une certaine distance entre eux, ils ne sont pas accolés ensemble. Peut-être parce qu'ils portent au-dessus de la tête des plumes de faisan qui s'agitent quand ils se battent et qui soulignent ainsi le rythme, je n'ai pas pu m'empêcher de penser à des combats de coqs ou de criquets. »

Dans le village de Zhaojiayan, j'eus ensuite la confirmation de cette impression : les noms des figures de danse font référence aux combats de coqs et de buffles, et dans les autres villages on en trouve des variantes.

En somme, ces danses guerrières viennent de la vie réelle et ont une base populaire certaine. Mais les paysans disent qu'elles viennent aussi des mouvements de l'entraînement militaire et certains affirment que jadis elles en faisaient même partie. Viennent-elles en fait de l'entraînement militaire sous les Ming? Il est aujourd'hui difficile de l'affirmer, mais on peut ainsi deviner que ce théâtre aurait été importé par l'armée.

VI. Les personnages.

Les types de personnages, dans le théâtre d'Anshun, ne sont pas les mêmes qu'à l'opéra de Pékin, où on a les personnages masculins, féminins, les visages peints, les vieillards et les clowns. Ici on a les généraux ayant aussi un rôle civil, les généraux guerriers, les vieux généraux, les jeunes généraux et les femmes générales, avec en outre les magiciens, les combattants subalternes, les clowns et les animaux. Les généraux ayant aussi un rôle civil, comme Wei Zheng, Zhuge Liang, s'opposent aux généraux guerriers. Ceux-ci comprennent les vieux généraux, les jeunes généraux et les femmes générales. Mais les gens ont l'habitude de classer celles-ci à part, si bien que lorsqu'on parle seulement des généraux guerriers sans spécifier les femmes générales, on ne comprend que les vieux et les jeunes généraux. Au début je l'ignorais, et en demandant aux sculpteurs une série de masques de généraux guerriers, je n'en eus aucun de femme générale.

Les généraux guerriers sont les personnages les plus importants puisqu'on ne joue que des pièces guerrières. Ils sont presque tous des incarnations d'étoiles ou de planètes douées de pouvoirs célestes et guerriers et vénérées par les hommes.

Les femmes générales, y compris les servantes, les jeunes filles, sont toujours jouées par des hommes; aucune femme ne participe à ce théâtre. Dans un village, j'ai vu trois fois une jeune fille jouer; bien qu'elle ait dit que c'était par plaisanterie, il lui fallait beaucoup de témérité, car il n'y a que les hommes qui en aient le droit, résultat de la position inférieure des femmes dans l'ancienne société.

Les magiciens forment une catégorie à part et portent des noms divers : Visage de fer, Bol à aumône volant, Bec de coq, Bouche de poisson, Tortue, Buffle, etc. Ils possèdent souvent des pouvoirs surnaturels; certains ont cultivé le Dao et aident les généraux importants à s'emparer de l'Empire ou, grâce à des objets magiques, viennent à l'aide des combattants. Ces personnages renforcent l'atmosphère religieuse de ce théâtre et lui donnent une coloration secrète et magique.



Spectacle de théâtre masqué Dixi sur la place du village de Caiguan.

Les clowns principaux sont ceux qu'on appelle "les vieux à la bouche tordue", ce qui désigne les Miao (une des minorités nationales importantes de la région). Cette ridiculisation de nos compatriotes Miao reflète le mépris à l'égard d'une population et l'histoire des contradictions acérées entre Miao et Han. A présent, ce sens des personnages de clowns disparaît peu à peu, et dans certains villages on a commencé à changer leurs masques. Dans le village de Huayanzhaiguan, on sculpte maintenant comme clowns l'opiomane, le coureur, la bouche en cul de poule, etc., ce qui montre que les artistes populaires transforment sans cesse ce théâtre en emprun-

tant à la vie du lieu et de l'époque. L'intention n'est pas forcément méchante; elle est seulement satirique : on exagère les traits du masque pour que ces clowns soient drôles et pour montrer que ces personnages sont peu sympathiques; l'humour l'emporte même sur la satire pour que la joie prédomine.

Les combattants subalternes ont plus d'occasions d'apparaître que les généraux; ils sont souvent joués par des enfants pour les entraîner, de façon à ce que, quand ils seront grands, ils puissent jouer les généraux.

VII. Les accessoires et la mise en scène.

Bien que les accessoires et la mise en scène soient assez simples, comme on utilise des armes, des masques et des rideaux, ils ont des caractéristiques particulières.

On dit qu'autrefois on employait de véritables armes, trace de l'origine de ce théâtre puisqu'il dériverait de l'entraînement militaire. Mais à l'époque moderne ceci est très rare et la plupart des troupes utilisent des lances et des épées en bois, fabriquées par les mêmes artisans que les masques, dont elles ont le style. Elles ne correspondent pas toujours, non plus, à celles qui sont attribuées à tel ou tel personnage dans les romans historiques. Je consacrerai aux masques un chapitre spécial.

Les rideaux servent à construire des coulisses où les acteurs se préparent et par où ils entrent et sortent. La plupart des rideaux sont en tissu blanc, soutenus par des tiges de bambou et accrochés par de la ficelle. Parfois ce tissu est bleu, parfois il porte des motifs décoratifs ou des inscriptions. Sur celui du village de Caiguan, il y a un tissu bleu en forme de T avec une bordure rouge; au-dessus, une inscription en tissu blanc : « Que l'ancien ébranle le présent », et au milieu la mention : « Troupe de Caiguan qui joue l'Histoire. »

VIII. L'amour de la population pour ce théâtre.

Si ce théâtre d'Anshun a pu franchir les siècles sans dépérir, c'est parce que le peuple l'aime. Tout le monde verse de l'argent pour faire faire les masques et accessoires; chacun joue pour divertir les autres et se divertir soi-même. Dans ces villages de montagne reculés, c'est encore aujourd'hui une distraction qui a son rôle.

Je suis allé dans beaucoup de villages. Le soir, après le travail, j'ai vu des paysans par trois ou cinq, assis sous une lampe à huile, qui chantaient sans jouer, et ceux qui les écoutaient fermaient les yeux pour mieux les apprécier. Chaque fois que vient l'époque des représentations, on s'y prépare mentalement bien avant; on sort les livrets pour en réviser la mémorisation. Dès le jour de la représentation, on ne pense qu'à entrer en lice, car c'est un plaisir. On dit que Chen Shaoyi, du village de Shuangdong, quand il va rendre visite à des parents, emporte deux livrets et peut chanter n'importe où, à n'importe quel moment. Tian Weiye, du village de Jichangdun, est capable de réciter par cœur tous les rôles d'une pièce. Quand ils n'ont pas de livret, beaucoup de paysans versent des honoraires élevés pour demander à quelqu'un d'en copier un, et le conservent précieusement. Dans la région de Jiuzhou et Liuguan, quand une famille produit un jeune capable de jouer, le chef de famille en est aussi fier que celui d'une famille urbaine dont le fils a réussi l'examen d'entrée à l'université.

Pendant la Révolution Culturelle, ce théâtre a subi de sérieux dommages. Les masques et les livrets ont été brûlés de force. Certains paysans, dans la nuit, ont recopié quelques passages et ont gardé l'original, ou l'ont remis en gardant cette copie. On n'avait pas le temps d'imiter les masques, mais on a parfois caché ceux des généraux principaux dans des grottes ou au pied d'arbres. Quand tous les masques d'une pièce furent confisqués dans le village de Gouchangdun, les enfants en gardant les buffles allèrent les voler un par un et les rapportèrent. Tous ceux de Nanshan furent saisis et emportés à Xiaodun pour être brûlés. Le chef du village, poussé par les habitants, eut le courage de prendre leur tête et d'aller les récupérer, mais à l'époque il fallait pas mal d'audace pour agir ainsi. J'ai entendu dire qu'au village de Lazhai un vieillard, pour protéger le masque de Qin Shubao, avait passé plus d'un an en prison. Ce masque avait été sculpté sous la dynastie Qing par un artisan, Bai, qui l'avait fabriqué pour se distraire en gardant ses buffles, et tout le monde l'appréciait beaucoup. Quand on confisqua les masques, ce vieillard garda celui-là seul et, quand on le pressa de le remettre, il refusa. Il fut alors mis en prison et ce n'est qu'après un an et demi d'internement qu'il céda et le livra.

Récemment, ce théâtre a vite repris. Les villages qui avaient jadis une troupe ont presque tous refait sculpter des masques ou réparer ceux qui pouvaient l'être. En quelques années seulement, un répertoire de 125 pièces a été recréé et on y a même ajouté de nouvelles pièces, ce qui montre l'amour de la population locale pour ce théâtre.

Le théâtre d'exorcisme

Le théâtre d'Anshun appartient aux théâtres d'exorcisme. Ceux-ci sont sans doute la plus ancienne forme de théâtre en Chine : si l'on remonte le cours de leur histoire, ils ont commencé dès la société primitive. Sur un plat en poterie peinte retrouvé en 1978 dans la province du Qinghai sont dessinés cinq personnages portant des cornes d'animaux sur la tête et des queues de bête derrière le dos. C'est une scène d'hommes préhistoriques déguisés en "animaux surnaturels" pour demander le bonheur et expulser les pestilences. On peut y voir l'indice d'un exorcisme primitif issu de la conscience religieuse du totémisme. Ce rite, apparu avec le totémisme, est différent du taoïsme, plus tardif, et du bouddhisme, venu de l'étranger; il a pris forme et s'est développé avec la religion primitive.

Un masque très ancien, découvert au Xinjiang au début de 1979, est une preuve historique supplémentaire de l'existence de masques dans la société primitive. A l'automne 1979, dans le Hebei, furent mis à jour des hommes en pierre avec une tête d'animal, vestiges archéologiques qui montrent que l'on mettait des masques et que l'on se déguisait pour incarner des animaux surnaturels.

D'après la mythologie sur les temps les plus anciens, les trois enfants de Zhuanxu devinrent après leur mort des esprits des pestilences. L'un habitait le Yangtse et il était devenu un esprit malfaisant, un autre habitait la rivière Ruo et il était devenu une tortue qui crachait du sable mortel, le troisième habitait dans les demeures des hommes et il terrifiait les enfants. Aussi, sous la dynastie Zhou, il y avait des rites d'exorcisme et des rites funéraires pour chasser les maléfices : « Les *fangxiangshi* portent des peaux d'ours, quatre yeux dorés, des vêtements sombres et pourpres, conduisent cent esclaves et exorcisent en parcourant les demeures et en détruisant les miasmes », est-il écrit dans le *Rituel des Zhou*, qui ajoute : « Ils frappent de tous côtés avec une lance et détruisent les monstres. » Les "quatre yeux dorés" montrent qu'il y avait un masque avec quatre yeux peints dessus. En été 1978, dans une tombe du Hubei, furent découvertes des peintures murales où l'on peut voir l'aspect de ces *fangxiangshi* détruisant les monstres. Il y a deux *fangxiangshi*, avec un corps petit par rapport à la tête, portant un masque étrange et dansant en tenant des armes. A gauche et en bas, on voit quatre danseurs déguisés en animaux surnaturels. Toute la peinture cherche à impressionner et à faire peur.

Sous les Han, ce rite devint un exorcisme dans les palais. Il avait lieu à la fin de l'année pour "chasser l'ancien et accueillir le nouveau" (commentaire du *Livre des rites*). « Au solstice d'hiver avait lieu un grand exorcisme pour chasser les pestilences. » Pour cet exorcisme, sous les Han, un fonctionnaire choisissait cent vingt garçons de 10 à 12 ans qui portaient un turban rouge, des habits noirs et un tambour sur le dos. Les *fangxiangshi*, conduisant douze animaux surnaturels et tenant des torches, hurlaient et dansaient. Les enfants et le fonctionnaire qui les commandait chantaient à l'unisson. Ils chassaient les démons par la porte principale. Mille cavaliers partant du palais tenaient de grandes torches qu'ils allaient jeter dans la rivière Luo. Zhang Heng, dans sa description de la capitale de l'Ouest, note l'aspect imposant de cet exorcisme à son époque : « Ces torches qui chevauchaient, telles des étoiles filantes, poursuivaient les pestilences aux quatre orient. Puis les torches étaient jetées dans la rivière Luo. Qu'elles aillent jusqu'au ciel et là coupent le pont qui communique avec notre monde. »

Sur les pierres peintes des Han, on peut voir l'aspect magique et terrifiant de ces exorcismes, comme dans la tombe découverte en 1954 au Shandong.

Ensuite ce rite est devenu plus populaire, avec un aspect divertissant. Sous la dynastie Jin, le bouddhisme s'étant répandu, les *fangxiangshi*, maîtres de cet exorcisme, se sont peu à peu transformés en divinités protectrices du bouddhisme. Dans un ouvrage célèbre qui décrit ce qui se passait dans la moyenne vallée du Yangtse tout au long de l'année, on note que les villageois, frappant des tambours accrochés à la ceinture, portant des masques et déguisés en gardiens célestes bouddhiques des quatre orient, chassaient les pestilences. D'après les témoignages écrits et archéologiques, l'aspect plus populaire de ces exorcismes est manifeste dans cette région.

Sous la dynastie Tang, l'exorcisme se théâtralise. On le mentionne souvent dans les poèmes et les livres de notes des Tang et des Song. Dans les deux ouvrages qui décrivent la capitale des Song, il est dit que dans le palais des Song du Nord il y avait jusqu'à mille personnes qui y participaient. La nuit du Nouvel An, les gens de la maison de l'empereur portaient des masques, des habits multicolores et prenaient lances et drapeaux; des généraux de la garde se déguisaient en dieux des portes. On choisissait dans le conservatoire de musique et de danse des hommes à l'allure imposante pour, revêtus d'une armure, incarner les généraux célestes. Un homme gros jouait le juge des enfers; d'autres représentaient Zhong Kui, le dominateur des esprits, sa sœur,

les dieux du sol et du feu, les maisons du zodiaque, les messagers et les guerriers célestes. Ils sortaient de l'enceinte impériale au milieu d'un vacarme terrible de cris et de percussions pour chasser les pestilences du palais. Malgré le temps qui nous en sépare, on peut imaginer combien cette cérémonie devait être impressionnante et ne le céder en rien à celle de l'époque Han. Ce qui mérite d'être noté, c'est qu'alors les esprits gardiens du bouddhisme de la dynastie Jin ont été remplacés par des dieux de la religion populaire chinoise, dieux des portes, du sol, du feu, Zhong Kui; et que beaucoup se retrouvent parmi les personnages du théâtre d'Anshun, si bien qu'on peut penser que déjà sous les Song cet exorcisme avait pris un aspect théâtral.

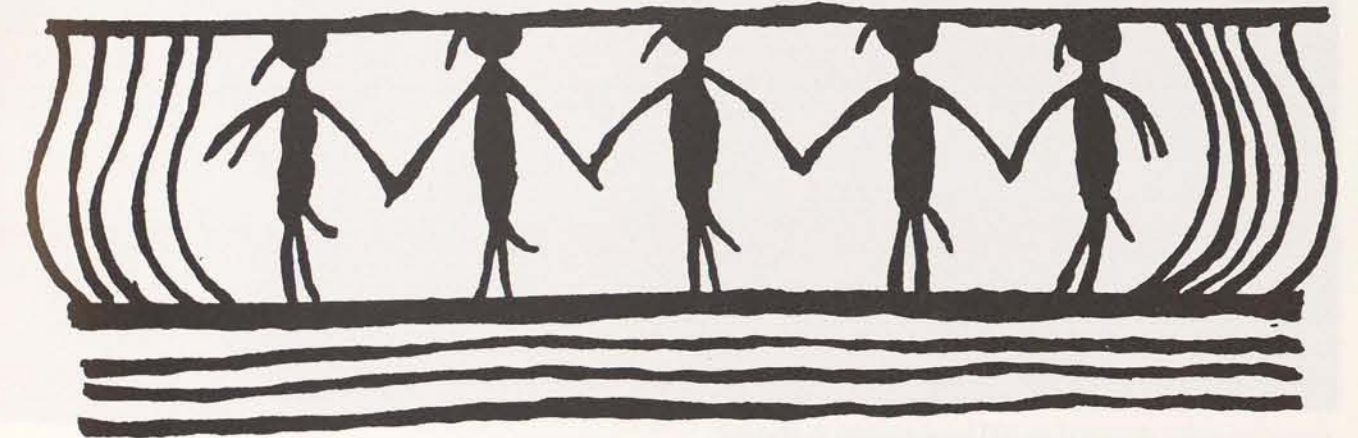
D'après le chapitre sur les divertissements d'un livre des Song, il est clair qu'à cette époque le théâtre d'exorcisme existait déjà à l'état embryonnaire, puisqu'on mentionne une représentation pour exorcisme qui comportait une intrigue et des parties chantées et parlées. C'est le plus ancien témoignage écrit d'un théâtre d'exorcisme.

Que l'époque où ce rite d'exorcisme s'est transformé en un théâtre d'exorcisme remonte aux Song est manifeste d'après un texte du poète Lu You (1125-1210) : « Dans le village de Xiagui on porte des masques et on avance ensemble pour former une troupe qui comprend jusqu'à 800 personnes; vieillards et jeunes, femmes et hommes, personne n'est sans masque, ce qui est très impressionnant. » Le fait qu'ils formaient une troupe indique une ressemblance avec le théâtre d'Anshun, sur une plus grande échelle puisque les personnages masqués étaient beaucoup plus nombreux; il n'est pas possible qu'il n'y ait pas eu un spectacle.

A partir des Song, le théâtre d'exorcisme s'est rapidement développé; du palais et de l'armée, il a gagné les milieux populaires et a donné nombre de formes différentes, avec une grande division entre "exorcismes militaires" et "exorcismes populaires". A cause des particularités locales, la volonté de mettre l'accent sur l'aspect éducatif a fait développer dans certaines régions la représentation d'histoires; ailleurs, le rôle prédominant des médiums a mis en valeur l'invitation des dieux et leur incarnation médiumnique; ou encore l'incorporation de danses folkloriques a donné à la représentation, avant tout, l'aspect d'un rite pour accueillir l'an nouveau. Dans les provinces du Shaanxi et du Shanxi, cela s'appelle le "spectacle masqué des maîtres"; dans celles du Anhui, du Hubei, du Hunan, du Jiangsi, cela s'appelle "spectacle d'exorcisme" ou "chant d'exorcisme"; ailleurs c'est le "spectacle de l'autel de cendres". Mais quel qu'en soit le nom, c'est toujours un théâtre d'exorcisme dont le but est de chasser les démons et de remercier les dieux; le thème en est religieux et historique et la représentation comporte des masques.

[La suite de ce chapitre envisage toute une série de faits qui tendent à montrer que ce théâtre masqué d'Anshun aurait été introduit dans la région par les soldats-laboureurs commandés par Fu Youde, envoyés au début de la dynastie Ming pour pacifier la région, en 1381 puis de nouveau en 1388, et qui reçurent l'ordre de s'établir dans cette région stratégique du sud-ouest de la Chine pour la contrôler. En effet, ce théâtre n'existe que parmi les Han et dans les villages dont le nom actuel montre qu'il s'agissait au début d'un campement ou d'une fortification militaire; la ville d'Anshun aurait été fondée à l'époque; les habitants portent encore des vêtements de la dynastie Ming; et certains vestiges archéologiques comme quelques documents écrits corroborent cette hypothèse. Un des points intéressants est que ce théâtre à caractère religieux pourrait être rapproché de spectacles apparentés de la province du Anhui, d'où étaient originaires le fondateur de la dynastie Ming et une grande partie de son armée.]

Peintures sur poterie d'une danse d'exorcisme de la Haute Antiquité.





地戲



地戲

Spectacle de théâtre masqué Dixi sur la place du village de Caiguan.

Les masques

I. Leur fabrication.

Les masques forment la marque distinctive et l'aspect sacré de ce théâtre. Ils sont sculptés en bois et peints. Le meilleur arbre est le giroflier, dont le grain est fin, le bois serré et léger. Ensuite vient le peuplier, qui est mis à bouillir dans des marmites, dégrossi alors qu'il est encore humide, puis sculpté finement une fois sec, et qui peut ainsi se garder longtemps sans se fendre.

Un tronc est scié en segments d'un pied et demi, puis il est fendu en deux dans le sens longitudinal et évidé pour former la base. Certains artisans collent alors dessus un modèle sur papier à partir duquel ils sculptent. Mais beaucoup plus nombreux sont ceux qui travaillent de tête, sans dessin. Ils tracent au milieu une ligne verticale, le long de laquelle ils percent trois ouvertures correspondant respectivement au bord de la coiffe, aux narines et à la bouche; puis, à partir de ces trois parties, ils sculptent le reste. Ensuite le masque est peint et enduit de laque transparente ou d'un vernis. Enfin on fixe les petits miroirs ronds sur la coiffe et sur les décorations de côté, puis la barbe. Les miroirs sont retenus par de petites pinces. Les barbes sont en cheveux, en crin de cheval ou en poils de porc; certaines sont en fils de chanvre; les barbes rouges nécessitent toute une opération de teinture pour que la couleur reste brillante et ne déteigne pas avec le temps.

Comme on sculpte dans la masse d'un tronc, les décorations de côté au niveau des oreilles sont fabriquées à part, et portent une marque pour qu'elles soient bien accolées au masque qui convient. Elles sont fixées par de la ficelle. Le masque est alors achevé.

II. Les rites pour l'intronisation, l'ouverture et la fermeture des malles.

Quand le masque est achevé, il ne peut pas être immédiatement utilisé, il faut d'abord l'introniser. Il s'agit d'un rite qui confère "la vie" à ce masque de bois, qui devient alors une "divinité".

L'intronisateur est ordinairement le sculpteur, qui dispose tous ses masques en un lieu donné, si possible sur un autel; puis il tue un coq rouge et avec son sang marque des points sur le masque, en récitant une prière précise de 46 vers pour inviter les esprits à descendre sur terre et à venir; il ouvre successivement avec le sang du poulet les yeux, les oreilles, le nez, la bouche, les mains et les pieds. Les masques sont alors devenus une incarnation des esprits, on ne peut plus les mettre n'importe où. Ils sont conservés dans une malle spéciale, dans laquelle on place parfois une petite poupée de bois qui garde le fond de la malle. Chaque année, lorsqu'on doit s'en servir, on leur offre du thé et du riz blanc avant d'ouvrir la malle; la représentation terminée, on accomplit un rite qui consiste à sceller la malle avec des bandes de papier rouge; ensuite, n'importe qui ne peut plus l'ouvrir à sa guise. Si la malle a été ouverte sans accomplir ce rite et si cette année-là quelqu'un meurt ou tombe malade dans le village, on se demandera s'il ne faut pas l'imputer à ce sacrilège. Pour faire le relevé des masques, j'ai dû être persuasif, puis brûler de la monnaie d'offrande en papier et faire des offrandes de nourriture afin qu'on ouvre les malles et me laisse les photographier. Rite et théâtre d'exorcisme forment en effet un ensemble.

III. Le nombre de masques.

Il est très difficile de donner un chiffre pour l'ensemble de la région d'Anshun, d'autant plus qu'on ne cesse pas d'en faire de nouveaux et de les compléter. Mais on peut faire une déduction approximative: plus de 120 villages de la région ont une troupe de théâtre et chacune doit avoir une série complète pour une pièce, ce qui monte au plus à une bonne centaine, et au moins à quarante ou cinquante. On peut donc en conclure que le nombre total des masques dépasse les dix mille.

Ils sont fabriqués par différents artisans répartis dans la région et il est très rare d'en voir deux qui soient exactement pareils. Les variantes sont très nombreuses, chaque sculpteur a son style, ce qui montre la richesse créative de ces artistes populaires et leur extraordinaire niveau esthétique.

Certains ont décrété qu'il n'y avait pas de masque en Chine. En effet, si l'on ignore le théâtre masqué d'Anshun, on passe à côté d'un trésor de l'art populaire qui a une longue histoire et dont les créations sont innombrables.

(Suite page 102)



Spectacle de théâtre masqué Dixi sur la place du village de Caiguan.

地戲

TROIS FOIS ATTRAPÉ, TROIS FOIS RELÂCHÉ

Résumé de l'intrigue

La scène se passe au VII^e siècle au moment de la conquête de l'Asie centrale par l'armée chinoise. Un chef local raconte à sa fille Fan Lihua qu'il a été vaincu et lui demande comment repousser les troupes chinoises. Elle lui propose de faire une sortie.

Elle s'avance sur son cheval, accompagnée de ses deux frères et de ses soldats, et demande à ce que Xue Dingshan, le fils du général chinois, vienne se mesurer à elle.

Xue Dingshan reçoit de son père l'ordre de répondre à cette provocation. Il sort de son camp. Fan Lihua est très impressionnée par sa prestance; son cœur en est troublé; et sa beauté ne laisse pas indifférent Xue Dingshan, qui regrette d'avoir déjà deux épouses. Elle lui révèle d'emblée la prophétie de son maître: son destin est de l'épouser et, s'il y consent, elle persuadera son père et ses frères de se rendre. Mais il lui répond: « Femme méprisable, c'est l'homme et non la femme qui demande en mariage; je suis un général chinois, non un coureur de filles, comment accepter ta demande éhontée? » Et ils se battent.

Par magie, elle crée devant lui une falaise et, le plongeant dans l'obscurité, le fait prisonnier. S'il accepte de l'épouser, il vivra; sinon il mourra. Impuissant, il consent: qu'elle le laisse retourner chez son père et il enverra un entre-metteur la demander en mariage. Comme elle veut qu'il prête serment, il décide de faire un serment qui ne pourra se réaliser: s'il revient sur sa parole, qu'il soit suspendu entre ciel et terre. Elle le fait donc relâcher, mais à peine parti, il se retourne, l'insulte et se vante de l'avoir trompée. Ils se battent de nouveau.

Fan Lihua crée, de nouveau par magie, une montagne couverte d'arbres et fait semblant de s'enfuir. Xue Dingshan la poursuit; à mi-pente, elle disparaît et, dans un bruit de tonnerre, s'ouvre une crevasse au fond de laquelle il tombe.

Il entend alors un bûcheron qui chante. Il l'appelle au secours. L'homme lui lance une corde, qu'il accroche à sa ceinture, et commence à le tirer de la crevasse, mais à mi-chemin s'arrête et le laisse "suspendu entre ciel et terre", disant qu'il doit aller couper du bois et reviendra plus tard.

Survient alors un écureuil qui commence à grignoter la corde. Xue Dingshan s'affole mais apparaissent des jeunes filles créées par Fan Lihua, qui le sauvent. Quand il les remercie, elles lui apprennent qu'elles ont été envoyées par Fan Lihua dont le destin est de l'épouser. Il se récuse en prétextant ses deux épouses. Une des jeunes filles lui reproche son ingratitude; il se retrouve dans une cage munie de roues pour emmener les prisonniers.

Fan Lihua apparaît et veut le tuer s'il ne se marie pas avec elle. Il refait la même promesse et jure cette fois: que je sois jeté à la mer si je me parjure. Il est donc libéré mais très vite il se retourne et de nouveau insulte la jeune femme. Quatre soldats s'emparent de lui et il se retrouve devant une grande étendue d'eau. Voyant un bateau, il le hèle et révèle au prince qui voyage sur ce bateau ce qui lui est arrivé. Ce prince lui conseille de consentir au mariage avec quelqu'un qui l'aime tellement. Xue Dingshan refusant toujours, il le fait attacher à une pierre et jeter à la mer pour son manque de cœur. Toute la scène disparaît et Xue Dingshan se retrouve lié sur un rocher au milieu du champ de bataille.

Fan Lihua réapparaît et lui rappelle que ses serments précédents se sont réalisés. Cette fois il dit: que toute ma famille soit tuée si je reviens sur ma parole. Elle le libère et promet de convaincre son père et ses frères de se rendre. C'est ainsi que Fan Lihua épousa Xue Dingshan, puis l'aida dans la conquête de l'Ouest.

Cette pièce est extraite d'un roman populaire, *Xue Dingshan conquiert l'Ouest*, version complètement romanesque de la conquête de l'Asie centrale par les Chinois au début du VII^e siècle. L'histoire d'amour mouvementée entre Xue Dingshan et Fan Lihua en est l'épisode central et ne s'arrête pas avec le dénouement de la pièce.

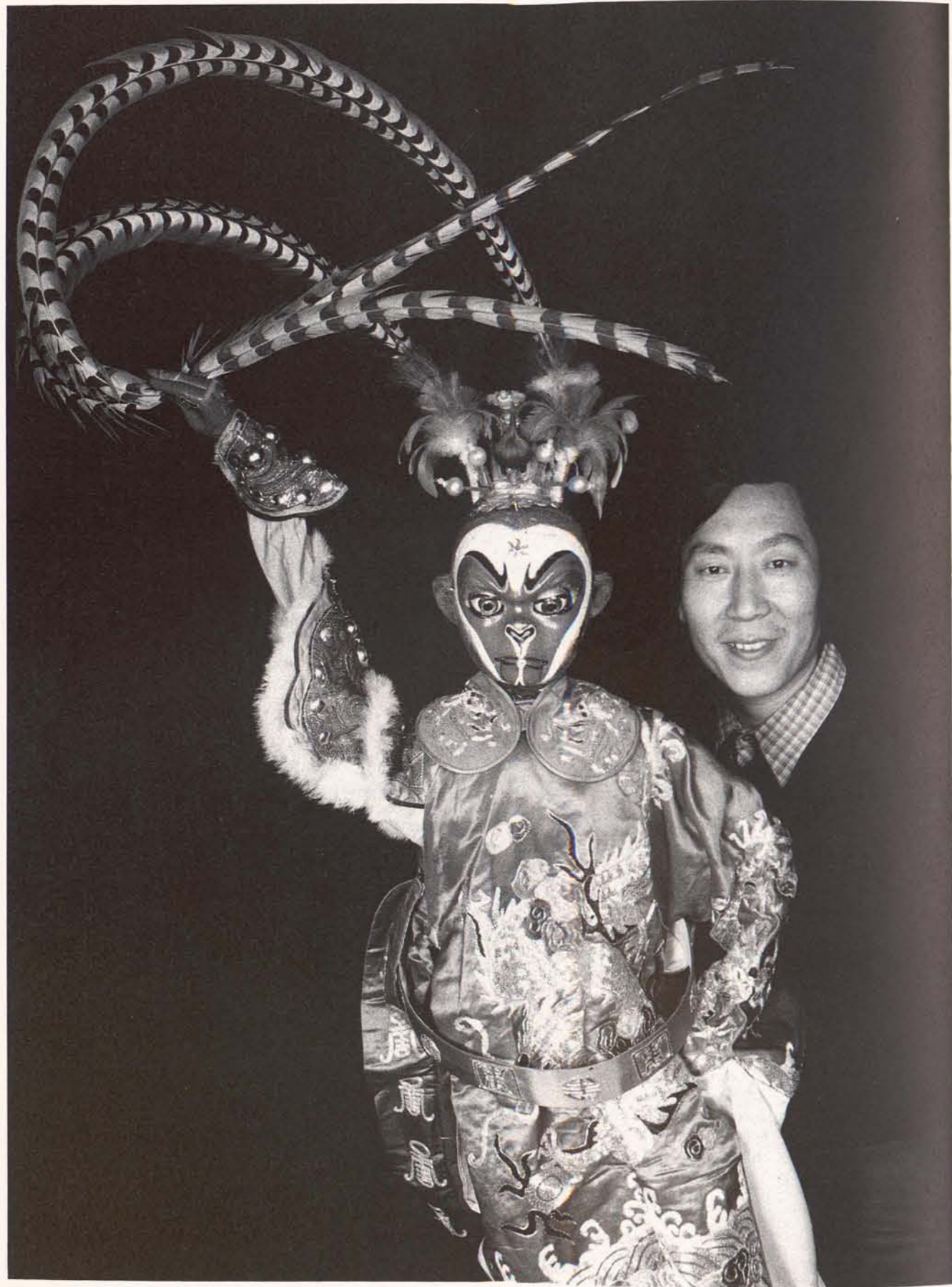
D'après le roman, Fan Lihua revient dire à son père qu'elle va épouser le fils du général ennemi. Fou furieux, son père veut la mettre à mort mais tombe sur sa propre épée et se tue. Ses deux fils veulent venger leur père et attaquent Fan Lihua, responsable de cette mort, mais ce sont eux qui sont tués par elle. Le lendemain, elle cache cet événement et se rend avec ses troupes à l'armée chinoise pour pouvoir épouser Xue Dingshan. Dans la chambre nuptiale, celui-ci, étonné de ne pas avoir vu son beau-père et ses beaux-frères, interroge sa femme et finit par apprendre la vérité. Horrifié d'être en face d'une parricide, il se bat contre elle. On les sépare. Xue Rengui, furieux contre son fils puisqu'il refuse un mariage qui permet la soumission de l'ennemi, le fait battre et emprisonner. Fan Lihua, étonnée de l'entêtement de Xue Dingshan, va trouver son maître, qui lui apprend qu'elle et Xue Dingshan étaient à l'origine le Garçon d'Or et la Fille de Jade, qui servaient le ciel, et qu'ils s'aimaient. Comme ils avaient un désir humain, ils furent condamnés à aller vivre sur terre. Mais en quittant le ciel, la jeune fille, par inadvertance, rencontra un esprit très laid qui se crut aimé d'elle et la poursuivit jusque sur terre. Le Garçon d'Or se moqua d'elle par trois fois, tandis que l'esprit s'incarnait dans Yang Fan.

Ensuite, par deux fois, Xue Dingshan est en position périlleuse, face à des ennemis doués de pouvoirs magiques, et il est à chaque fois sauvé par Fan Lihua, mais il continue malgré tout à la repousser.

L'armée chinoise arrive alors devant la passe du Tigre Blanc, où s'est retranché Yang Fan, qui, grâce à la magie, retient le général Xue Rengui. Son fils part le délivrer et, voyant au-dessus de sa tête de son père un tigre blanc, lance une flèche contre l'animal. Mais le tigre blanc disparaît et Xue Dingshan s'aperçoit qu'il a tué par accident son propre père, qui était en fait l'incarnation de l'Étoile du Tigre blanc, Yang Fan ayant provoqué cette illusion.

Le nouvel empereur qui vient de monter sur le trône prend la tête des troupes et, apprenant ce qui s'est passé, oblige Xue Dingshan à aller demander pardon à Fan Lihua pour la prier de revenir aider l'armée chinoise, le condamnant à mort s'il n'y réussit pas. Par trois fois Fan Lihua refuse, l'humilie et l'accuse à son tour d'être un parricide. La troisième fois, elle fait semblant d'être morte pour voir si le repentir de Xue Dingshan est sincère. Finalement elle se réconcilie avec lui, l'épouse vraiment et tue Yang Fan.

TROUPE DU VILLAGE DE CAIGUAN, PRÈS D'ANSHUN, PROVINCE DE GUIZHOU



Marionnettes de Xian : le Roi des Singes et son manipulateur.

MARIONNETTES

木
偶

LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES DE XIAN

PROVINCE DU SHAANXI

Si le mot "marionnette" évoque en Occident un art mineur, souvent réservé aux enfants, c'est en Chine un genre théâtral aussi important que le théâtre d'acteurs, qui joue les mêmes opéras et comporte lui aussi un orchestre et du chant. Il conserve même des pièces anciennes tombées ailleurs en désuétude et des traces de l'origine religieuse du théâtre en Chine.

Faute de documents, il est difficile de préciser si le théâtre d'ombres et de marionnettes a une origine autochtone ou s'il vient de l'Inde. En tous cas, même si la technique fut importée de l'étranger, elle a été utilisée pour représenter un répertoire proprement chinois. Des textes nous indiquent que, dès le XI^e siècle, des théâtres de marionnettes étaient très florissants dans les quartiers d'amusement de la capitale et voisinaient là avec des récits de conteurs, des chansons et ballades, des numéros de saltimbanques. De tels lieux, comme le quartier du Pont du Ciel à Pékin et le Grand Monde à Shanghai, existaient encore jusqu'à la veille de la Révolution Culturelle; et on pouvait entre autres y voir des spectacles de marionnettes. Maintenant ceux-ci ont parfois un théâtre spécial, mais le plus souvent ils tournent dans les villages et les salles urbaines.

Il existe différentes sortes de marionnettes en Chine : surtout dans la province du Fujian, les marionnettes à gaine (du même type que notre Guignol) et les marionnettes à fils, et des marionnettes à tige dans plusieurs régions, au Shaanxi, au Shanxi, à Shanghai, à Canton, au Sichuan. Ces dernières sont assez grandes, la tête est sculptée en bois; le cou est prolongé pour permettre au marionnettiste de la tenir en passant son bras à l'intérieur du corps de la poupée, tandis que de son autre main il manipule les baguettes fixées aux poignets qui commandent les deux bras; sa démarche est celle de la marionnette. Les maquillages, avec quelques variantes, reprennent ceux de l'opéra, et on y retrouve les mêmes types de personnages.

木
偶
戲



木
偶
戲

Atelier de fabrication de marionnettes à Xian.

LE ROI DES SINGES

XUANZANG, ce bonze du VIII^e siècle qui partit pour l'Inde à travers l'Asie centrale pour aller chercher des textes sacrés du bouddhisme, devait devenir un des personnages les plus célèbres de Chine, non pour le récit qu'il écrivit de son voyage, non pour avoir introduit une des écoles bouddhiques les plus philosophiques, non pour avoir été un des plus grands traducteurs de l'humanité, puisqu'il passa le reste de sa vie à traduire en chinois les textes sanscrits qu'il avait rapportés, mais pour être devenu le personnage d'un roman du XVI^e siècle écrit par Wu Cheng'en : *Le Voyage en Occident* (traduit en français par Avenol).

Dans cet ouvrage, où se mêlent le fantastique et l'humour, il est accompagné par un singe, Sun Conscience du Vide, un cochon, Cochon aux Huits Vœux, et le Bonze des Sables, qui porte les bagages. Les voyageurs rencontrent toutes sortes de monstres doués de pouvoirs magiques, capables de se transformer à volonté, désireux de manger la chair du bonze pour se nourrir de son énergie vitale. Chaque fois, le bonze, naïf et bon, se laisse berné par eux; le cochon ne manque pas de courage pour le défendre, mais il est victime de son goût immodéré pour la nourriture et de son attirance pour les femmes; c'est le singe qui, grâce à sa puissance surnaturelle, finira par être le sauveur.

La première partie du livre raconte qui était Sun Conscience du Vide : roi des singes, il rêvait d'occuper une position importante dans la bureaucratie céleste. Il est d'abord nommé palefrenier en chef des écuries célestes, puis, pour calmer son ambition arrogante, Grand Saint Égal du Ciel. Il se croit alors tout permis : il vole les fameuses pêches d'immortalité que la Reine-Mère d'Occident destinait à un banquet des dieux; il dérobe les pilules de cinabre qui confèrent des pouvoirs surnaturels; il s'enivre et crée de tels troubles au palais céleste que des divinités sont envoyées pour le combattre; mais il les met en déroute les unes après les autres. Enfermé dans le chaudron de Lao-zi pour être brûlé, il en sort au contraire plus fort. C'est le Bouddha qui finira par le soumettre. Il l'enferme sous une montagne, sous laquelle il restera jusqu'à ce qu'un bonze, parti chercher des soutras, vienne le délivrer; et il devra alors l'aider et le protéger au cours de son périple. Pour qu'il obéisse, il portera désormais autour de la tête un cercle de métal qui se resserrera et le fera cruellement souffrir quand le bonze récitera une certaine formule. Celui-ci y aura plusieurs fois recours, croyant que ce disciple, à qui il a donné le nom de Conscience du Vide, attaque des innocents, alors qu'il s'agit de monstres qui ont pris des apparences bénignes.

Ce roman a donné lieu à de nombreuses interprétations, en particulier de la part des conteurs qui ont repris ces aventures sous forme orale. L'une d'elles voyait dans ce récit une description du corps humain : l'épisode des deux dragons, d'or et d'argent, serait une évocation des deux yeux, celui de la grotte sans fond représenterait le tube digestif, tandis que, parmi les personnages, le bonze, toujours émotif, serait la rate, siège des émotions pour les Chinois; le cochon serait les reins, siège des désirs, et le singe serait le cœur, car le cœur est l'élément essentiel qui commande tous les autres, en particulier les fonctions du cerveau, donc l'intelligence. L'anatomie mise à part, la vie est ici avant tout une quête de la connaissance, et les obstacles que nous rencontrons sont des monstres terrifiants, qui sont aussi des illusions une fois que nous avons su les dominer. Nos émotions et nos désirs, le religieux et le cochon qui sont en nous, ne sont pas le mal, ils nous constituent, ils font partie du fait d'être homme, mais c'est notre intelligence, notre singe Conscience du Vide, qui nous permet de l'emporter.

Cette histoire aurait pu être un mythe, et le singe, sous son titre de Grand Saint Égal du Ciel, était encore récemment honoré comme un dieu au niveau populaire; des temples lui étaient même consacrés. Mais la mythologie et les croyances ne sont plus utilisées ici que comme support à l'imagination et à l'humour; l'histoire du singe, c'est aussi celle de la sagesse qui remplace la religion.

木
偶
戲



Marionnettes de Xian et leurs manipulateurs.

木偶戲



木偶戲



La Compagnie de Marionnettes de Xian.

LE ROI DES SINGES PAR TROIS FOIS S'ATTAQUE AU SQUELETTE BLANC

Résumé de l'intrigue

- Scène 1 *Le Cochon aux Huit Vœux part explorer la montagne mais, paresseux, il s'endort et, sans l'arrivée à temps de Sun Wukong, aurait eu le crâne fendu par quelques monstres terribles.*
- Scène 2 *L'Esprit du Squelette blanc veut manger la chair du bonze, mais craint la force et l'habileté de Sun Wukong et recourt avec ruse à un plan pour créer des querelles entre le bonze et son disciple.*
- Scène 3 *Sun Wukong dénonce les mensonges du Cochon aux Huit Vœux et va lui-même explorer la montagne. L'Esprit du Squelette blanc se transforme en jeune villageoise puis en vieille femme, mais chaque fois il est démasqué par Sun Wukong qui le bat malgré l'opposition du bonze. Incapable de reconnaître la vérité, le bonze finit par réciter la formule magique qui resserre le cercle d'or que Sun Wukong porte autour de la tête.*
- Scène 4 *L'Esprit du Squelette blanc se transforme de nouveau et devient un vieillard; malgré la souffrance que lui cause le cercle d'or de sa tête, Sun Wukong se bat avec lui, mais le vieillard faisant semblant de se soumettre à la loi bouddhique, le bonze, croyant à sa sincérité, chasse Sun Wukong et le renvoie dans son royaume des singes, sur le mont Huaguoshan.*
- Scène 5 *Le bonze et ses deux autres compagnons arrivent dans un temple pour y prier pour les âmes mortes qui ont subi une injustice. En fait ils tombent dans un piège, car ce temple est une transformation de la grotte de l'Esprit du Squelette blanc.*
- Scène 6 *Le Cochon aux Huit Vœux se rend au mont Huaguoshan pour supplier Sun Wukong d'aller sauver leur maître. Sun Wukong fait semblant de refuser, mais il a un autre plan.*
- Scène 7 *En chemin, Sun Wukong tue le vieux monstre Crapaud d'Or, prend son apparence et va dans la grotte de l'Esprit du Squelette blanc. Celui-ci se vante auprès du Crapaud d'Or d'avoir créé des discordes entre le maître et son disciple. Le bonze prend enfin conscience de la réalité mais il est trop tard pour regretter. Le faux Crapaud d'Or reprend sa forme de Sun Wukong et tue tous les monstres.*

Les personnages

XUANZANG, bonze des Tang
 SUN WUKONG, le Roi des Singes (Sun Conscience du Vide)
 LE COCHON AUX HUIT VŒUX
 LE BONZE DES SABLES
 L'ESPRIT DU SQUELETTE BLANC



Marionnettes de Xian : le Bonze Xuanzang, le Bonze des Sables, le Cochon aux Huit Vœux.

LA TROUPE DE MARIONNETTES DU SHAANXI

En 1949, après la fondation de la Chine nouvelle, le Parti et le gouvernement ont prêté une grande attention au développement de l'art de la marionnette. En 1952 fut créée la troupe de marionnettes du Shaanxi qui a poursuivi la brillante tradition des marionnettes locales et a développé cet art très ancien. Un style original se forma qui donna au théâtre de marionnettes un éclat remarquable. En plus de 30 ans la troupe a joué plusieurs centaines de pièces et a ainsi contribué à accroître les échanges culturels internationaux.

En octobre 1984 fut créé le théâtre d'art populaire sur la base de l'ancienne troupe de marionnettes. A présent ce théâtre a fondé une équipe d'opéra joué par les marionnettes, une équipe de chants et danses de marionnettes, une équipe d'ombres, un orchestre, une équipe pour la technique théâtrale, une équipe pour les livrets et la mise en scène, et un atelier pour la fabrication des ombres et des marionnettes, avec une salle d'entraînement et une salle spécialement conçue pour les répétitions de marionnettes.



Jin Baishen, conteur-chanteur de Pingtan.

SPECTACLES DANS UNE MAISON DE THÉ

茶館

DU BON USAGE DES MAISONS DE THÉ

Le Sichuan est le pays du thé. Ses habitants ont l'habitude d'en boire depuis l'Antiquité. Les maisons de thé se trouvent partout en ville, dans les rues et dans les parcs; elles sont, dit-on, plus nombreuses que les magasins de riz à Chengdu et à Chongqing. Ce qui caractérise les maisons de thé au Sichuan, c'est le mobilier : chaises et fauteuils en bambou, et les ustensiles pour le service : bouilloires en cuivre, tasses, couvercles et soucoupes en métal.

MANIÈRE D'INFUSER LE THÉ.

Le service à thé — tasses, couvercles et soucoupes — est d'une grande utilité. La tasse est large, on peut verser l'eau bouillante sans difficulté. Le couvercle sert de cuiller pour remuer le thé et le maintient chaud. Le thé peut se déguster à petites gorgées entre la tasse et le couvercle ou sans le couvercle.

La tasse est stable sur la soucoupe en métal et ne se renverse pas facilement. On peut boire en prenant la soucoupe pour porter la tasse. Afin de ne pas échauder les clients, le garçon verse avec prudence l'eau dans les tasses mais certains savent le faire à distance sans qu'une goutte n'éclabousse quiconque.

LA MAISON DE THÉ.

« Une fenêtre par laquelle on observe la vie des gens. » La clientèle des maisons de thé est représentative de toutes les couches de la société chinoise; on y rencontre ouvriers, marchands venus pour la foire, retraités, intellectuels reconnaissables à leurs lunettes à montures d'or, militaires... Cette mini-société reflète les évolutions de la ville et joue comme un véritable kaléidoscope. Chacun y vient avec une intention particulière : bavarder, se reposer, commenter des peintures, lire ou méditer, jouer aux cartes, écouter chants et ballades, récits de conteurs, dialogues comiques, contes rythmés-scandés, joueurs de pipa.

(D'après « China Tourism »)

茶館



Une maison de thé à Chengdu. Ph. Boissier.



Dans une maison de thé à Chengdu. Ph. Boissier.

LA VIE DES HÉROS

Dans une civilisation où l'écriture nécessite un tel effort de mémoire et dont une large partie de la population était en conséquence souvent illettrée, l'oralité jouait un rôle comparable à celui de la télévision ou de la radio aujourd'hui. Les conteurs et chanteurs de ballades, artistes itinérants, se produisaient sur la place publique, aux carrefours, dans les foires, dans certaines demeures où ils étaient invités et en particulier dans les maisons de thé. Celles-ci étaient avant tout un lieu de réunion pour le village ou le quartier urbain, l'endroit où l'on venait se reposer, la journée de travail finie.

Elles avaient donc un peu la fonction de nos cafés. Mais en outre, pour attirer la clientèle, dans ces maisons de thé étaient organisés des récitals de chansons ou ballades, des récits de conteurs; et les mêmes spectateurs revenaient tous les soirs les écouter, pour le prix d'une tasse de thé légèrement majoré afin de rémunérer (bien peu) les artistes. Aujourd'hui encore le public y est extrêmement populaire. Au palais de la Culture de Chengdu (en fait un parc d'amusement où les jeunes préfèrent le bal en plein air), la troupe de ballades pour tympanum du quartier Est, qui comprend sept artistes, deux hommes et cinq femmes, donne une représentation quotidienne, sans un jour de relâche, et au moment du Nouvel An donne même trois séances par jour; et ce sont, pour les trois quarts, les mêmes vieux spectateurs qui viennent soir après soir les écouter et participer en rêve pendant deux heures à la vie de ces héros de l'ancienne Chine.

Le répertoire est, pour la majeure partie, commun aux romans, à l'opéra et à la littérature chantée et parlée; ce sont les mêmes histoires que l'on y retrouve. Mais mouler des récits identiques dans des genres si différents entraîne nécessairement des adaptations qui ont chacune leurs particularités, leur saveur individuelle. D'autre part, à l'intérieur des ballades, il y a des différences d'une province à l'autre; le dialecte, les mélodies et les instruments de musique qui les accompagnent varient d'une province à l'autre.

Les ballades pour tympanum, *yangqin*, seraient venues au Sichuan à partir de la province du Guangdong, au XVIII^e siècle; elles auraient d'abord été accompagnées par le tambour formé d'un tube de bambou des ballades taoïstes. A l'origine, les mélodies étaient proches de celles des petits opéras paysans; ensuite furent intégrés des mélodies locales et des airs de l'opéra du Sichuan. Parallèlement furent ajoutés au tympanum, qui reste l'instrument principal, le luth à trois cordes, deux sortes de vièle, le *huqin* et le *erhu*, tandis que le tambour à une face et les cliquettes utilisées à l'opéra remplacèrent le tambour de bambou. Les voix furent différenciées sur le modèle des types de personnages à l'opéra : hommes, femmes, personnages violents et clowns. Les chanteurs jouent chacun d'un instrument et se placent à l'avant de part et d'autre du tympanum, les autres musiciens restant à l'arrière. Le chant comprend des parties en chœur, en particulier vers la fin, et la reprise par l'ensemble des musiciens de certaines phrases des chanteurs.

Ce genre comprend plus de trois cents ballades, la plupart adaptations de légendes populaires ou de thèmes d'opéra. On y passe de la troisième à la première personne avec des passages en prose parlée. Ces parties en vers chantés constituent l'essentiel; les vers ont le plus souvent sept ou dix pieds avec deux césures par vers. Sur ces trois cents ballades, dix sont chantées en *yuediao*, suite fixe de mélodies dans la même tonalité; les autres sont chantées en "grands airs" *dadiao*, suites de mélodies, chacune avec sa tonalité. Celles-ci sont beaucoup plus variées et plus libres, avec des rythmes très différents, 8/4, 4/4, 2/4, 1/2, 4/2, mais le finale est le même quelles que soient les mélodies. Jadis ces ballades étaient surtout jouées par des aveugles; maintenant elles le sont par des professionnels ayant subi une formation spécifique, regroupés en troupes payées par les autorités locales et non plus par les recettes.

茶館

CINQ BALLADES

Sanlang emmené vivant aux enfers

C'est une ballade et aussi une pièce de fantôme, que l'on retrouve dans plusieurs genres d'opéra. Le sujet met en scène des personnages du roman *Au bord de l'eau*. Dans le livre, la femme de Song Jiang, Yan Xijiao, ayant une liaison avec le secrétaire de son mari, Zhang Wenyuan, considère son époux comme un gêneur et menace de le dénoncer aux autorités en l'accusant d'avoir des relations avec des brigands. Furieux, Song Jiang la tue et devra donc s'enfuir. Il rejoindra les brigands dont il deviendra le chef. La ballade ajoute un épisode qui ne figure pas dans le roman : le fantôme de l'épouse assassinée vient la nuit chercher son amant pour l'emmener aux enfers et le garder avec elle.

RÉSUMÉ : le fantôme de Yan Xijiao en se rendant chez son ancien amant se désole : « Fantôme exilé dans la nuit de l'enfer/Qui à mes mânes viendra sacrifier? ».

En présence de Zhang Wenyuan, elle évoque leurs amours : « Pour toi j'ai défait ma coiffure, / Pour toi j'ai perdu ma jeunesse »; lui répond en décrivant le chagrin qu'il a éprouvé à la nouvelle de sa mort, mais il s'affole vite quand il s'aperçoit qu'elle veut l'entraîner aux enfers pour poursuivre leur union par-delà la mort.

茶館 Les trois crimes de Chen Shimei

L'histoire de Chen Shimei et Qin Xianglian se retrouve dès la fin du XII^e siècle dans la plus ancienne forme d'opéra. Chen Shimei, qui est marié et a deux enfants, part à la capitale se présenter aux examens. Ayant été reçu premier, il épouse la fille de l'empereur et n'ose pas avouer qu'il est déjà marié. Une famine ayant sévi dans son pays natal, ses parents meurent et sa première épouse, Qin Xianglian, part pour la capitale avec ses deux enfants, Yingge et Dongmei, pour essayer de retrouver son mari, dont elle est sans nouvelles. Elle trouve refuge chez un aubergiste, qui lui apprend que Chen Shimei est devenu gendre de l'empereur. Quand elle va le voir, son mari refuse de la reconnaître et c'est cette rencontre qu'évoque la ballade *Les Trois crimes de Chen Shimei*. Par la suite, pour étouffer le scandale, Chen Shimei essaye même de faire assassiner sa femme, mais il échoue. Qin Xianglian le dénonce alors au juge Bao, qui, bien qu'il soit gendre de l'empereur et malgré l'intervention de la princesse, sa seconde épouse, le fait exécuter.

A cause du succès de cette histoire, qui ne présentait pas un lettré sous un beau jour, Gao Ming, au XIV^e siècle, reprit ce thème dans l'opéra *Le Luth*, auquel il est fait allusion dans la ballade; mais il changea le caractère des personnages. Le héros doit épouser une princesse malgré lui et il lui avoue qu'il est déjà marié. Il fait rechercher sa première épouse, mais, le village ayant été déserté après une famine, il perd sa trace. La jeune femme, mendiant sur les routes en jouant du luth, finit par arriver à la capitale, aperçoit son mari dans un cortège, et quand elle arrive chez lui, elle y est chaleureusement reçue par la deuxième épouse. L'histoire se finit donc par un mariage à trois, ce qui était admis en Chine, un homme pouvant avoir plusieurs femmes.

RÉSUMÉ : Qin Xianglian accuse Chen Shimei de l'avoir répudiée après avoir épousé une princesse et être devenu riche. D'abord ému, il se reprend et prétend qu'elle fait une erreur de personne. Elle lui reproche successivement d'avoir manqué de piété filiale en abandonnant ses parents, qui sont morts lors d'une famine; de s'être séparé de sa femme et d'avoir caché à sa nouvelle épouse qu'il était déjà marié; d'avoir délaissé ses deux enfants. Elle évoque le cas historique d'un lettré qui refusa la main de la sœur de l'empereur pour rester fidèle à son épouse. Chen Shimei lui répond cyniquement que c'était un imbécile, s'empare contre elle et, comme elle s'accroche à lui en l'invectivant, il lui donne un coup de pied et la fait chasser par ses gardes.



Dans une maison de thé à Chengdu. Ph. Boissier.

La Princesse battue

La *Princesse battue* existait sous forme d'opéra dès le XVII^e siècle, et cette tragi-comédie est aussi racontée au chapitre 99 du roman *Histoire de la dynastie Tang*. Elle se retrouve aujourd'hui dans la plupart des opéras locaux et donc dans l'opéra du Sichuan. Le thème de cette ballade est une querelle entre époux, le fils du général Guo Ziyi et sa femme, fille de l'empereur. La rébellion d'An Lushan (755-763) avait obligé l'empereur à fuir la capitale, à accepter la mise à mort de sa concubine préférée, Yang Guifei, accusée d'être cause des désordres, et même à démissionner en faveur d'un de ses fils. Guo Ziyi réussit à réprimer cette révolte, ce qui lui valut d'être nommé prince de Luoyang, tandis que son fils, héros de la ballade, épousait une fille de l'empereur. Arrogante, celle-ci refusa de participer à un banquet pour le 60^e anniversaire de sa belle-mère (à l'opéra on dit que c'est pour le 80^e anniversaire de son beau-père, le général Guo Ziyi). Son mari s'emporta contre elle et la battit.

L'histoire raconte ensuite que la princesse alla se plaindre à son père, l'empereur. Pour s'excuser, Guo Ziyi amena son fils ligoté comme un coupable à la cour. A cause de ses anciens mérites et considérant que ce n'était pas à un souverain de se mêler de querelles familiales, l'empereur donna au contraire un titre encore plus élevé à Guo Ai, son gendre, tandis que l'impératrice intervenait pour réconcilier les époux.

RÉSUMÉ : Guo Ai revient chez lui, légèrement ivre après le banquet en l'honneur de l'anniversaire de sa mère, et sa colère monte car sa femme a refusé d'y participer. Il arrive dans son appartement en renversant tout et rappelle à la princesse que c'est lui et son père qui ont permis à l'empereur de recouvrer son trône. Quand elle lui dit que lui et sa famille en furent récompensés, il évoque ses mérites. Elle l'accuse de vouloir usurper le pouvoir et de manquer aux rites devant la fille de l'empereur. Il lui rétorque que son père, au contraire, a envoyé des cadeaux à sa mère et qu'elle, enfant gâtée, oublie ses devoirs de bru. La scène de ménage s'envenime et Guo Ai finit par battre sa femme : « Je déchire tes habits brodés, / Je te battraï jusqu'à ce que mort s'ensuive... / Le personnel du palais terrifié / N'ose pas intervenir / Et court prévenir le père de Guo Ai... »

Rencontre sous la pluie

Rencontre sous la pluie est tiré du début d'un opéra classique, *Prière à la lune*. Sous la dynastie des Song du Nord, au cours d'une invasion barbare, le père ayant été mobilisé, une mère et sa fille fuient devant l'ennemi; mais au cours de l'exode, la jeune fille, Wang Ruilan, perd sa mère et rencontre un jeune homme, Jiang Shilong, à qui elle demande secours. Cette ballade met en scène un couple d'amoureux typique de la littérature chinoise : le jeune lettré de talent qui tout à coup a les audaces des grands timides et la belle jeune fille de bonne famille qui ne manque pas de sens pratique et qui a le courage de ses sentiments.

Les jeunes gens se jurent fidélité, mais le père de Wang Ruilan retrouve celle-ci et la ramène chez lui. Trois ans plus tard, le jeune homme, ayant été reçu premier aux examens impériaux, finit par l'épouser et retrouve ainsi sa sœur, qui avait été recueillie par la mère de Wang Ruilan. Comme dans beaucoup d'opéras de l'époque Ming, un couple séparé par des événements et l'opposition des parents finit par être réuni une fois que le jeune homme a réussi l'examen pour devenir fonctionnaire.

RÉSUMÉ : c'est un dialogue entre la jeune fille qui est perdue et le jeune homme qu'elle rencontre et à qui elle demande de l'aide en surmontant sa timidité. Il est aussi gêné qu'elle et, par maladresse, lui suggère d'enlever ses habits pour les sécher, car ils sont mouillés par la pluie, tout en ajoutant qu'il est trop pressé d'aller à la recherche de sa sœur pour l'attendre. Elle finit par le persuader de se faire passer pour un couple marié afin de pouvoir voyager ensemble.

茶
館

Retrouvailles après trente ans

L'histoire de Baili Xi figure dans l'ouvrage philosophique de Mencius et dans le roman historique qui raconte les luttes des royaumes sous l'Antiquité (chapitres 25 et 26) et elle a été reprise dans différents opéras. Acculé par la pauvreté, Baili Xi abandonne sa femme et son fils pour aller chercher fortune dans d'autres pays. Devenu gardien de chevaux au royaume de Chu, il est remarqué par le duc de Qin, qui le rachète pour cinq peaux de mouton et le nomme premier ministre. Pressée par la misère, sa femme était devenue laveuse dans le même royaume et ainsi retrouve son mari après trente ans.

Le thème de la plupart de ces ballades est typique des histoires d'amour chinoises qui, au lieu de raconter une conquête comme en Occident, évoquent la fidélité malgré le temps et la séparation.

RÉSUMÉ : l'épouse de Baili Xi, laveuse au palais, entend un musicien et lui demande de lui permettre de jouer de son instrument et de chanter pour dissiper sa tristesse. La chambellan, surpris par son talent, demande à Baili Xi de venir l'écouter. Croyant reconnaître son époux, la femme, dans sa chanson, évoque leur passé. Baili Xi, malgré son chambellan, insiste pour qu'on la laisse continuer et, découvrant qu'elle est sa femme, lui apprend qu'il l'avait fait rechercher, mais en vain. Il chante : « Appuyés l'un à l'autre en tremblant, / Nous nous retrouvons et le ciel finalement se montre clément, / Nous aurons le bonheur de vieillir ensemble. » Cette ballade est en somme en contrepoint avec celle qui est intitulée Les Trois crimes de Chen Shimei.



Dans une maison de thé à Chengdu. Ph. Camberoque.

茶
館

LA TROUPE INVITÉE À PARIS : Le groupe invité est celui des chanteurs de ballades pour tympanum du quartier Est de Chengdu. Il comprend : XU ZHIXIU et LIN TONGQING, diplômées de l'école de théâtre de Chengdu, qui incarnent les rôles d'hommes jeunes et de vieilles femmes, et qui jouent du tympanum (les chanteurs étant toujours aussi musiciens), HUANG RONGHUA et KANG XIANHONG qui chantent des rôles d'hommes et jouent de la vièle, LI JUANYI et HE JINHUI qui chantent les rôles de femmes et jouent du luth à trois cordes et des percussions. JIANG WEIFANG qui chante les rôles d'hommes jeunes et d'hommes d'âge moyen et joue de la vièle. Ces artistes ont reçu une formation générale semblable à celle des acteurs d'opéra et ont, en outre, été les élèves de chanteurs de ces ballades pour tympanum, comme Liu Songbo, Zhang Dazhang, Hong Fengei, Liu Songbai. Ce groupe a un répertoire de quarante-cinq ballades, dont les thèmes reprennent souvent ceux d'opéras et de romans traditionnels. Conception et réalisation de la maison de thé : les Amitiés franco-chinoises, en collaboration avec l'Association du Peuple Chinois pour l'amitié avec l'étranger (bureau de Chengdu), scénographie Jean-Louis Boissier, construction Atelier du Théâtre National de Chaillot.

茶館

茶館



La plus célèbre maison de thé de Chine, à Shangai



Marionnettes à la palanche de Pékin : le Roi des Singes.

LES MARIONNETTES À LA PALANCHE

C'est un genre du théâtre de marionnettes qui remonte très loin dans l'histoire et qui porte différents noms suivant les régions : dans le Sud on appelle cela "les troupes à une personne", dans le Sichuan "le théâtre porté par une personne", dans le Hebei, dans la région de Wuqiao, "le théâtre à la palanche". Sous la dynastie des Qing. Zheng Banqiao écrit dans un de ses poèmes :

*Il n'a rien dans la poitrine
Son corps est fait de bois mort
Ses habits imitent ceux des lettrés
Son visage est capable d'émouvoir le peuple
Satisfait il a l'air d'un clown
Les spectateurs ne savent pas si c'est une vraie scène
Bien qu'il agite ses quatre membres avec agilité.*

Ceci donne une idée du théâtre de marionnettes. Qu'est-ce qu'on appelle le théâtre à la palanche? Un ouvrage du XVIII^e siècle sur la ville de Yangzhou nous fournit quelques renseignements : « Un tissu qui entoure sert de maison, avec un piquet de bois pour soutenir; avec les cinq doigts on fait bouger des marionnettes d'un pouce, des percussions résonnent, les parties chantées et parlées utilisent une voix fausse, tout est fait par un homme, on appelle cela le théâtre à la palanche. » Les seuls instruments de musique sont des percussions et un sifflet pratique. Les entrées et sorties, le chant, la danse sont accompagnés par ce sifflet; pour les imitations de voix, les dialogues, on répond en l'utilisant. On s'en sert aussi pour les types sociaux que l'on ne sait pas bien imiter, pour les différencier des autres.

En résumé, dans le théâtre à la palanche le marionnettiste utilise en même temps ses mains, sa bouche, ses pieds. Comme l'a dit le dramaturge Tian Han : « Une seule bouche raconte toute l'Antiquité, deux mains font mouvoir des milliers de soldats. » Sur cette scène minuscule, les personnages qui jouent, les animaux aux mouvements très vivants, toutes les transformations suivent une ordonnance très réglée; le marionnettiste à l'intérieur de la scène est continuellement occupé, il joue à lui seul tout le répertoire; c'est un genre miniature, c'est une scène classique en réduction. Après la fondation de la Chine nouvelle, les marionnettes à la palanche ont reçu l'attention du Parti et du Ministère de la Culture, elles ont connu un nouveau développement, ont été transformées.

Le théâtre à la palanche de Pékin et du Nord utilise des chansons populaires de Wuqiao et Tianjin et des airs de l'opéra du genre bangzi du Hebei.

茶館



茶館



Marionnettes à la palanque de Pékin, animées par Li Quianyuan.

LES FILLES DE LA TORTUE

LOUIS DANDREL

Étrange peuple qui, entre autres singularités, s'exprime dans la vie quotidienne aussi bien en chantant qu'en parlant. Chez les Dong, tout le monde sait chanter et leur pays est communément appelé : « la mer des chansons ». Travail, cérémonies, rencontres, salutations, tout est prétexte à musique ! Est-ce la contrepartie d'une culture qui a longtemps ignoré l'usage de l'écriture ?

Les premières mentions du nom des Dong dans les mémoires historiques remontent au XV^e siècle, sous la dynastie des Ming. Ils ont la réputation d'être "féroces et difficiles à administrer". Ils occupent de préférence les plaines sud-orientales, où ils peuvent s'adonner à la culture du coton. Au XVII^e siècle, les Dong sont considérés comme "sinisés", les révoltes ont été étouffées, les guerres les ont repoussés sur les hauts-plateaux des provinces du Hunan, du Guangxi et du Guizhou où ils sont toujours établis. Ils sont un peu plus d'un million, vivant dans des villages sur pilotis, surmontés d'une tour de tambour.

Les Dong sont célèbres pour leurs architectures. Leurs ponts et leurs tours témoignent de leur adresse à travailler le bois : ils n'utilisent ni clous, ni rivets, les éléments sont assemblés par mortaises et tenons. Les tours, hautes parfois de dix étages, sont les lieux de rassemblement favoris : on vient y faire la conversation, les jeunes s'y courtisent, on y organise des fêtes. Et là aussi, on chante !

Le chant est d'abord le grand livre de l'histoire des Dong. On y raconte l'origine du peuple, descendant d'une tortue qui eut douze "enfants" dont un dragon, un serpent, un tigre mais aussi un homme et une femme qui eurent l'idée de se marier. On y raconte la légende du Dragon Bleu qui part vers les mers du Sud quand vient le déluge et de ses fils qui bâtissent un pont immense pour le rejoindre — ce qui expliquerait l'origine des constructions sur pilotis. On y raconte la vie des ancêtres, leurs combats et leurs victoires.

Le chant, c'est aussi le rituel des cérémonies, deuils, mariages, récoltes, c'est aussi les formules de la rencontre et de l'adieu, c'est aussi et surtout le langage de l'amour. Les jeunes filles et les jeunes gens le pratiquent en virtuoses. La voix est le premier moyen de séduction.

Huit jeunes filles, invitées par le Festival d'Automne, forment le chœur de la minorité des Dong de la province du Guizhou. Elles interprètent des chansons polyphoniques, chansons d'amour pour la plupart, dont les paroles sont souvent improvisées, d'une forme très ancienne. La mélodie se développe sur un bourdon ou bien les voix se déplacent parallèlement. Ce répertoire pourrait être, selon certains musicologues chinois, à l'origine de la musique byzantine.

茶館



Chœur de la minorité des Dong, province du Guizhou.

茶館

POUR HARMONISER LE CIEL ET LA TERRE

LOUIS DANDREL

Nul autre pays au monde que la Chine n'a réservé à la musique un rôle aussi essentiel dans la vie publique et privée. Toute l'histoire de la musique chinoise est empreinte de cette conviction qu'elle exerce un réel pouvoir sur les hommes. Dans les grands Livres Classiques, elle apparaît comme un fondement de la civilisation. « A l'aide des rites et de la musique, on peut accéder à la clarté des divinités, établir les lois humaines, corriger les caractères et les passions, diriger toutes choses », affirme l'auteur du Hanshu au I^{er} siècle après Jésus-Christ.

Peut-on, en Occident, imaginer qu'un empire s'édifia durant des millénaires sur des piliers dont l'un fut la musique? L'Europe était en friche quand, deux mille ans avant Jésus-Christ, on pratiquait en Chine un art musical que les textes confucéens ont qualifié « d'élevé ». Cette élévation restera la marque de la musique chinoise.

« L'harmonie entre le ciel et la terre est réfléchié dans l'harmonie de la musique parfaite (...). Et l'harmonie est la raison pour laquelle les choses ne perdent pas leur sens », dit le traité Yueshi. Les lettrés chinois, nourris des Classiques, n'ont jamais pensé la musique autrement. Ce sont eux qui, pendant des générations, transmettront cette éthique artistique.

Deux instruments figurent à l'origine de la musique chinoise : la cithare *qin* et la flûte. Leur création est attribuée à des personnages mythologiques et a une valeur symbolique. « Le *qin* interdit les mauvaises pensées, c'est le début du mouvement de l'énergie du Yin ». « La flûte a la sonorité de l'équinoxe du printemps, toute chose s'anime, s'excite et se met à bouger.. » Le *qin* est partout présent dans la littérature et la peinture de l'antiquité; il fut considéré par les lettrés comme le moyen le plus parfait de communier avec la nature.

Le luth *pipa* et la vièle *erhu* sont des instruments "barbares". Le premier est venu de Perse, croit-on, apporté par un musicien de Koutcha à la cour de l'empereur sous la dynastie des Zhou (vers 560). Quant à la vièle *erhu*, elle est de tradition récente, mais son ancêtre le *xiqin*, originaire du Nord, était en usage chez les musiciens populaires au XI^e siècle. « Sa pratique ne vise pas à transformer les Chinois en barbares », tient à préciser Chen Yang qui fut le premier auteur à en donner une description. Ces deux instruments étrangers furent rapidement sinisés, mais, si le *pipa* reçut l'agrément des confucéens et eut un noble destin, la vièle resta longtemps dans les mains des chanteurs de rues et des mendiants.



le guanzi

Aucun instrument occidental ne ressemble au *guanzi* : il tient de la flûte et du hautbois et sa sonorité est tout à fait particulière. C'est un cylindre de roseau percé de huit trous et pourvu d'une anche double en paille. L'équivalent le plus proche pourrait être le cromorne de la Renaissance.

Sa terre d'origine est le Nord-Ouest du Turkestan chinois. Inconnu dans l'Antiquité, il figure dans les fresques de Dunhuang. A partir du VI^e siècle, il est intégré à l'orchestre du Palais. Et de Chine, le *guanzi* essaimera dans toute l'Asie : au Japon, c'est le *hichiriki* du *gagaku*; en Corée, c'est l'instrument conducteur des danses et des processions dans le style *kwan-ak*.

Sous les dynasties Tang et Song, le *guanzi* fait partie des ensembles de musique de danse de la Cour. Ensuite, pour des raisons jusqu'à ce jour inexplicables, il est tombé en désuétude et n'a survécu que dans des formations du type *guchui*. Ces ensembles, caractéristiques des provinces du Nord-Est, sont composés de flûtes, d'orgues à bouche et de percussions. Ils jouent dans les mariages, les banquets, accompagnent les fêtes populaires.

Ainsi, évacué de la musique savante, le *guanzi* s'est-il retrouvé en basse compagnie. Mais sous l'impulsion de musicologues et de musiciens, il est redevenu aujourd'hui un instrument noble exigeant une technique très élaborée au service d'un répertoire riche et varié.

茶
館



Hu Zhihou (*guanzi*), Lin Shesheng (*pipa*), Wang Guotong (*erhu*) et Li Xianqing (*guqin*), maîtres solistes de Pékin.

le pipa

L'origine du *pipa* est obscure. Quelques textes attribuent son invention à des personnages de la mythologie chinoise : « On dit qu'il fut construit par le gouverneur du Ciel. » D'autres sources, les plus nombreuses, le font venir d'une terre étrangère, les Indes ou la Perse. La thèse la plus étayée semble être celle du musicologue H.G. Farmer qui situe l'emprunt du *pipa* par la Chine vers les années 560; un musicien de Koutcha se serait rendu à la Cour de l'Empereur avec dans ses bagages le luth perse *barbat*, qui devint le *pipa*.

C'est un luth piriforme, ou plus précisément il a la forme d'une poire coupée en deux sur laquelle sont tendues quatre cordes. On en joue avec les doigts, ou avec des ongles, parfois avec un plectre. Jadis, les cordes étaient en soie. Avec les cordes d'acier utilisées aujourd'hui, l'instrument a gagné en puissance et en dynamique mais a perdu sans doute un certain chatolement. Il compte de 23 à 25 chevalets, offrant douze demi-tons.

Le *pipa* accompagne le chant des ballades comme les *tanci*, ou bien s'intègre à un ensemble orchestral. Mais il est aussi, et surtout, joué en instrument soliste.

le erhu

C'est l'un des instruments les plus répandus dans la musique chinoise. Il appartient à la famille des vièles qui comptent une bonne dizaine de variantes. On l'appelle aussi *nanhu*, vièle du Sud, car jadis il était fort utilisé dans la musique "soie et bambou" du Sud du Fleuve Jaune. C'est ainsi qu'on le nomme encore à Taiwan.

Le *erhu* mesure 75 cm; sa caisse est en bois, elle porte deux cordes en soie, ou plus récemment en acier. L'archet en bambou, tendu de crin, est emprisonné entre les deux cordes. La caisse, hexagonale ou octogonale, est fermée par une peau de serpent; sa face arrière est ajourée. Il est accordé généralement en quinte, parfois en quarte pour des airs locaux.

Traditionnellement, le *erhu* accompagne la musique vocale ou s'intègre à des ensembles. Au début du XX^e siècle, il est devenu un instrument soliste.

茶
館

le guqin

Le *guqin* est l'instrument de musique chinois classique par excellence. Il remonte à l'Antiquité et il est devenu l'instrument des lettrés : apprendre à jouer du *guqin*, comme la calligraphie, la peinture, faisait partie de la culture nécessaire à la formation, à la maîtrise de soi. Sa pratique permettait "de contraindre les passions licencieuses et ainsi de rectifier le cœur humain".

C'est une cithare à sept cordes sans chevalet. On en joue en pinçant les cordes, ou en faisant glisser le doigt dessus. La table de résonance comprend deux échancrures, le dessus en est bombé et le dessous, plat, a deux ouvertures. Le long de la corde extérieure la plus grave, treize ronds en ivoire ou nacre, incrustés, indiquent où placer le doigt pour raccourcir les cordes. Jadis cet instrument avait cinq cordes; on en ajouta deux dès l'Antiquité, l'une au timbre doux symbolisant la littérature, l'autre au timbre dur symbolisant la guerre. Une même corde peut donner quatorze notes. Des traités illustrés indiquent la façon de pincer les cordes et la position des doigts correspondante, et des partitions donnent dans les moindres détails les indications pour jouer le morceau choisi; cette notation spéciale nécessite un long apprentissage.

Mais savoir en jouer n'est pas tellement une question de technique; ce qui est le plus important, c'est la pureté du cœur, le calme de l'esprit, le respect de l'instrument et de la musique, la tranquillité du lieu.

Une des anecdotes les plus célèbres sur cet instrument raconte qu'un lettré en jouait assis dans un bateau sur un lac. Un bûcheron qui passait par là s'arrêta pour l'écouter et le complimenta. Le lettré, étonné qu'un simple bûcheron puisse apprécier une musique aussi raffinée, voulut l'éprouver. Par deux fois il improvisa, mais chaque fois le bûcheron sut deviner à quoi il pensait en jouant : à de hautes montagnes puis à de l'eau qui coule. Quand le bûcheron mourut, le lettré cassa son instrument en disant : il n'y avait qu'une seule personne capable d'apprécier ma musique, maintenant qu'elle est morte, je n'ai plus de raison de jouer. La légende veut que le morceau le plus fameux pour *guqin* "hautes montagnes et eaux courantes" ait été composé lors de cette rencontre du lettré et du bûcheron.

SAGAS DU FLEUVE BLEU

Le *pingtan* est un genre qui mêle, comme son nom l'indique, le *pinghua* ou récit oral et le *tanci* ou ballade chantée, dont il incorpore les caractéristiques. C'est un art composite de la région du bas Fleuve Bleu, sud de la province du Jiangsu et nord de celle du Zhejiang, plat pays de rizières et de canaux peuplé depuis toujours de bateliers et de bateleurs. Il allie, dans le dialecte coloré de cette région où s'étendait dans l'Antiquité le vieux royaume de Wu, la tradition du conte populaire et celle de la ballade.

Le *pinghua*, dont l'origine remonte à la dynastie des Song (X^e-XIII^e siècles), a connu son plein épanouissement au siècle dernier. Le conteur est seul devant le public qui s'assemble autour de lui, à la même heure, pendant des semaines, voire des mois, pour écouter un ou plusieurs épisodes d'une longue histoire romanesque héritée de la tradition épique. Le héros de cette saga parle à la première personne tandis que ses comparaisons sont présentés à la troisième. Le récit, le plus souvent en langue courante, plus rarement en vers déclamés, fait alterner ces deux registres avec prédominance du "je". L'artiste s'aide de gestes et de mimiques pour souligner l'action de ses personnages et utilise toutes les ressources des transformations de la voix, des imitations, des onomatopées, etc., pour animer son récit et attirer le badaud.

Les *tanci* se sont formés comme genre particulier sous la dynastie Ming, au XVI^e siècle. Ils ont atteint la célébrité au début de notre siècle lorsqu'ils furent adoptés comme genre lyrique de prédilection par la grande métropole de l'Asie des années trente, Shanghai, où régnait la T.S.F. Les *tanci* sont souvent présentés en solo, mais aussi en duo ou trio. L'artiste, très souvent une femme, s'accompagne au luth piriforme (*pipa*) ou au luth à trois cordes (*sanxian*) et ne dédaigne pas d'emprunter à l'opéra *kunqu* ou à celui de Pékin leur gestuelle conventionnelle. Différents du *pinghua*, les *tanci* sont à la fois parlés et chantés. Comme eux, ils peuvent présenter, à raison d'une séance journalière d'une heure environ, de longs drames musicaux à épisodes, en faisant néanmoins une part plus importante à l'expression des sentiments et des émotions. Les airs chantés utilisent souvent le vers de sept caractères ou syllabes, sur lequel se déroule une mélodie assez libre et riche de variations : formes musicales traditionnelles codifiées ou airs composés par des précurseurs.

Le *pingtan*, qui tire sa richesse de nombreux apports, est encore aujourd'hui un art en plein épanouissement; les nécessités du spectacle moderne lui ont fait abandonner ses anciens lieux de prédilection, la rue, la maison de thé, pour les théâtres. Les récits, souvent plus réduits qu'autrefois, concentrent les meilleurs moments de l'action dans un seul épisode-spectacle.

茶館



Scène de bateleurs, estampage de pierre gravée de la dynastie Han.

茶館



"Pékin, pour mémoire": photo de Jean-Louis Boissier.

PÉKIN, POUR MÉMOIRE.

JEAN-LOUIS BOISSIER

Le projet "Pékin, pour mémoire" a regroupé depuis 1984 quatre "auteurs" d'images, français et chinois, ayant chacun, par leur formation et leur expérience, une approche spécifique de cette ville à la fois ouverte et opaque qu'est Pékin. Les uns n'y restent que peu, les autres y vivent. Il s'agissait de traiter ce "matériau" commun qu'est la réalité de la ville dans toute sa complexité, sans pourtant le moindre souci d'exhaustivité, mais avec des "dispositifs de saisie" des apparences formellement définis. Il s'agissait moins de décrire que de simplement accumuler des images. Faire du vrai documentaire, mais d'abord donner à voir l'expérience du contact avec le réel : images élaborées, notées, ou simplement cueillies, récits de trajets, inventaires, collections d'objets, personnages longuement rencontrés ou seulement croisés, vestiges ou installations éphémères. La photographie, mais aussi l'estampage (relevé par frottis de surfaces) et sa version moderne qu'est la photocopie, le dessin sur le vif, les notes écrites ont été autant d'empreintes, inventaires et comptes rendus de traversées ou "lectures" de la ville.

Ces images pouvaient exister sur des supports divers (les références au livre classique chinois, au carnet de croquis, au journal intime, aux encyclopédies, aux herbiers ont été présentes dans leur collecte et leur agencement). Mais le public de la Maison de Thé de Chaillot y aura accès par le principe unique de la projection de photographies en séquences (avec l'idée que personne ne verra jamais tout, et que c'est bien comme ça). *Pékin, pour mémoire*, Pékin, en guise de mémoire, parce que cette ville est une mémoire d'images enfermées les unes dans les autres, alors même qu'elle est en plein bouleversement. *Pékin, pour mémoire*, pour ne pas oublier bien sûr, pour en noter quelques simples traces. *Pour mémoire*, c'est aussi : peut-être est-il bon que vous voyez un peu cela (nos archives, qui auraient pu rester privées), à côté de ce que vous-mêmes vivrez, ou avez déjà vécu de la Chine.

Le dispositif de projections (les quatre portiques, à la fois ouvertures et écrans, d'une enceinte carrée, la terrasse, "autel" voué aux images) emprunte modestement à l'alliance "magique" de l'espace et du temps qui se joue, aux quatres point cardinaux du vieux Pékin carré, dans les autels de la Terre, du Soleil, du Ciel et de la Lune.

Construction de l'espace par l'atelier du THÉÂTRE NATIONAL DE CHAILLOT.

En projection : Photographies avec textes par SHUEN-GIT CHOW.

Dessins et photographies par YE XIN.

Photocopies et estampages par LILIANE TERRIER.

Photographies en séquences et conception de l'espace de projections par JEAN-LOUIS BOISSIER.

La réalisation de PÉKIN, POUR MÉMOIRE a été produite par : les centres de recherche "IMAGE PHOTOGRAPHIQUE" et "ÉTUDES SINOLOGIQUES" de L'UNIVERSITÉ DE PARIS VIII, L'INSTITUT CENTRAL DES BEAUX-ARTS DE PÉKIN, L'ASSOCIATION DES AMITIÉS FRANCO-CHINOISES, avec le concours du BUREAU DE LA PHOTOGRAPHIE ET DE L'AUDIOVISUEL DE LA VILLE DE PARIS et de la SOCIÉTÉ FUJI-FILM-FRANCE.

Suite de l'article de Shen Fuxiang, "La Terre et les Dieux."

IV. Les styles de masques des généraux.

On a cinq types de masques correspondant aux cinq types de personnages : généraux qui ont aussi un rôle civil, généraux guerriers, vieux généraux, jeunes généraux et femmes générales. Les artisans les appellent "les cinq visages colorés". Ce sont eux qui ont les visages les plus variés puisqu'ils comprennent des vieux, des jeunes et des femmes. On peut aussi les diviser en généraux du côté des bons et généraux du côté des méchants.

Pour les hommes, les yeux sont les plus importants, ils sont exagérés pour en accentuer l'énergie vivante; les yeux des femmes se réduisent presque à une ligne, on les appelle des yeux de phénix. Pour les sourcils, on dit "ceux des jeunes généraux sont comme une flèche, ceux des femmes générales comme un fil courbe et ceux des généraux guerriers comme un brasier ardent". Ce n'est évidemment pas une règle absolue, mais la plupart des artisans respectent ce principe. Les ailes du nez et les sourcils se conjugent avec les yeux pour exprimer la personnalité du personnage; chez les généraux guerriers, on y ajoute deux boules de chair pour souligner leur courage et leur énergie. Les bouches sont très diverses. On dit que "le ciel enveloppe la terre" si la lèvre supérieure recouvre la lèvre inférieure, ceci pour donner une impression de vigueur et de férocité; et que "la terre enveloppe le ciel" quand au contraire la lèvre inférieure recouvre la lèvre supérieure, pour exprimer une force imposante et ardente. Parfois les dents sont dissimulées, parfois elles apparaissent à moitié, parfois complètement. La plupart des généraux du parti des méchants ont deux incisives qui dépassent (des *fangs*); mais il y a aussi des généraux du parti des bons qui en portent pour montrer leur violence.

V. Les magiciens.

À part les cinq types de généraux, il faut ranger parmi les masques assez nombreux ceux des magiciens, qui ont des caractéristiques propres. Plusieurs apparaissent dans chaque pièce, ils font toujours partie des intrigues du répertoire. Dans *La Pacification de l'Ouest*, on en a plus de dix : le magicien au visage de fer, le magicien au bol à aumône volant, le magicien oiseau-éclair, le magicien-buffle, le magicien au bec de coq, le magicien à la bouche de poisson, etc. Les formes et les couleurs des visages sont très variées. Un même magicien est représenté de façons très différentes suivant les artistes, ce qui explique ces formes si nombreuses. J'ai pu ainsi voir sept exemples de masques du magicien au bec de coq et de celui à la bouche de poisson, venant de lieux variés : ils étaient tous différents. L'un avait un visage entièrement humain et son côté fantastique était concentré sur sa bouche : à sa lèvre supérieure, on avait ajouté un bec de poulet; un autre avait une tête de poulet et seul le nez qui ressortait était humain, un autre n'avait plus aucune caractéristique humaine et seule sa coiffe indiquait qu'il s'agissait d'un magicien.

Parmi les masques de ce théâtre, ceux des magiciens ont des formes beaucoup plus libres; il n'y a pas de forme fixe; l'artiste peut laisser libre cours à son imagination. Aussi c'est surtout dans ce domaine que s'expriment la richesse créatrice et les particularités individuelles.

VI. Les clowns et les simples soldats.

Les masques de clowns s'appellent "bouches tordues" ou "les Miao aux bouches tordues"; ils représentent un visage laid à la bouche de travers, avec un regard pas franc, un nez morveux, des touffes de barbe sur les joues, ce qui est évidemment une ridiculisation des Miao; et nous y voyons la trace d'un mépris nationaliste légué par l'histoire. Sûrement, un jour, avec l'évolution du temps et une meilleure connaissance réciproque, la forme des bouches tordues sera abandonnée par les paysans eux-mêmes.

Par exemple, dans *La Pacification de l'Ouest* telle qu'elle est jouée dans le village de Caiguan apparaissent plusieurs clowns : "l'opiomane", "le coureur", "la bouche en cul de poule"; on fait la satire de tout ce qui le mérite, sans se soucier si ces personnages modernes auraient pu apparaître dans une histoire qui se passe sous la dynastie Tang. Le masque de l'opiomane représente un drogué aux cheveux longs qui bâille, avec le nez pointé vers le ciel; il porte un bonnet mis n'importe comment, si bien qu'on croirait qu'il sort de son lit; il a une touffe de barbe sur la joue gauche. C'est une caricature réalisée par un artiste populaire qui

a su saisir et parfaitement exprimer les caractéristiques peu attirantes des drogués. Le "coureur" porte d'épaisses lunettes, de longues moustaches, il a un air de faux jeton, sa bouche ouverte laisse voir ses dents, il a tout à fait l'air d'un type rongé de désirs. La "bouche en cul de poule" n'est pas facile à représenter, on sculpte une boule rouge dans sa bouche pour indiquer qu'il a du mal à faire marcher sa langue. L'admirable est que les paysans comprennent parfaitement le sens de ces formes, c'est véritablement un langage artistique qui leur est propre.

Les simples soldats étant le plus souvent joués par des enfants, les masques sont alors relativement petits. Comme ils interviennent beaucoup, leur emploi est fréquent. Bien qu'ils ne soient pas des officiers importants, ils doivent avoir des traits distinctifs très nets. Ils se répartissent en deux types : ceux qui sont du côté des bons ont une physionomie enfantine, leurs cheveux sont noués en deux couettes sur la tête, et ils ont souvent un visage souriant, blanc ou rouge; ceux qui se battent du côté des méchants ont un air féroce, certains portent de longues canines, ils ont des couettes ou un chapeau, leur visage est bleu ou noir, parfois avec des traits dessinés; l'idée est de leur donner une apparence étrange et clownesque, car les artistes populaires ont des sentiments simples et un point de vue très tranché sur ceux qu'ils aiment ou haïssent.

VII. Les fidèles et les bons.

Parmi les masques, certains ne peuvent être classés parmi les types de guerriers : ce sont le dieu du sol, la vieille mère, les vieillards, les bonzes; la plupart sont empreints de bonté. Caractéristique à cet égard est le dieu du sol, représenté en vieillard à la barbe blanche, portant un chapeau avec un motif de l'objet de cour appelé "suivant vos désirs". Son visage peut être blanc, rouge ou rose; sa barbe est le plus souvent blanche, elle peut aussi être noire, mais de toutes façons les traits sont ceux d'un très vieil homme. La façon de rendre la vieille mère est très particulière; elle porte souvent sur la tête un turban en forme d'autel à l'intérieur duquel on a sculpté une fleur de lotus et un jeune enfant, comme si le créateur de ce masque avait voulu traduire l'essentiel du mot "mère"; mais il faudrait encore faire des recherches pour expliquer cette sculpture. (Ne s'agit-il pas de la "déesse Guanyin porteuse d'un enfant", représentée assise sur une fleur de lotus, qui est symbole de mansuétude et d'amour maternel et qui a été ainsi transformée, puisqu'il fallait tout exprimer dans le masque?) Le vieillard et le bonze sont le plus souvent souriants.

Ces masques contrastent avec ceux des généraux, qui expriment la force, la haine, le courage, et ils permettent une plus grande variété dans l'expression des sentiments et le registre des visages.

VIII. Un monde animal charmant.

Bien qu'ils ne soient pas des personnages importants et n'apparaissent que lorsque l'intrigue le demande pour jouer un rôle mineur, comme celui des gardes, les animaux forment un ensemble particulier, créé par des artistes populaires qui les aiment et les connaissent bien.

Pour *La Pacification de l'Ouest*, telle qu'elle est jouée au village de Caiguan, il y a beaucoup de masques d'animaux. Viennent-ils de ceux qui représentent les douze années et qui figuraient dans les anciens exorcismes? Lesquels sont anciens? Lesquels ont été ajoutés par la suite? Ce sont là des questions qui restent en suspens. A Caiguan, il y a un artiste animalier remarquable, c'est pourquoi apparaît ici tout un monde captivant. Il y a dans cette pièce le dragon d'or, le dragon noir, la licorne, le lion noir, le bœuf, le buffle, le cheval, le cochon, l'écureuil, le singe, le tigre, en tout plus de dix animaux. Bien que, dans cette représentation, il s'agisse d'animaux surnaturels qui sont des esprits, le sculpteur s'est basé sur sa connaissance des animaux pour leur donner un côté touchant et ajouter sa note personnelle. Il les a humanisés en faisant exprimer par chacun d'eux un sentiment particulier.

La comparaison entre le bœuf et le buffle montre le talent du sculpteur. Il a saisi la différence entre ces deux têtes de bovidés tout en exagérant chaque fois les yeux pour garder l'unité de style avec les autres masques. Le bœuf a des traits fins, donne une impression de douceur, tandis que le buffle est sculpté comme à grands coups de hache pour traduire sa force et sa rudesse. Les animaux sont si variés qu'on ne se lasse pas de les regarder.

Dans les autres villages, bien qu'on ne réunisse pas autant de masques d'animaux, il y en a dans toutes les pièces au moins un ou deux qui, de la même façon, montrent le travail attentif des artistes, et on se demande si la valeur de ces masques est inférieure à celle des généraux.

XI. Les couleurs et les traits des masques.

En peinture, les couleurs traduisent des sentiments et il en est de même dans les masques de ce théâtre. Le rouge du visage de Guan Yu exprime son audace et sa fidélité. Le noir du visage de Zhang Fei montre son caractère direct et emporté. Le blanc du visage de Cao Cao traduit sa félonie. Mais les couleurs de ces masques ne sont pas entièrement limitées par ces concepts. Parfois le blanc exprime la droiture et la fidélité : Liu Bei et Yue Fei des visages blancs; tandis que le rouge peut indiquer la cruauté et la violence : certains chefs barbares ont un visage rouge.

Le bleu et le vert, couleurs froides, sont pour les personnages qui ont un caractère mystérieux et étrange; avec leurs canines qui ressortent, ils ajoutent au spectacle une atmosphère terrifiante et imposante. Certains visages très particuliers, appelés "visages du yin et du yang" sont en deux couleurs avec une division gauche-droite ou haut-bas.

Le registre de ces masques diffère des maquillages de l'opéra de Pékin, malgré quelques ressemblances qui s'expliquent par le fait que celui-ci et le théâtre d'Anshun ont repris certains éléments aux mêmes opéras locaux, et il est difficile de préciser où se situe l'antériorité.

Certains masques ne portent aucun dessin, ils sont entièrement blancs, ce sont surtout ceux des jeunes généraux et des femmes générales. Par contre, ceux des généraux guerriers méchants ont des dessins particulièrement fouillés, qui sont soit abstraits, soit inspirés de formes réalistes et représentent des papillons, des poissons, etc. Celui de Cao Cao, lui, ne comporte que quelques traits fins.

IX. Les masques d'exorcisme : le tigre et la panthère au rugissement de tonnerre.

Les masques d'exorcisme sont accrochés au-dessus de la porte des maisons pour chasser les démons. Bien que les superstitions aillent aujourd'hui en régressant, certaines vieilles personnes ont gardé l'habitude de suspendre sur leur porte un masque qui comporte des éléments décoratifs.

Le théâtre local a emprunté ces masques d'exorcisme avant tout pour représenter le tigre, en y apportant quelques modifications ou en les reprenant tels quels. Dans le village de Nanshan, la mâchoire inférieure est articulée, ce qui donne un aspect plus vivant. Ces masques d'exorcisme sont aussi utilisés pour représenter la panthère au rugissement de tonnerre que chevauchent beaucoup de généraux dans le théâtre d'Anshun, monture douée d'une force surnaturelle qui, en cas de danger, hérissé sa crinière et peut souffler par les narines en faisant un bruit de tonnerre pour faire perdre courage à l'ennemi. Ce masque est lui aussi semblable aux masques d'exorcisme, mais n'a ici pour fonction que de représenter cette panthère au rugissement de tonnerre.

X. Les masques interchangeables.

L'emploi du masque semble un handicap au théâtre; c'est pourquoi certains pensent qu'il est un vestige de la première période de l'histoire théâtrale. Mais si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que le masque exagère les traits, permet de typer les personnages et correspond mieux à l'esprit du théâtre comme au goût des paysans pour embellir la réalité. En outre, on peut ainsi n'avoir que quelques acteurs pour jouer toute une pièce, ou plusieurs acteurs pour jouer un seul personnage, puisqu'il suffit de changer de masque, ce qui serait impossible avec le maquillage; et c'est sans doute une des raisons de la survie de ce théâtre d'Anshun jusqu'à nos jours.

Mais la fabrication des masques coûte cher, ce qui limite leur nombre. Aussi le même sert-il pour plusieurs personnages. Deux masques aux traits semblables sont interchangeables : celui de Zhuge Liang, par exemple, est utilisé pour Hujing De.

Le même masque est employé pour deux personnages dont les textes disent qu'ils se ressemblaient : comme Wei Wentong aurait ressemblé à Guan Yu, son masque dans le village de Tangguan sert pour Guan Yu dans celui de Guojiadun. Ce phénomène est encore plus fréquent dans le cas des personnages secondaires.

Dans le village de Shaojiashan, la troupe joue trois pièces pour lesquelles elle emploie le même jeu de masques. Celui qui dans une pièce sert pour un personnage sera utilisé dans une autre pour un personnage différent. Comme la plus grande partie du texte est à la troisième personne, le public ne peut pas les confondre, si bien qu'il y a des généraux morts à la guerre trois jours auparavant dont le visage réapparaît pour devenir celui d'un autre, sans que le public s'étonne de cette "résurrection".

XII. Les motifs de dragon et de phénix.

La première fois que l'on regarde les masques d'Anshun, ce qui frappe avant tout ce sont les motifs de dragon et de phénix, qui, sous les dynasties Han et Tang, ne figuraient pas sur les coiffes; et si, à partir des Ming, on en trouve, ils n'ont pas du tout cette apparence. En effet, les masques d'Anshun ne sont pas entravés par des considérations historiques, leur expression est très libre et les artistes n'ont recherché qu'un effet esthétique.

La plupart des coiffes masculines ont des dragons qui passent à travers les autres motifs décoratifs, apparaissent puis disparaissent, mais leur tête et leur queue doivent être représentées en entier. La tête peut être de face ou de profil, ronde ou carrée, toutes les variantes sont possibles. Des artistes, jouant avec ces possibilités, harmonisent ce motif avec les miroirs ronds pour représenter deux dragons qui essayent d'attraper une perle brillante. Il y a au moins quatre ou cinq paires de dragons. C'est le personnage de Li Shimin qui en a le plus : on lui sculpte dix-huit dragons dorés dans la coiffe à cause de l'histoire des dix-huit princes rebelles.

Les coiffes féminines ont des décorations représentant des phénix qui dansent en volant pour produire avant tout un effet de beauté. Ils sont groupés de telle façon qu'ils évoquent "deux phénix tournés vers le soleil" ou "des phénix volant au-dessus des pivoinés", etc. Parfois on y adjoint des dragons, selon l'adage "le dragon et le phénix annoncent le bonheur". Seules les coiffes masculines de Guan Yu et Weichi Gong comportent des phénix parce qu'on dit d'eux qu'ils ont "des yeux rouges de phénix".

Ce sont là des motifs fréquents dans l'art populaire traditionnel chinois, mais ils sont utilisés dans les masques d'Anshun encore plus qu'ailleurs pour donner un effet de richesse imposante.

XIII. Les motifs stellaires.

La plupart des personnages sont des étoiles ou planètes descendues sur terre. Cette croyance se retrouve dans toute la littérature populaire orale ou écrite en Chine.

Dans *La Pacification de l'Ouest*, Xue Dingshan et Fan Lihua étaient les étoiles du Garçon d'Or et de la Fille de Jade dans le ciel. Comme ils eurent une liaison, ils furent condamnés à s'incarner sur terre. Au moment de quitter sa demeure céleste, Fan Lihua rencontra l'étoile du monstre Yang qui, croyant qu'elle s'intéressait à lui, la poursuivit jusque sur terre, et c'est ainsi qu'elle a connu un "amour triangulaire".

Comme dans la fabrication des masques, les artistes s'appuient sur les œuvres de la littérature populaire, ils montrent dans les coiffes les étoiles correspondantes. Yue Fei est l'incarnation de l'étoile de l'Oiseau-roc, dans sa coiffe on représente donc cet oiseau qui ressort sur un fond de dragons. Lü Bu, Ma Chao, Luo Cheng, Xue Rengui, Yang Liulang, Di Qing sont des incarnations de l'étoile du Tigre blanc, Su Baotong est celle de l'étoile du Dragon vert, etc.

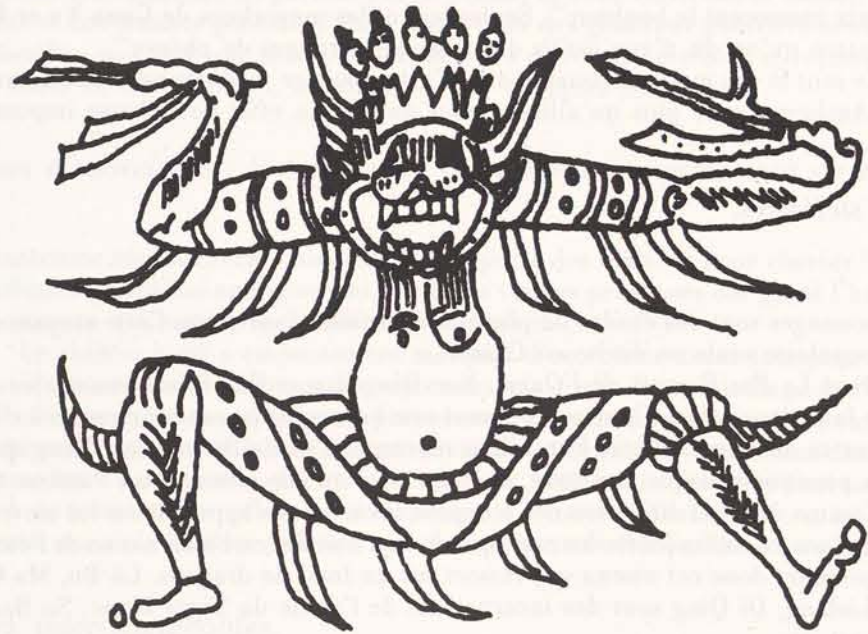
Suivant les artistes, ces motifs stellaires soit sont tout à fait au-dessus, soit occupent l'ensemble de la coiffe. Par exemple, pour Yang Liulang, dans un village on ne représente que la tête du tigre, dans un autre l'ensemble de l'animal. L'emplacement varie aussi. Pour le chef barbare qui incarne l'étoile du Dragon de feu, certains sculpteurs placent le dragon dans la coiffure, mais beaucoup d'autres, pour le distinguer des autres dragons décoratifs de la coiffure, le mettent sur l'arête du nez.

XIV. Les motifs fastes.

Au cours de la période du Nouvel An, les paysans ont coutume de tenir à s'entourer de ce qui est faste, et puisque les représentations de théâtre ont lieu à cette époque, elles sont liées à cette coutume. C'est pourquoi les masques recourent à de nombreux motifs fastes dont le sens s'explique par homophonie. Il y a des pies et des papillons parce qu'en chinois cela signifie "beaucoup de joie (pie) et beaucoup de bonheur (papillon)"; des poissons et des fleurs de lotus ensemble parce que cela évoque "l'or et le jade remplissent la maison". Dans la coiffure de Cheng Yaojin, il y a un papillon avec une pièce de monnaie sous chaque aile et le caractère "longévit" parce que, réunis, ces motifs signifient "le bonheur (papillon) et la longévité l'un et l'autre au complet (pièce de monnaie)". Les plus répandus sont le dragon et le phénix, qui sont en Chine les symboles fastes par excellence. On peut donc dire que les décorations des coiffes tendent avant tout à exprimer la beauté et le bonheur.

A côté de ces motifs les plus courants, d'autres sont particuliers, comme la coiffe qui a tout entière la forme d'un oiseau, ou bien les huit trigrammes des coiffes taoïstes; mais comme ceux-ci ne sont pas très répandus, je n'insisterai pas et leur sens est assez clair pour se passer d'explications.

[L'auteur examine ensuite l'évolution du style des masques. Après les destructions de la Révolution Culturelle, il ne reste que quelques photos des masques de la dynastie Ming et de très rares exemples de masques anciens, mais malgré tout on peut sentir qu'il y a eu une évolution dans le style dont les décorations deviennent de plus en plus fines et nombreuses. La dernière partie étudie le style propre aux principaux sculpteurs actuels.]



Danse d'exorcisme masquée, pierre gravée d'une tombe de la dynastie Han.

地
戲



Une des premières formes de théâtre masqué en Chine, représentant un combat de buffles, épisode de la lutte entre l'Empereur Jaune et Chiyu.

地
戲



REPÈRES HISTORIQUES

DYNASTIE HISTORIQUE DES SHANG (XVII^e-XI^e siècle avant J.-C.)

DYNASTIE DES ZHOU (XI^e siècle-221 avant J.-C.)

- 771 : Invasion barbare au Shenxi. Les Zhou fixent leur capitale à Luoyang
- 479 : Date traditionnelle de la mort de Confucius

DYNASTIE DES QIN (221-206 avant J.-C.)

Unification de la Chine

- 220 : Prolongation des grandes murailles

III^e-I^{er} siècle

- avant J.-C. : Apogée de l'Empire Xiongnu (Huns)

DYNASTIE DES HAN (206 avant J.-C. - 220 après J.-C.)

- 165 : Choix des fonctionnaires par voie d'examen
- vers - 100 : Grande expansion Han en Asie centrale, en Mongolie et dans la Chine du Sud.
Monopole d'Etat sur le fer, le sel, les alcools.
- 2 : Premier recensement connu (57 671 000 habitants)
- 65 : Première mention d'une communauté bouddhique dans le Jiangsu
- 166 : Ambassade des marchands de l'Empire romain
- 184 : Insurrection des Turbans jaunes

PÉRIODE DES TROIS ROYAUMES (220-280)

DYNASTIE DES JIN (265-317)

Unification de la Chine. Soulèvements des barbares sinisés (Mongols).

DYNASTIE DES SUI (581-618)

- 587-606 : Aménagement du Grand Canal

DYNASTIE DES TANG (618-907)

- 630-700 : Expansion en Asie Centrale, Mongolie, Corée.
- 692 : Développement du système des examens
- 751 : Victoire des Arabes à Talas (près d'Alma-Ata)
- 764 : Premiers impôts sur les récoltes
- 806-820 : Premiers billets à ordre
- 868 : Premier livre imprimé
- 902-960 : Morcellement de l'Empire

DYNASTIE DES SONG (960-1276)

- 1024 : Emission de papier monnaie au Sichuan
- 1125 : Les Jin envahissent la Chine du Nord
Les Song se retirent au sud du Yangzi
Leur capitale devient Hangzhou
- 1215 : Les Mongols prennent Pékin

DYNASTIE MONGOLE DES YUAN (1276-1368)

- 1275-1291 : Marco Polo au service de l'empereur Kubilaï, petit-fils de Gengis-Khân.
- 1351 : Graves soulèvements anti-mongols

DYNASTIE DES MING (1368-1664)

Mongols refoulés
Grand Muraille prolongée
La capitale passe de Nankin à Pékin
Construction de la Cité Interdite

DYNASTIE MANDCHOUE DES QING (1644-1911)

- Accroissement démographique : 430 millions
- Arrivée des Occidentaux
- Four à céramique
- 1839-1842 : Guerre de l'opium, terminée par le traité de Nankin, qui ouvre aux Anglais cinq ports, Canton et Shanghai.
- 1848-1864 : Révolte des Taiping
- 1900 : Révolte des Boxers
- 1908 : Mort de Ci Xi

DEPUIS 1911 : LA RÉPUBLIQUE

- 1911 : Révolution par le Docteur Sun Yat Sen
Fondation du Guo Min Dang
- 1912 : Abdication du dernier empereur Pu Yi
- 1921 : Fondation du Parti Communiste Chinois
- 1934 : La Longue Marche
- 1937-1945 : Guerre sino-japonaise
- 1949 : Fondation de la République Populaire de Chine

REPERES HISTORIQUES

1970-1971 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

1972-1973 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

1974-1975 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

1976-1977 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

1978-1979 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

1980-1981 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

1982-1983 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

1984-1985 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

1986-1987 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

1988-1989 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

1990-1991 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

1992-1993 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

1994-1995 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

1996-1997 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

1998-1999 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

2000-2001 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

2002-2003 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

2004-2005 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

2006-2007 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

2008-2009 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

2010-2011 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

2012-2013 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

2014-2015 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

2016-2017 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

2018-2019 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

2020-2021 : L'Asie du Sud-Est et le Vietnam

BEBA
 66, rue Jean-Jacques Rousseau - 75001 Paris - Tél. 42.36.04.70
 Maquette: Laurence Durandau
 N° d'éditeur: 101. Dépôt légal: septembre 1986.
 ISBN: 2-86597-034-5
 ©Beba