



Le théâtre parlé en Chine

Jing Wang

► To cite this version:

Jing Wang. Le théâtre parlé en Chine : 106 ans d'histoire (mouvementée). Théâtre/Public, 2013, Scènes chinoises contemporaines, Octobre-Décembre 2013 (210), pp.7-12. hal-01495421

HAL Id: hal-01495421

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01495421>

Submitted on 24 Mar 2017

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

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

Le théâtre parlé en Chine, 106 ans d'histoire (mouvementée)

Wang Jing

La Chine est un pays riche d'une grande tradition théâtrale. Le théâtre traditionnel chinois, appelé aussi « opéra chinois », le Xiqu, principalement articulé autour du chant et de la danse, compte plus de huit cents ans d'histoire et comporte plus de trois cents genres différents. Pourtant, depuis l'avènement de la Chine moderne, le « théâtre parlé » d'inspiration occidentale, le Huaju, émerge et connaît une évolution complexe. Ces deux grandes formes règnent aujourd'hui sur le milieu du spectacle vivant et s'influencent mutuellement, donnant un paysage particulier au théâtre contemporain chinois. Il est donc capital, en ce début de numéro, de présenter l'histoire du théâtre parlé en Chine, son rapport avec le théâtre occidental et sa mutation dans notre époque lors de contextes historiques différents.

On a l'habitude de diviser l'histoire du théâtre parlé chinois en deux grandes périodes, celle du théâtre parlé *moderne* et celle du théâtre parlé *contemporain*. Dans cette dernière, on distingue « le théâtre de la nouvelle époque » qui émerge à partir de 1976 au contact des grandes mutations que le théâtre connaît alors.

Le théâtre parlé moderne (1907-1949)

La naissance du théâtre parlé

Après les guerres de l'Opium, la Chine est forcée d'ouvrir ses portes au monde occidental et doit se développer en prenant exemple sur les pays considérés comme avancés. En plus de la modernisation technologique et de l'industrialisation du pays, l'influence occidentale s'étend aux systèmes politique et sociétal, et au théâtre. Cette influence se traduit en particulier par l'apparition d'un mouvement réformiste du théâtre traditionnel à la fin du XIX^e siècle, caractérisé par un engagement social plus prononcé, l'abandon du chant et de la danse traditionnelle, et l'utilisation du langage quotidien.

En 1906, un groupe de Chinois étudiant au Japon fonde la société Chun Liu, qui s'appuie sur les modèles du théâtre occidental. C'est le début de l'histoire du théâtre moderne chinois.¹ En 1907, la société Chun Liu adapte, au Japon, diverses œuvres occidentales : *La Dame aux camélias*, d'Alexandre Dumas fils, *L'Invocation de l'esclave noir*, adaptée du roman de l'Américaine Harriet Beecher Stowe, *La Case de l'oncle Tom* — pièce considérée comme le premier texte écrit pour le théâtre parlé

¹ Dans le règlement du département des arts du spectacle de la société Chun Liu, on peut lire qu'il y a « deux styles de théâtre, l'un est le style nouveau qui s'exprime par des dialogues et des actions comme aujourd'hui en Occident, l'autre est le style ancien comme les différents théâtres traditionnels de notre pays, par exemple, le *Kunqu*, le *Erhuang*, le *Qinqiang*, le *Zadiao*, etc. Notre société travaillera principalement sur le style nouveau. » Voir Ye Changhai, *Histoire des études théâtrales en Chine (Zhongguo Xijuxue Shigao)*, éditions Shanghai Wenyi, 1986, p. 514.

chinois ; elle acquiert un tel succès qu'elle voyage jusqu'en Chine. *La Case de l'oncle Tom* acte la naissance de la société Chunyang à Shanghai, qui monte la pièce et en fait le premier spectacle de théâtre parlé chinois joué en Chine. La nouvelle mise en scène renforce le rôle des dialogues et des effets de lumière, et innove par l'utilisation de costumes modernes. En même temps, l'École Tong Jian est fondée à Shanghai afin de former les artistes au « nouveau style théâtral ». Cet ensemble d'événements signe la naissance du théâtre parlé en Chine.

Dès ses débuts, le théâtre parlé incarne un esprit révolutionnaire d'origine occidentale et cherche à installer une réforme scénique de type « réaliste ». La plupart des pièces occidentales montées à cette époque mettent l'accent sur le malheur des peuples exploités, ce qui, bien évidemment, fait directement écho à la souffrance du peuple chinois. Les œuvres occidentales commencent alors à être perçues comme le moyen de se révolter contre la fermeture du pays et contre son système féodal. La réforme scénique reste toutefois prisonnière d'un processus immature car elle manque de professionnels. Peu d'artistes possèdent alors une vraie formation en théâtre occidental, et bien que les praticiens s'inspirent des méthodes de cette dramaturgie en découpant les pièces en actes et scènes, en développant davantage les dialogues et l'action des personnages, en utilisant des décors et des costumes plus réalistes et en cherchant à abolir la forme du théâtre traditionnel chinois, ils gardent les traces des anciennes méthodes. Tout cela aboutit à une forme de représentation particulière qui mêle le système de tableaux (*MubiaoZhi*)², l'interprétation improvisée, le système de catégorisation³ et le jeu d'acteur réaliste et stylisé.

La maturité du théâtre parlé

Le mouvement du 4 mai 1919, une révolution intellectuelle d'occidentalisation, permet l'introduction des œuvres et des courants de pensée occidentaux et va promouvoir la maturité du théâtre parlé. Dans les années 1920, plus de deux cents ouvrages de plus de vingt pays sont traduits et publiés en Chine. Parmi eux, les pièces d'Ibsen vont avoir un grand succès, principalement pour leur dimension sociale marquée, leur forme théâtrale jugée très occidentale, et surtout le paradigme réaliste qui correspond parfaitement aux besoins esthétiques et politiques de cette époque. Tout cela aboutira à la naissance de l'ibsenisme, un courant qui occupe une place prépondérante dans l'histoire du théâtre chinois ; il a apporté non seulement un nouveau concept théâtral mais a aussi progressivement imposé, jusqu'à aujourd'hui, une esthétique réaliste au théâtre parlé.

L'introduction des pièces occidentales comme celles d'Ibsen dans les années 1920 influence donc considérablement le théâtre moderne chinois. Un bon nombre d'écrivains et de théoriciens se sont révélés durant cette période et sont devenus par la suite les piliers du théâtre moderne chinois : Tian Han, Hong Shen, Ou YangYuqian, Guo Moruo, Yu Shangyuan, Cao Yu, etc. Jusqu'au milieu des années 1930, la

² Il n'y a pas de texte précis avant la représentation, on donne seulement une intrigue grossière, une liste de personnages et un ordre aux comédiens indiquant leur entrée en scène.

³ Division des personnages en quelques rôles. Ce système est moins strict que le théâtre traditionnel chinois, mais il recodifie les rôles en fonction de leurs caractères — comme le radical (*jiliepai*), le solennel (*zhuangyanpai*), le colérique (*huajipai*), l'encroûté (*yufupai*), etc.

réception du théâtre occidental en Chine s'approfondit, et le processus d'apprentissage et de recherche expérimentale du théâtre occidental est peu à peu remplacé par une étape de modélisation artistique et de codification sociologique locale. Les trois plus célèbres pièces de Cao Yu au cours de cette période — *Orages*, *Le Soleil levant*, *Plaines sauvages* — présentent ainsi les traces des pièces d'Ibsen, d'O'Neill, de Shakespeare et du théâtre antique grec, mais elles incarnent aussi un langage et une esthétique théâtrale propres et signalent une entreprise artistique enfin complète et réussie. L'apparition des pièces écrites par des dramaturges chinois, la fondation des institutions théâtrales comme la Société du théâtre populaire à Shanghai, l'École des arts du théâtre du peuple de Pékin, etc., le développement des compagnies professionnelles comme la compagnie NanGuo, la compagnie Nankai, etc., et la systématisation des répétitions montrent que le théâtre parlé, dans les années 1920-30, a atteint sa maturité.

À partir de cette période et jusqu'en 1949, le théâtre moderne chinois connaît plusieurs moments importants : le théâtre de gauche (*Zuoyi Xiju*), le théâtre de défense (*Guofang Xiju*), le théâtre de résistance (*Kangzhan Xiju*) et le théâtre de la guerre civile. La rupture entre le Kuomintang et le parti communiste marque le début de la guerre civile et va initier le mouvement du *théâtre de gauche* (*Zuoyi Xiju*) défendu par les communistes. L'apparition du théâtre du prolétariat (*Puluo Xiju*), qui s'appuie sur le modèle soviétique, scande le début de l'idéologisation du théâtre parlé en Chine, en mettant en avant les fonctions révolutionnaire, militaire et propagandiste du théâtre. Par la suite, l'implication de la Chine dans la Deuxième Guerre mondiale, du fait de l'invasion et de l'occupation japonaises, va exalter la résistance nationale. Le théâtre moderne chinois délaisse alors l'exploration des notions théâtrales occidentales pour assurer sa nouvelle mission historique, et cela provoque un changement pour l'ensemble du théâtre parlé. Le théâtre du prolétariat se développe davantage, et les thèmes des pièces deviennent très politiques et nationalistes. Afin de mobiliser le peuple pour qu'il participe à la résistance, une tendance théâtrale populiste apparaît durant cette période. Le théâtre sort des grandes villes pour aller dans la campagne, au moyen des troupes mobiles nommées « compagnies de la guerre de résistance » (*Kangdi Yanju Dui*), qui se déplacent un peu partout. Au lieu de présenter les spectacles dans les théâtres, les pièces sont jouées le plus souvent dans des espaces ouverts : en pleine rue, sur une place, dans une usine ou dans les champs. Le public traditionnel d'intellectuels et de citadins est ainsi remplacé par un nouveau public, composé de paysans et d'ouvriers. Ce courant populiste se développe vite, en particulier à Yan'an, principal bastion des communistes, et devient une composante essentielle de la politique culturelle qui règnera durant de longues années.

Le théâtre parlé contemporain

En 1949, la fondation de la République populaire de Chine ouvre une nouvelle période. L'entrée du théâtre chinois dans cette nouvelle époque accentue la place du théâtre parlé, plébiscité et soutenu par le nouveau pouvoir. Le nombre d'institutions théâtrales connaît une croissance considérable, des théâtres sont fondés un peu partout

en Chine, avec leur propre compagnie, et des écoles de théâtre apparaissent pour renforcer les formations professionnelles. Cependant, il ne s'agit évidemment pas d'une mise en valeur purement artistique puisque l'heure est à la lutte politique. Tous les théâtres sont publics et tous les employés sont salariés de l'État. Cette nationalisation des théâtres met le rôle de propagande idéologique du théâtre parlé au cœur de leur fonctionnement, tandis qu'un système de censure et d'autocensure couvre chaque phase de la création, de la production à la diffusion.

À la faveur de cette diffusion de l'idéologie maoïste, l'Occident devient, pour les communistes, synonyme du capitalisme honni, au point que l'Occident moderne est purement et simplement rejeté. Toutefois, à la même période, la proximité entre la Chine et l'Union soviétique produit l'institutionnalisation de Stanislavski, représentée par la traduction de ses ouvrages, par la mise en place de conférences et d'ateliers réguliers animés par les spécialistes et artistes russes, et par l'envoi, en Union soviétique, d'étudiants sélectionnés. Le milieu du théâtre chinois doit alors étudier systématiquement et profondément le système Stanislavski. La technique de jeu naturaliste des acteurs, la recherche psychologique de la construction des personnages font ainsi ressortir le caractère réaliste du théâtre parlé. Même si cette vague de « stanislavskisme » reflua lors du refroidissement des relations entre les deux pays, puis lors de l'effondrement du bloc soviétique, l'influence de cette école se manifeste toujours en Chine, aussi bien dans l'enseignement professionnel que dans la mise en scène.

Le théâtre parlé chinois a continué son évolution au gré du contexte historique. En 1964, deux ans avant la révolution culturelle, piégé par la politique des « deux cents »⁴, le milieu artistique chinois, soumis à une censure idéologique radicale, connaît déjà un premier désastre. Des pièces modèles, notamment les « huit pièces modèles »⁵ sont imposées sur le plateau chinois. On fonde ainsi une nouvelle pratique théâtrale, purement politique, dans le rejet des autres formes théâtrales. Ces pièces « modèles » ont en commun la logique de la lutte des classes (tous les héros et toutes les héroïnes se trouvent être sans famille ou sans relation personnelle importante, animés par le seul amour de leur classe, tandis que leur action est évidemment de poursuivre et de mener à bien la lutte des classes) et l'exclusion de tout autre possibilité culturelle. Huit cent millions de Chinois assistent chaque jour à la diffusion de ce genre de création. Le théâtre parlé chinois entame alors une phase de déclin, jusqu'à la mort de Mao Zedong en 1976.

⁴ « Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent » : ce slogan est lancé par Mao Zedong en 1956, sous le prétexte d'inviter les créateurs à édifier la culture de la Chine socialiste. En fait, son objectif est d'éliminer ceux qui, dans l'avenir, risquent de devenir des dissidents politiques.

⁵ Du 9 mai au 15 juin 1967, huit pièces dites « modèles » sont présentées en même temps à Pékin : c'est le moment où la propagande est la plus impressionnante. Le 31 mai 1967, *Le Quotidien du peuple* (l'organe de presse officiel du Comité central du Parti communiste chinois) publie un éditorial intitulé « Les excellents modèles de l'art révolutionnaire », dans lequel la locution « ces huit pièces modèles » est répétée cinq fois. À partir de ce jour, la notion de « pièce modèle » se propage dans toute la Chine. Ces huit pièces modèles sont : cinq pièces de l'Opéra de Pékin (*La Montagne du tigre prise d'assaut*, *La Légende de la lanterne rouge*, *ShaJiaBang*, *Raid sur le régiment du tigre blanc*, *Le Port de mer*), deux pièces de ballet (*Le Détachement féminin rouge*, *La Fille aux cheveux blancs*) et une pièce pour orchestre (*ShaJiaBang*).

Le théâtre de la nouvelle époque

L'arrivée au pouvoir de Deng Xiaoping en 1978 annonce la fin de l'idéologie maoïste. Le slogan « Ouverture et Réforme », lancé par le nouveau président, préconise d'ouvrir la Chine au capitalisme occidental afin de réformer le maoïsme par une reconstruction économique. Quant au contexte politique, un climat plus détendu s'installe, symbolisé par les mots « Libérer la pensée ». Le premier signe du déblocage culturel est la publication des œuvres classiques occidentales et la réintégration de certains chefs-œuvre classiques dans le patrimoine culturel.

Après une (presque) coupure de quarante ans, les échanges entre la Chine et l'Europe sont rétablis. De nombreux ouvrages littéraires sont introduits, diverses revues sont créées dans le but de présenter de nouvelles idées occidentales, et la traduction d'œuvres philosophiques prend une place de plus en plus nette. Durant les années 1980, une tendance à « la modernité »⁶, représentée par la mise en relation des valeurs occidentales avec les valeurs chinoises, impose une réorientation nécessaire pour l'avenir du théâtre chinois. La volonté de s'approprier rapidement les écoles littéraires et artistiques apparues en Europe dans la première moitié du XX^e siècle, comme le symbolisme, l'expressionnisme, le futurisme, l'existentialisme ou le théâtre de l'absurde, se manifeste, accompagnée d'un désir de réévaluer la nature du théâtre, de retrouver la diversité des voies artistiques en s'émancipant de la fonction politique et d'une esthétique souvent schématique. De tout cela est né ce que l'on a appelé « le théâtre expérimental », marqué par des pièces comme *Un courant chaud en dehors de la maison*, *La Rue*, *Le Signal d'alarme*, *Un arrêt d'autobus*, *Le sang est toujours chaud*, *WM*⁷, etc., qui cherchent à varier la conception de la mise en scène, à multiplier les langages scéniques, à redécouvrir l'usage du décor, à réfléchir à l'espace théâtral et à penser le rapport entre l'acteur, le personnage et le public. Cette innovation théâtrale symbolise la fin (relative) du règne du réalisme dans la pratique théâtrale et permet d'enrichir l'expérience théâtrale des spectateurs chinois.

Les courants du théâtre occidental du XX^e siècle sont le fruit de presque quatre-vingt-dix ans d'expérience, on le sait : encore souvent incapables de se libérer du conformisme des valeurs idéologiques, peu de créations chinoises sont en mesure de les assimiler dans une période aussi brève. Chez les intellectuels et les artistes, apparaît néanmoins un désir de trouver sa propre identité culturelle, et le milieu théâtral commence alors à s'interroger sur les voies à emprunter pour créer une pratique authentiquement nationale et libérée de l'hégémonie des pratiques étrangères. À la fin des années 1980, naissent ainsi quelques chefs-d'œuvre comme *Nirvana de paysans Gouer* (texte de Liu Jinyun, mise en scène de Diao Guangtan, Lin Zhaohua) et *Les Événements de Sangshu Ping* (texte de Zhu Xiaoping, Yang Jian, Chen Zidu, mise en scène de Xu XiaoZhong), qui réussirent à toucher le public chinois en

⁶Hu Weimin, 1982, « *Huaju yao fazhan bixu xiandaihua* » (Si le théâtre parlé veut se développer, il faut qu'il soit modernisé), revue *Renmin Xiju* (Théâtre du peuple), n° 2, 1982, Pékin. Cette revue a changé de nom en juillet 1988 et s'est appelée *Zhongguo Xiju* (Théâtre de Chine).

⁷*Il y a un courant chaud en dehors de la maison* (texte de Ma Zhongjun, Jia Hongyuan, Qu Xinhua, mise en scène de Su Leci), *Le Signal d'alarme* (texte de Gao Xingjian, mise en scène de Lin Zhaohua), *Un arrêt d'autobus* (texte de Gao Xingjian, mise en scène de Lin Zhaohua), *Le sang est toujours chaud* (texte de Zong Fuxian, mise en scène de Su Leci), *WM* (texte de Wang Peigong, mise en scène de Wang Gui).

combinant des traitements scéniques expérimentaux avec une profondeur idéologique et philosophique. Au sein du milieu culturel, le théâtre devient le précurseur de la critique sociale et politique de la société chinoise.

Le mouvement des « petits théâtres »

Mais les événements de la place Tian'anmen en 1989 portent un coup d'arrêt à cette relative liberté idéologique. Dans le même temps, la réforme économique s'accélère, et le développement économique entraîne un changement social caractérisé par le libéralisme et la mondialisation. Le matérialisme financier règne alors dans un pays en plein rétablissement économique. En face de ces changements radicaux, les intellectuels se trouvent dans une situation très embrassante, tandis que les valeurs se modifient. Les créations littéraires et artistiques des années 1990 expriment alors, dans leur ensemble, cette crise des repères par une série de thématiques négatives : manque de poésie, perte de toute passion, conscience du pragmatisme, état d'indifférence. Dans ce contexte, le théâtre chinois connaît un moment d'instabilité avec une chute du nombre de créations au début des années 1990 (et l'exil de certains des animateurs du théâtre expérimental, comme Gao Xingjian, Prix Nobel depuis), suivie d'un rebond à la fin de cette période, grâce à la réforme économique fixée par le 15^e congrès du Parti. Le relâchement politique permet au théâtre de manifester, à nouveau, une grande diversité et une certaine complexité. Les pièces dites de « mélodie principale » ou de « courant principal », qui incarnent l'idéologie du régime socialiste, partagent alors le plateau avec les adaptations des grands classiques, tandis que les spectacles de divertissement coexistent avec les créations avant-gardistes cherchant à explorer les différentes voies du théâtre.

La floraison du mouvement des « petits théâtres » a lieu avant et pendant cette période. Ce mouvement, inauguré en 1982⁸, est dans une perspective différente de celui du mouvement européen, qui lutte contre la commercialisation et le conformisme artistique et tente de mobiliser tous les spectateurs pour que le théâtre devienne aussi un espace social et politique d'intérêt commun. En Chine, le mouvement des petits théâtres s'oppose plutôt à la fonction idéologique dominante du théâtre et répond à la menace que représente la puissance croissante de la télévision et des autres genres de divertissement. Ce mouvement cherche d'abord à renouveler la conception du théâtre en présentant « des pièces qui ne ressemblent pas à une pièce »⁹. Ce but artistique change non seulement la perception esthétique du public, mais aussi la conception idéologique du théâtre dont la fonction est, dans le théâtre de mélodie principale, d'uniformiser le goût. Les pièces de cette époque comme *Sifan* et *L'Autre Rive*¹⁰ enrichissent ainsi une part significative des pratiques théâtrales chinoises. Par ailleurs, ce mouvement ouvre considérablement la pratique théâtrale en faisant appel aux nouveaux goûts du public et en présentant des créations artistiques

⁸ La représentation du *Signal d'alarme*, de Gao Xingjian, a lieu en 1982 dans la petite salle de répétition du troisième étage du Théâtre du peuple de Pékin.

⁹ Lin Zhaohua, « Le dialogue avec Gao Xingjian sur l'art de la mise en scène de *Signal d'alarme* », in Gao Xingjian, *Vers un théâtre moderne (Zhongguo xiju chubanshe)*, Pékin, 1988, p. 101.

¹⁰ *Sifan*, texte et mise en scène de Meng Jinghui. *L'Autre rive*, texte de Yu Jian, mise en scène de Mou Sen.

qui répondent avant tout à ses attentes. Les sujets sociétaux auxquels le peuple s'intéresse sont ainsi abordés : *Épouse américaine*, *Exercice sentimental*, *Une femme restante* parlent, par exemple, du problème de la vague d'émigration qui marque cette époque. Enfin, les adaptations des pièces occidentales forment une partie considérable de la création de ces petits théâtres : *La Cantatrice chauve* et *Les Chaises*, de Ionesco, *La Nuit des rois*, de Shakespeare, *Morts sans sépulture*, de Sartre, *L'Amant*, de Pinter, *En attendant Godot*, de Beckett, *Faust*, de Goethe, etc.

Le marché et les échanges

En ce début de XXI^e siècle, le théâtre prolonge certains éléments des années 1990. La reprise des répertoires classiques occupe toujours une place importante, tandis que le nombre des créations originales s'accroît et que les petits théâtres continuent d'exister. Cette tendance à la pluralité, cependant, doit s'accommoder de la commercialisation croissante de la société qui, depuis la fin des années 1990, touche aussi le théâtre. Le nombre de compagnies privées et de spectacles de divertissement connaît une forte croissance, un certain nombre d'associations professionnelles, de sociétés privées et d'agents de spectacle apparaissent, le théâtre vit à l'épreuve du marché commercial. En outre, avec des échanges économiques plus fréquents et plus étroits, l'expansion et l'harmonisation des liens d'interdépendance entre les pays, les nations, les activités humaines — qui touchent la plupart des domaines avec des effets et une temporalité propres à chacun —, les transferts et les échanges internationaux de biens, de main-d'œuvre et de connaissances sont, pour le meilleur et pour le pire, stimulés.

Les coopérations artistiques et les projets interculturels augmentent à mesure que la mondialisation s'accroît. D'un côté, la globalisation du monde chinois permet l'apparition d'opportunités artistiques pour les artistes chinois désireux de franchir les frontières pour y trouver un public et une certaine reconnaissance, si bien que les collaborations avec les artistes étrangers deviennent de plus en plus nombreuses. La présence, de plus en plus importante, des artistes chinois au Festival d'Avignon et au Festival d'Edimbourg le montre. D'un autre côté, la Chine est considérée par le monde non seulement comme un grand marché économique, mais comme un lieu (un marché ?) artistique et culturel en devenir. Les nombreuses institutions étrangères et les producteurs occidentaux y lancent leurs projets culturels et favorisent les échanges en matière de spectacles. Lorsqu'on observe globalement les échanges artistiques franco-chinois en Chine, et plus particulièrement l'activité théâtrale à Pékin on est étonné de la vitalité et du dynamisme des artistes. Chaque année, les créations françaises apparaissent dans divers événements culturels : le Festival du croisement, le Beijing Fringe Festival, le Festival de la saison européenne du Théâtre national de Chine, le Festival de Nan Luo Guo Xiang, le Festival international du peuple populaire de Pékin, etc.

En 2011, une réforme culturelle concernant le domaine du spectacle vivant, l'« information du ministère de la Communication et de la Culture pour accélérer la réforme des théâtres et des compagnies publics », a eu beaucoup d'écho en Chine. Depuis 2011, la plupart des compagnies publiques d'État ont été obligées de changer

leurs statuts pour celui de sociétés et ne sont plus prises en charge par l'État. Elles doivent désormais se débrouiller, en principe, seules, et supporter les expériences du marché. Cependant, les compagnies théâtrales peuvent toujours être subventionnées, selon leurs projets, et bénéficier aussi de certains privilèges durant une période limitée. Entre 2012 et 2013, 87 % des théâtres et des compagnies publics se sont réformés et ont dû se regrouper, tandis qu'une partie des compagnies n'ayant pas cette capacité risque d'être supprimée.

Cette réforme reconnaît clairement que le milieu du théâtre chinois vit en pleine « marchandisation » et, pour répondre aux supposés besoins du marché commercial, afin de survivre, les artistes risquent de ne pas pouvoir explorer d'autres horizons artistiques. Simultanément, l'attribution des subventions publiques reste dans les mains de l'État et les critères de subventions tiennent plus à des raisons idéologiques qu'à des critères commerciaux (les critères à proprement parler esthétiques ne sont que peu considérés). Pour l'instant, nous ne voyons pas encore toutes les conséquences de cette réforme. Et, à vrai dire, l'histoire récente de la Chine nous a appris à nous méfier des réformes comme des révolutions. Trouver un équilibre parmi ces différentes contraintes est essentiel pour les professionnels du théâtre chinois, mais comment faire ?

Le théâtre parlé chinois a donc un peu plus d'un siècle d'histoire. Il est encore très jeune par rapport au théâtre occidental, dont il procède. Il est encore immature par rapport son frère aîné le *Xiqu*. Pourtant, durant ses 106 ans de vie, il n'a jamais cessé d'évoluer, et a connu autant de mutations et de changements que l'histoire de la Chine moderne en a supportés. Et maintenant, il poursuit son aventure : s'il a su se frayer un chemin au cours des errements de ce dernier siècle, il parviendra certainement à tracer sa propre voie dans les années à venir...

Wang Jing est actuellement doctorante en Études théâtrales à l'université Sorbonne-Nouvelle - Paris-III, sous la direction de Mme Christine Hamon-Siréjols et M. Zhang Yinde. Ses recherches abordent les différentes médiations dans le processus de la réception du théâtre français à travers la complexité d'expériences vécues de la pratique théâtrale chinoise depuis les années 1980.

Elle mène en parallèle plusieurs projets d'échanges franco-chinois. Elle est directrice de production et de communication internationale du Beijing Fringe Festival, fondatrice et directrice du Festival International du Théâtre Gestuel en Chine, Chargée de mission du Réseau à L'Est du nouveau en France, médiatrice culturelle, productrice, traductrice et interprète.