

Introduction

Xiqu, Huaju, courant principal, courant commercial, théâtre expérimental, quelques aspects du théâtre chinois contemporain.

Christian Biet, Wang Jing

Le théâtre, en Chine, est à la croisée des chemins. La scène chinoise, ou plutôt les scènes chinoises, sont en train d'évoluer et il est nécessaire qu'à *Théâtre/Public*, nous en tenions compte. Dans le même temps que des situations spécifiquement chinoises, ou particulièrement liées à la politique de la Chine continentale, produisent des effets particuliers, des considérations apparemment bien chinoises ont toute leur actualité si l'on considère les processus qui saisissent aujourd'hui l'ensemble de la culture mondiale.

Patrimonialisation ou dynamisme du répertoire, divertissement commercial rentable ou théâtre expérimental devant être financièrement soutenu, théâtre subventionné et libre ou théâtre d'Etat surveillé, mécénat ou sponsoring, ouverture aux cultures du monde (surtout occidental) ou volonté de promouvoir une culture nationale, unification du champ culturel ou reconnaissance d'une série de cultures sur plusieurs territoires, le spectacle en Chine hésite, oscille, comme d'autres pays, et n'a pas encore totalement choisi. D'ailleurs doit-il choisir ?

Le théâtre/opéra traditionnel vieux d'au moins 800 ans et fort d'environ 300 genres, remis en question par le grand bouleversement économique de ces dernières années, est simultanément en danger de disparaître, en situation de devoir évoluer et mis en demeure de se re-situer aussi bien en Chine que dans le paysage mondial des spectacles. Il est l'objet de toutes les attentions internationales, d'une tentative de patrimonialisation ou de conservation muséale externe et interne, et il donne parallèlement matière — à Taipei, à Hong Kong, mais aussi en Chine continentale — à une série de réflexions et d'expérimentations sur les possibilités d'hybridité, de jeu avec le répertoire, quitte à abandonner quelques savoirs-faire anciens et prestigieux. C'est ce débat qui divise aujourd'hui, en Chine, les critiques et les praticiens du théâtre : faut-il, disent les partisans de l'opéra chinois traditionnel (*Xiqu*), réformer le théâtre au point d'abandonner des genres qui ont été performés durant plus de huit siècles et qui, bien que déclinants, sont toujours présents dans les répertoires ? ou faut-il, affirment les plus radicaux des réformateurs du théâtre, savoir abandonner ces « éléments culturels » en cours de disparition pour se lancer dans une modernité qui les exclut ? ou faut-il encore, disent ceux qui se font un devoir d'interroger les formes et de produire des expériences nouvelles à partir de données traditionnelles, jouer de l'hybridité pour à la fois sauver les genres historiques, les faire vivre aujourd'hui et donner un sens ouvert à la pérennité de leur présence ? Et il en est de même pour le théâtre d'ombres. Si, comme dans le film de Zhang Yimou, adapté du roman de Yu Hua (tous deux intitulés *Vivre* et sortis en France en 1994), les acteurs-chanteurs-manipulateurs de marionnettes ont à peu près réussi à traverser les temps troublés de l'histoire de la Chine avec leur petite malle, s'ils ont parfois sombré avec leur pays au moment de la

Révolution Culturelle, c'est maintenant qu'ils risquent de disparaître tout à fait : en Chine, les spectateurs vieillissent, meurent, et les jeunes ne se rendent presque plus à ce genre de spectacles, les maquettes de figurines deviennent la proie des antiquaires, tandis qu'on commence à inviter les troupes moribondes dans le monde globalisé des festivals occidentaux. C'est donc par un passage à l'exportation, avec tous ces risques, ou à l'hybridité, avec toutes ses trahisons productives, qu'il semble encore possible de sauver l'opéra chinois, le théâtre d'ombres, et les spectacles traditionnels...

D'ailleurs, on le sait, une autre hybridité est déjà bien présente depuis que la Chine a massivement pris en compte le « théâtre parlé » d'inspiration occidentale, au tout début du XXe siècle. Le *Huaju* — qu'on peut ainsi distinguer de l'opéra chinois traditionnel (le *Xiqu*) quoique le *Xiqu* comporte des séquences parlées —, a d'abord émergé comme théâtre à l'occidentale, moderne, réaliste, avant de connaître une évolution complexe. Au contact des principaux mouvements littéraires et théâtraux mondiaux du XXe siècle, il a été parallèlement soumis aux bouleversements politiques que la Chine a pu connaître, fort nombreux. Après avoir exploré durant l'entre-deux guerres les joies du théâtre réaliste et du drame ibsénien, puis avoir recherché, à partir de la forme du théâtre parlé occidental, une sorte d'implantation locale pour la mise en œuvre d'un drame chinois, ensuite après avoir parallèlement expérimenté toutes sortes de théâtre d'intervention, de théâtre à thèse, de théâtre engagé et de spectacles militant, le *huaju* a été prioritairement développé et très étroitement pris en mains, à partir de 1948, par le pouvoir. Pour contribuer à la lutte politique maoïste, de très nombreux théâtres et écoles de théâtre sont fondés un peu partout en Chine, et parallèlement, les esthétiques reconnues par le Parti et les missions du théâtre varient selon les fluctuations idéologiques du temps. D'abord soumis à l'influence des conseillers russes, le théâtre a donc été très stanislavskien, puis, après la rupture avec l'URSS et un moment de recherche autonome, il s'est mis, ou il a été mis au service de la Révolution Culturelle, autrement dit d'une nouvelle pratique, purement politique, dans le rejet des autres formes théâtrales. On comprend qu'une fois cette période terminée, une grande partie des 800 millions de Chinois contraints, entre 1966 et 1976 (année de la mort de Mao et de l'arrestation de la « Bande des Quatre »), d'assister à ces spectacles de propagande aient de plus en plus nettement déserté les théâtres tandis que bien des comédiens et des auteurs avaient disparu ou que d'autres n'étaient pas encore revenus de leurs terribles exils campagnards. Cependant, l'arrivée au pouvoir de Deng Xiaoping en 1978 et les slogans « Ouverture et Réforme » et « Libérer la pensée », lancés par le nouveau président, tout en ouvrant la Chine à l'économie de marché, permettent une sorte de déblocage culturel. Certains chefs-œuvre classiques réintègrent le patrimoine culturel, des textes occidentaux sont publiés, la curiosité ne semble plus avoir de bornes et une première avant-garde théâtrale voit alors le jour. Les réalismes stanislavskien, puis socialiste sortent peu à peu du champ, le *huaju* change, se réforme, s'autonomise, s'empare du monde comme il est, et devient de plus en plus critique. Cette dizaine d'années va marquer les esprits et, on le verra dans nombre d'articles qui vont suivre, la plupart des auteurs s'y réfèrent comme une période de très grande liberté. Une liberté dont on sait pourtant qu'elle a été très relative. Mais cette libéralisation culturelle, qui produisit une sorte de bouleversement politico-esthétique pour le théâtre, s'arrêta en 1989 avec les événements de Tian'anmen.

Depuis, la situation n'est plus la même : d'un côté, le pouvoir s'est ouvert au capitalisme et au marché global, la culture chinoise s'est, elle aussi, considérablement ouverte aux autres cultures, et d'un autre côté, subsistent une sorte de conformisme surveillé par l'Etat et le Parti, tandis qu'à la marge des situations précaires peuvent apparaître dans l'horizon du théâtre. Ainsi, et pour le dire schématiquement avant de laisser les lecteurs découvrir les détails en lisant les articles de cette livraison, deux courants théâtraux dominant le *huaju* : le « courant principal » qui réunit, qu'ils le veuillent ou non, les théâtres institutionnels autour d'une idée très problématique de service dû à l'Etat et au Parti, et le « courant commercial » dit de « divertissement » qui ne répand de rien d'autre que des recettes et des profits, autrement dit des entrées payées et des soutiens privés à une esthétique mondialisée, médiatisée, proche de la variété et apôtre de la détente paresseuse. Depuis les années 90, si le nombre de compagnies privées et de spectacles de divertissement a connu une forte croissance, si un certain nombre d'associations professionnelles, de sociétés privées et d'agents de spectacle sont apparus, le théâtre a ainsi dû tenter de vivre à l'épreuve du marché commercial. Cependant, un autre courant, intermédiaire et que nous nommerions en Europe le théâtre d'art, ou de réflexion, ou d'innovation, et que les Chinois ont tendance à nommer « théâtre expérimental », a cherché, tant bien que mal, à ne pas disparaître et à s'insérer parfois dans les deux courants majeurs. Il a eu son heure de gloire lors du mouvement des « Petits théâtres », dans les années 80, mais a bien dû, alors et depuis, composer à la fois avec le marché commercial, puisqu'il n'a pas, ou n'a que très peu, de subventions, et avec le pouvoir, s'il veut quand même obtenir une aide, même modeste.

La plupart des écrivains ou critiques ou universitaires de Chine continentale ont pris, dans ce numéro, une position extrêmement pessimiste vis-à-vis du théâtre aujourd'hui en Chine. Et leur vision négative, ou plutôt pessimiste, tient surtout au fait que les racines se perdent et que le divertissement triomphe. Inversement les articles de Hong Kong ou l'article de Taipei ont une vision positive très vivante de leur théâtre, reposant principalement sur les expériences d'hybridation esthétique qui y sont pratiquées, mais dans le même temps, ils conviennent des dangers de la commercialisation bas-de-gamme. Pour échapper au divertissement rentable du marché du spectacle, mais sans toujours y parvenir, Hong Kong et à Taiwan jouent la carte de l'hybridation et espèrent en un avenir, sinon radieux, du moins respectable. Mais en Chine continentale, entre la propagande, ou le théâtre officiel, et la commercialisation, reste-t-il encore une petite place pour qu'un théâtre non-conformiste, novateur, voire critique, existe ? C'est la question que se posent un certain nombre d'artistes et de critiques aujourd'hui. L'information sur les expérimentations et les hybridations venues de Hong Kong ou de Taipei ont leur importance pour qu'une réponse à peu près positive à cette question puisse être donnée, mais une autre réponse tient en un mouvement interne qui, peu à peu, se met en place. Le théâtre dit « expérimental », en tout cas « ouvert », cherche en effet, avec un succès de plus en plus net, à se loger, discrètement, mais sûrement, dans le lieu même des institutions théâtrales (voire dans les lieux consacrés aux spectacles commerciaux de divertissement, mais c'est encore plus difficile). Détourner les théâtres institutionnels de l'intérieur semble ainsi l'un des moyens pour que quelque chose progresse, d'autant que de nombreux artistes appartenant à ces institutions travaillent à cette ouverture, ou à ce détournement. Ainsi, depuis quelques années, pour quelques compagnies bien décidées à franchir les nombreux obstacles

administratifs, financiers, politiques qui sont sur leur chemin, des voies nationales et internationales de création s'entrouvrent donc.

On le voit, l'évolution du théâtre, en Chine, n'a rien de linéaire, d'ailleurs, « *Il n'y a pas de routes droites dans le monde* », mais le théâtre chinois méritait qu'on le présente au public français. Nous avons voulu le faire en convoquant un ensemble de critiques, auteurs dramatiques, praticiens du théâtre, suffisamment ouvert et représentatif de l'état actuel du théâtre chinois : ce numéro a été dirigé par une Chinoise et un Français, les articles viennent de Chine continentale, de Hong Kong ou de Taïwan, mais aussi d'exil puisque Gao Xingjian, Prix Nobel de littérature, nous a fait l'amitié de nous recevoir. Loin des images exotiques ou réductrices, nous avons souhaité faire le tour de la situation présente. Une situation concrètement chinoise mais qui peut, parfois, s'appliquer à notre théâtre européen.