

Les Arts du Spectacle Vivant en Chine (Edition spéciale)



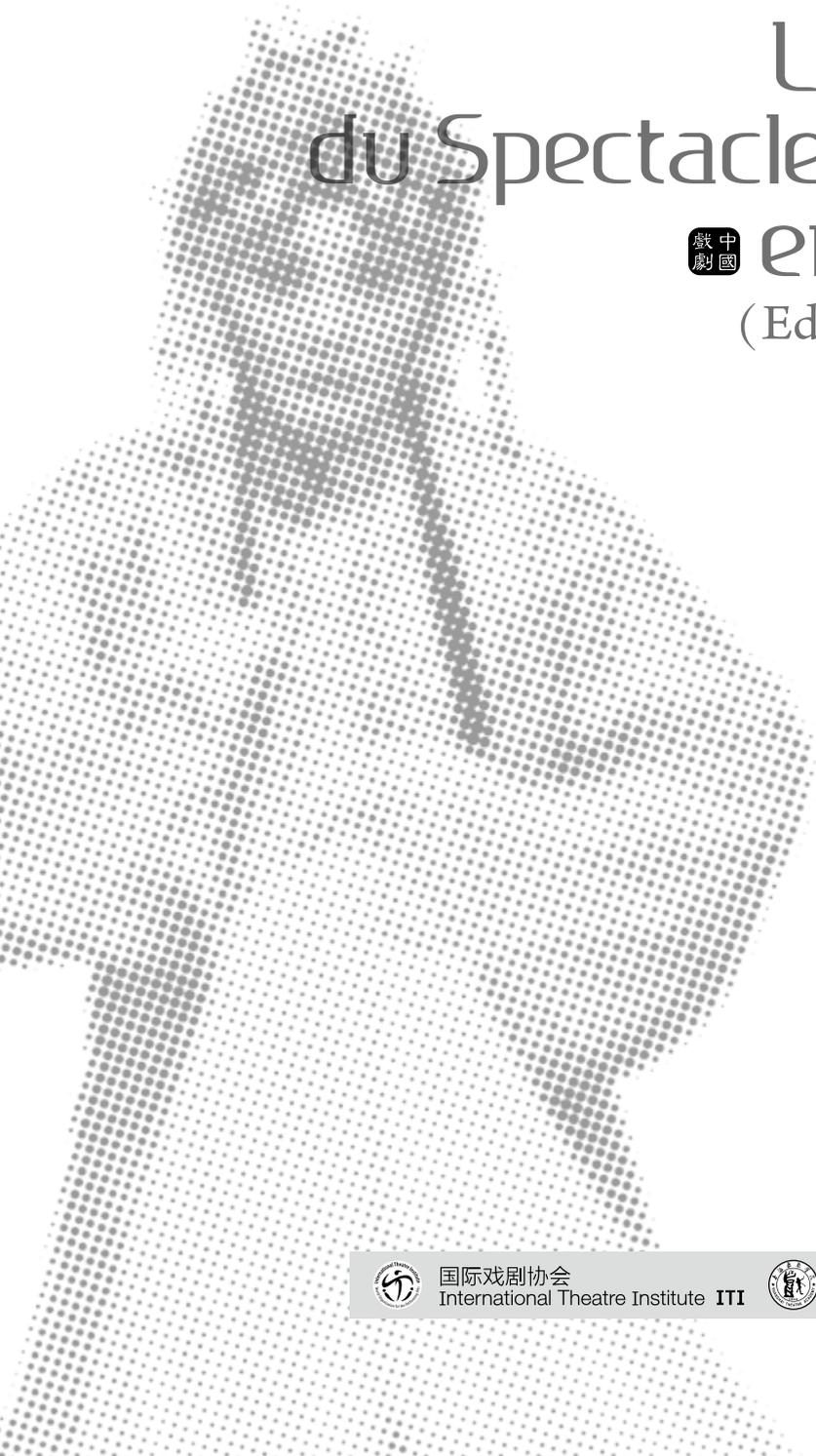
- Renforcer et promouvoir la culture des arts du spectacle chinois
- Le développement du théâtre chinois moderne
- Développement actuel et caractéristiques esthétiques de la création des drames danses chinois
- Le Centre des arts dramatiques de Shanghai (SDAC) : Créativité - Qualité - Diversité
- Dialogue avec le mythe : critique de La maison de thé de Meng Jinghui
- La propagation du Xiqu sur les sites de vidéos grand public à l'étranger



国际戏剧协会
International Theatre Institute ITI

上海戏剧学院
Shanghai Theater Academy





Les Arts du Spectacle Vivant en Chine

(Edition spéciale)

中國
戲劇



国际戏剧协会
International Theatre Institute ITI



上海戏剧学院
Shanghai Theatre Academy

Les Arts du Spectacle Vivant en Chine



RÉDACTEURS EN CHEF

Tobias BIANCONE, GONG Baorong

MEMBRES DU COMITÉ ÉDITORIAL

(par ordre alphabétique du nom de famille en pinyin)

Tobias BIANCONE, Georges BANU†, Marvin CARLSON, CHEN Jun, CHEN Shixiong, DING luonan, Erika FISHCHER-LICHTE, Frederic MAO, FU Qiumin, GONG Baorong, HE Chengzhou, HUANG Changyong, Hans-Georg KNOPP, HU Zhiyi, Li Ruru, LI Wei, LIU Qing, LIU Siyuan, Patrice PAVIS, Richard SCHECHNER, SHEN Lin, Kalina STEFANOVA, SUN Huizhu, WANG Yun, XIE Wei, YANG Yang, YE Changhai, YIN Xiaodong, YU Jiancun, Jean-Pierre WURTZ

RÉDACTEURS

WU Aili, CHEN Zhongwen, CAI Yan, MA Hui

TRADUCTEURS

WU Zhenghao, ZHU Yuan, CAI Yan, MA Weimin

RÉVISEURS

Denis Virot, WU Zhenghao

DÉSIGNER

SHAO Min

CONTACT

Le Centre d'Études Théâtrales Internationales
(The Center of International Theater Studies Centre-STA)

GONG Baorong: gongxy87@163.com

CAI Yan: caiyansta@163.com

TABLES DES MATIERES

PRÉFACE

- 2 Renforcer et promouvoir la culture des arts du spectacle chinois
/ Tobias BIANCONE

INTRODUCTION

- 4 Le développement du théâtre chinois moderne
/ GONG Baorong
- 15 Précis de Yueju
/ LI Shengfeng

ÉTUDES SUR LE XIQU ET D'AUTRES ARTS DU SPECTACLE

- 27 Les pivoines colorées fleurissent. Les étoiles qui montent s'épanouissent sur la scène magnifique:
Écrit à la veille de la 400ème représentation de la version rajeunie du Pavillon aux pivoines
/ ZHOU Qin
- 43 Développement actuel et caractéristiques esthétiques de la création des drames dansés chinois
/ JIANG Lin

ROLES, ARTISTES ET THÉÂTRES

- 57 Le Centre des arts dramatiques de Shanghai (SDAC)
:Créativité – Qualité - Diversité
/ LI Guchuan
- 64 Aperçu de l'image du Sheng et des innovations apportées par l'acteur ZHANG Jun
/ ZHONG Junfang

LA SCÈNE CHINOISE D'AUJOURD'HUI

- 74 Aperçu du théâtre expérimental chinois
/ SUN Yunfeng
- 81 Dialogue avec le mythe : critique de La maison de thé de Meng Jinghui
/ GAO Ziwen

LA DIFFUSION DU THÉÂTRE CHINOIS

- 91 La propagation du Xiqu sur les sites de vidéos grand public à l'étranger
/ ZHANG Fan & WANG Pengfei

Renforcer et promouvoir la culture des arts du spectacle chinois

TOBIAS BIANCONE

Chers chercheurs, chers praticiens, chers lecteurs,

Ayant visité la Chine dès 2008 et résidant à Shanghai depuis 2015, j'observe la culture des arts du spectacle en Chine avec une admiration et un émerveillement toujours croissants. Ayant le privilège d'assister à des spectacles de grande qualité, j'ai la chance de découvrir et d'apprécier les bijoux du Xiqu, le théâtre musical chinois, du théâtre et même des formes expérimentales du théâtre.

Ayant été éduqué par des pièces de théâtre ou des opéras occidentaux, et ayant vécu la plupart du temps dans des pays occidentaux, je me suis habitué à voir un style de théâtre et d'opéra qui suivait les traditions européennes, j'ai également constaté dans les établissements d'enseignement des arts du spectacle en Europe et aux Etats-Unis que les étudiants en art dramatique et les metteurs en scène s'imprègnent encore des structures et des formes des dramaturges de la Grèce antique et de l'Empire romain, de la Russie et de l'Allemagne, de la Grande-Bretagne et de la France, des pays nordiques d'Europe, ainsi que de tous les autres pays européens et des dramaturges d'Amérique du Nord et d'Amérique du Sud.

Mais en voyageant dans différents pays d'Asie, j'ai vu aussi qu'il y avait d'autres formes qui pouvaient être montrées sur scène ou dans des espaces ouverts, d'autres esthétiques, d'autres rythmes, d'autres airs, d'autres façons de chanter. Depuis que j'ai cessé de me concentrer uniquement sur les traditions occidentales dans le domaine du théâtre et des arts du spectacle connexes et que je me concentre sur le continent où je vis actuellement, les régions de l'Asie et du Pacifique m'étonnent de plus en plus.

Avant même de m'installer à Shanghai, j'ai pris conscience de la richesse que la Chine a à offrir. Il suffit de penser au Xiqu, la forme chinoise du théâtre musical — l'opéra chinois est un terme impropre — qui compte 348 façons

différentes de jouer. Et les représentations ne se limitent pas à jouer, chanter et se déplacer sur scène, elles peuvent également comporter des acrobaties et de la danse.

Néanmoins, il serait injuste de réduire la Chine au Xiqu, car les dramaturges ont aussi écrit des pièces qui suivent la tradition européenne, mais qui diffèrent des pièces occidentales en reprenant des thèmes et des traditions chinoises. Ils sont capables d'étonner et de surprendre le public avec une touche spéciale que l'on ne retrouve dans aucune autre culture.

L'approche occidentale du théâtre ou des arts du spectacle est-elle supérieure à l'approche orientale, à la Chine ? Ou bien la façon dont les Chinois jouent leur théâtre et leur Xiqu est-elle plus importante que la façon occidentale ? Ni l'un ni l'autre. Je suis d'ailleurs intimement convaincu qu'aucune culture n'est supérieure à une autre. Même si l'on peut penser qu'il y a des tendances hégémoniques ou même colonisatrices à observer, même aujourd'hui, je considère que toutes les cultures sont égales, et c'est l'ensemble des cultures du monde qui fait la richesse de cette planète et qui est capable d'apporter des points de vue intéressants et différents types de beauté aux publics de l'Orient et de l'Occident.

Cette publication a pour but de vous présenter la culture chinoise des arts du spectacle à travers des textes destinés aux chercheurs, aux artistes du spectacle, aux étudiants en arts du spectacle et à tous ceux qui s'intéressent aux arts du spectacle à l'échelle mondiale.

Cette publication invite les chercheurs et les praticiens à partager leurs points de vue sur la culture chinoise des arts du spectacle. Si vous avez un texte ou des illustrations à proposer, veuillez prendre contact avec les co-éditeurs, Gong Baorong ou moi-même. Lire sur les arts du spectacle chinois n'est qu'un début, faire l'expérience de la pièce sous forme de vidéo ou sur Internet peut être une étape supplémentaire sur le chemin de la recherche et de la découverte, mais à l'évidence et en fin de compte, assister à un spectacle vivant est l'expérience authentique qui permet de prendre conscience de la richesse de la culture des arts du spectacle de ce monde, dans notre cas, la culture des arts du spectacle chinois.

Je vous invite à lire le premier volume *Arts du spectacle chinois* et vous recommande de voir une pièce de théâtre chinois ou de Xiqu chaque fois qu'une représentation est proposée près de chez vous.

TOBIAS BIANCONE

Directeur Général de l'Institut International du Théâtre ITI ; Président du Réseau ITI/UNESCO pour l'Enseignement Supérieur des Arts du Spectacle ; Professeur honoraire de l'Académie Centrale d'Art Dramatique

Le développement du théâtre chinois moderne

GONG BAORONG

L'art du théâtre chinois possède une riche histoire qui remonte aux dynasties Han et Tang. Au fil des siècles, il a évolué et mûri, particulièrement sous les dynasties Song (960-1279) et Yuan (1279-1368). C'est pendant la dynastie Ming (1368-1644) et au milieu de la dynastie Qing (1644-1912) qu'il a atteint son apogée. Cependant, à la fin de la dynastie Qing et au début de la République de Chine, l'art du théâtre chinois a commencé à décliner à cause de l'affaiblissement de la puissance nationale. L'art étranger a commencé à se diffuser progressivement en Chine avec le début du processus de modernisation de la société chinoise au milieu des années 1800, période durant laquelle le pays a été contraint de s'ouvrir au monde. En parallèle des opéras traditionnels chinois, ou Xiqu (戏曲)¹, un nouveau type d'art scénique, appelé plus tard « théâtre moderne », a émergé au début du 20^e siècle.

L'art du théâtre moderne a été importé en Chine il y a 112 ans. Durant les premières cinquante années après son avènement, il a joué un rôle crucial dans le processus de modernisation de la société chinoise, tout en contribuant à la transition de la Chine d'un pays semi-féodal et semi-colonial vers un état souverain. Après la fondation de la République populaire de Chine en 1949, le développement du théâtre chinois moderne a connu plusieurs étapes, à savoir les 17 premières années de la phase initiale de la construction socialiste, la période de la « Révolution culturelle » (1966-1976) et les 40 ans depuis le lancement de la politique de réforme et d'ouverture en 1978. Le présent texte se propose d'explorer brièvement cette histoire.

¹ Le chant constitue la principale forme de représentation des opéras traditionnels chinois, également désignés sous le terme « Xiqu 戏曲 » (où « qu 曲 » signifie « chansons »). Ce terme est souvent mis en parallèle avec l'art théâtral moderne chinois, désigné comme « Xiju » et « Xiqu » (théâtre et opéras traditionnels). Cependant, cette comparaison soulève souvent des débats.

I. La naissance et le développement du théâtre chinois moderne

Au tournant du 20^{ème} siècle, la Chine s'est trouvée en proie au déclin inexorable de la dynastie Qing. Suite à l'ouverture forcée de ses portes au monde extérieur, la culture et les arts occidentaux ont commencé à s'implanter progressivement sur le sol chinois, suscitant un vent de changement pour réformer les opéras traditionnels chinois. C'est dans ce contexte fécond que se sont épanouis les mouvements de réforme et de rénovation théâtrale, incarnés par le théâtre civilisé (文明戏 wenmingxi) et le nouveau théâtre (新戏 xinxi). Toutefois, le théâtre chinois moderne n'a pas vu le jour à Pékin ni à Shanghai, mais bien au Japon : en 1907, les membres de la société Chunliu (春柳社, Chunliu désigne « les saules au printemps »), fondée par LI Shutong 李叔同, ZENG Xiaogu 曾孝谷 et d'autres, ont présenté à Tokyo des extraits de deux œuvres emblématiques : *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, et *La Case de l'oncle Tom* de l'Américaine Harriet Beecher Stowe. Cette dernière a été mise en scène la même année à Shanghai par la société Chunyang (春阳社, Chunyang signifie « soleil du printemps ») fondée par WANG Zhongsheng et d'autres. Cela peut être perçu comme la naissance du théâtre moderne en Chine. Par la suite, des spectacles dénommés à l'époque théâtre « civilisé » (文明戏) et le nouveau théâtre (新戏) ont commencé à être présentés dans des villes telles que Shanghai, Pékin, Tianjin, Shenyang, Nanjing et Wuhan avec l'émergence de nouvelles organisations théâtrales, comme le Groupe évolution (进化团), la Nouvelle troupe de Nankai (南开新剧团) et l'Association des camarades pour les nouveaux théâtres (新剧同志会), avec des pièces mettant en avant de nouvelles idées et appelant à des changements sociaux, telles que *Rexue* (《热血》, *ardeur*), *Daluchunqiu* (《大陆春秋》, *Les ères du continent*) et *Gonghechengsui* (《共和成岁》, *Un an passé en République*). OUYANG Yuqian (欧阳予倩), figure emblématique de cette époque, a dédié ses efforts à la promotion de l'art théâtral moderne. Après son retour du Japon, il a créé des troupes, formé des acteurs et s'est produit sur scène avec eux dans des villes telles que Dalian, Shenyang et d'autres localités du nord-est de la Chine. Son engagement a eu un impact considérable sur le développement de l'art dramatique moderne dans ces régions.

En 1919, le « Mouvement du 4 mai » a marqué une étape cruciale dans l'histoire de la Chine, donnant naissance au mouvement dynamique de la Nouvelle Culture. Au cœur de cette effervescence, le nouveau théâtre a revêtu une importance essentielle. Cette année-là, des figures telles qu'OUYANG Yuqian et CHEN Dabeï (陈大悲) ont ardemment défendu le concept de « théâtre de l'attachement à la beauté » (c'est-à-dire le théâtre amateur). Dans le sillage de cette mobilisation, plusieurs sociétés dramatiques, telles

que la société dramatique du peuple (民众戏剧社), la société dramatique expérimentale (实验剧社), la société dramatique Xinyou (辛酉剧社) et la société Nanguo (南国社), ont vu le jour à Shanghai, à Pékin et dans d'autres villes, générant une vague d'enthousiasme pour le théâtre et la culture. Sous l'influence de l'esprit du « Mouvement du 4 mai », des personnalités telles qu'HU Shi (胡适) et CHEN Duxiu (陈独秀) ont reconnu l'importance du nouveau théâtre pour éveiller les consciences et favoriser la transformation sociale. Ils ont ainsi déployé d'importants efforts pour promouvoir le travail d'Ibsen et son approche du théâtre social. Ils ont non seulement publié des numéros spéciaux et des articles dans le magazine «La Jeunesse» (新青年), mais ont également mis en pratique l'ibsenisme en créant leurs propres œuvres. C'est ainsi que sont nées les premières œuvres marquantes de l'histoire du théâtre chinois moderne, telles que *Marriage* (《终身大事》) de HU Shi, *La nuit de la capture d'un « tigre »* (《获虎之夜》) et *Décès d'un acteur célèbre* (《名优之死》) de TIAN Han (田汉), *Trois femmes rebelles* (《三个叛逆的女性》) de GUO Moruo (郭沫若), *Patriotique* (《一片爱国心》) de XIONG Foxi (熊佛西), et *Une guêpe* (《一只马蜂》) de DING Xilin, parmi d'autres. Avec la maturation progressive de la littérature dramatique, la création d'un système théâtral moderne a commencé à se dessiner dans les années 1920, en grande partie grâce à l'influence d'étudiants ayant étudié aux États-Unis, tels que HONG Shen (洪深). Ce nouveau système intégrait des éléments essentiels tels que la scénographie, l'interprétation et la mise en scène. Avec l'ajout des départements de théâtre et de musique en 1925, l'École nationale des beaux-arts de Beijing (北京美术学校), fondée en 1918, a été transformée en École professionnelle des arts de Beijing (北京艺术专门学校), signalant le début formel de l'enseignement du théâtre en Chine. Parallèlement, TIAN Han a fondé à Shanghai l'École des arts Nanguo et la société Nanguo. Ces organisations ont joué un rôle déterminant dans le développement des arts dramatiques et cinématographiques en Chine, en cultivant un réservoir de talents essentiels à la modernisation de ces industries. Après la mise sous scellés de la société Nanguo en 1930, la restructuration de la troupe de gauche en Alliance des dramaturges de gauche par TIAN Han marque un tournant important. Sous l'influence de la littérature prolétarienne, notamment celle provenant de l'Union soviétique, du Japon et d'autres nations et sous l'impulsion du Parti communiste chinois, le théâtre chinois moderne est devenu plus militant et engagé, permettant des réflexions idéologiques proches des politiques de gauche.

Après que le terme « théâtre moderne » a été officiellement proposé et largement accepté par la communauté théâtrale en 1928, cette nouvelle forme d'art a commencé à mûrir au cours des années 1930, après environ

trente ans de développement. Cette période de croissance est caractérisée par plusieurs aspects clés :

Tout d'abord, la naissance de troupes professionnelles a effectivement entraîné une amélioration significative des performances et des compétences de mise en scène. Comme mentionné ci-dessus, en réponse à la commercialisation grandissante du théâtre et à la prolifération de contenus jugés vulgaires ou superficiels, le « théâtre de l'attachement à la beauté » a émergé dans les années 1920 comme un mouvement alternatif. En revanche, ce « théâtre amateur » était souvent caractérisé par un manque de professionnalisme et de continuité, ce qui limitait la qualité des productions et ne satisfaisait pas toujours les attentes du public. C'est dans ce contexte que TANG Huaqiu (唐槐秋) et d'autres ont fondé la Troupe du voyage de Chine (中国旅行剧团) à Shanghai en novembre 1933, la première véritable troupe professionnelle s'inspirant fortement des modèles européens pour effectuer des tournées dans le pays. Cela a permis d'établir un cadre où les artistes pouvaient vivre de leur art, car la troupe dépendait entièrement des recettes de ses représentations pour assurer la rémunération de ses acteurs et de son personnel administratif. À partir du printemps 1934, la troupe a entrepris des tournées dans diverses villes, notamment Nanjing, Tianjin, Shijiazhuang et Beijing. Au cours de ces tournées, elle a présenté plus de trente pièces, combinant des œuvres de style chinois et étranger. Parmi les pièces notables jouées par la troupe figurent : *Décès d'un acteur célèbre* de TIAN Han, *L'Orange et Le lever du soleil* de CAO Yu (曹禺), *Mei Luoxiang* (梅萝香, L'Arôme du prunier) de GU Zhongyi (顾仲彝), *La Dame aux camélias* de OUYANG Yuqian, *L'Eventail de la jeune maîtresse* de HONG Shen. Puis, la littérature théâtrale chinoise a connu une maturation significative grâce à des dramaturges comme CAO Yu, dont les œuvres sont devenues emblématiques du théâtre moderne. Sa première pièce *L'Orange* a été créée en 1933 alors qu'il n'avait que 23 ans et qu'il était encore étudiant à l'université Tsinghua. Cette pièce a été produite par des troupes universitaires à Tianjin et à Shanghai en 1935. La production de l'œuvre par la Troupe du voyage de Chine à Tianjin et à Shanghai la même année a rencontré un succès retentissant et provoqué une véritable sensation. Le théâtre chinois a effectivement connu une maturation significative durant la première moitié des années 1930, marquée par une évolution tant dans le contenu que dans la forme des pièces, ainsi que par une amélioration notable de la qualité des interprétations et des mises en scène. Ce sont des troupes de théâtre professionnelles comme la Troupe du voyage de Chine qui ont permis le succès immédiat de l'œuvres de CAO Yu. En outre, la période de transformation du théâtre chinois dans les années 1930 a été ponctuée de plusieurs événements clés. L'exploration du « théâtre

paysan » par XIONG Foxi au district Dingxian (定县) dans la province du Hebei, après la fermeture du département de théâtre de l'École nationale des arts de Beijing, a été particulièrement significative. À cela s'ajoutent la création de plusieurs revues théâtrales, telles que « L'Ere du théâtre », « Performance dramatique moderne » et « Théâtre », ainsi que la publication d'œuvres théoriques comme *Techniques de mise en scène du théâtre* de XIANG Peiliang 向培良, *Essais sur la performance dramatique* de YUAN Muzhi et *28 questions sur l'écriture théâtrale* de HONG Shen. On peut ainsi dire que les années 1930 ont marqué une période cruciale pour le développement du théâtre chinois moderne avec un élargissement des horizons, c'est-à-dire des villes, vers des régions rurales et une transition de la théorie à la pratique.

Le déclenchement de la guerre sino-japonaise en 1937 a marqué une période charnière pour le théâtre chinois. Contrairement à ce que l'on aurait pu anticiper, la guerre n'a pas ralenti les activités théâtrales, et par rapport aux autres formes d'activités artistiques, ces dernières ont été plutôt stimulées grâce à leur engagement, étroitement liés avec les événements de l'époque. L'auteur de *L'ébauche historique du drame chinois moderne* affirme que « le drame chinois moderne, représenté par le théâtre moderne, est entré dans un âge d'or de popularité et de prospérité sans précédent durant la guerre sino-japonaise, étant passé par la période embryonnaire du début de ce siècle, la période de développement du Mouvement du 4 mai et des années 1920, à une période de maturité dans les années 1930. »¹ La transformation du « Théâtre de défense nationale » en un mouvement théâtral antijaponais représentait une réponse significative à la situation historique alarmante de l'époque. 10 des 13 troupes de salut national créées à Shanghai ont sillonné la Chine pour engager le public et galvaniser l'opposition à l'invasion japonaise en donnant des représentations. Après Shanghai, la ville de Wuhan est devenue le nouveau centre théâtral de la Chine libre et a vu la formation de l'Association nationale chinoise de la communauté théâtrale contre l'agression japonaise à la fin de 1937. Les antennes de l'association ont été créées dans d'autres villes principales. De surcroît, des festivals du théâtre de Chine ont été organisés dans plusieurs grandes villes comme Wuhan, Guilin, et Chongqing. Le contexte historique de la guerre a incité la communauté théâtrale chinoise à s'engager dans un processus de nationalisation et de popularisation du théâtre moderne avec l'émergence de nombreux dramaturges talentueux et d'œuvres brillantes. Parmi ces dramaturges, on

1 CHEN Baichen et DONG Jian (Eds) : « L'ébauche historique du drame chinois moderne », la maison d'édition du drame chinois, édition 1989, page 432.

peut citer GUO Moruo : *Qu Yuan* (《屈原》), *Hu Fu* (《虎符》); XIA Yan (夏衍) : *Sous le toit à Shanghai* (《上海屋檐下》), *Bactéries fascistes* (《法西斯细菌》), *Herbes aromatiques du bout du monde* (《芳草天涯》); YANG Hansheng (阳翰笙) : *Le printemps et l'automne du royaume céleste* (《天国春秋》), *Héros des vertes forêts* (《草莽英雄》); A Ying (阿英) : *Li Zhicheng* (《李闯王》); YU Ling (于伶) : *Shanghai sous la nuit* (《夜上海》); CHEN Baichen (陈白尘) : *L'histoire de Li Zhusun* (《岁寒图》), *Le tableau de promotion* (《升官图》); SONG Zhidi (宋之的) : *Chongqing dans le brouillard* (《雾重庆》); WU Zuguang (吴祖光) : *Retour à la maison par une nuit de neige* (《风雪夜归人》), et bien d'autres.

II. L'essor, le déclin et la renaissance du théâtre moderne dans la Chine nouvelle

Avec l'établissement de la République populaire de Chine en octobre 1949, l'industrie du théâtre a franchi une nouvelle étape dans son développement, sous la direction du Parti communiste chinois. Cette période a été caractérisée par une expansion significative du théâtre moderne dans le pays, marquée par la création de théâtres et de troupes dans de grandes métropoles telles que Pékin, Shanghai, Wuhan, Guangzhou, et Shenyang et par la professionnalisation et la diversification des performances. De plus, l'Académie centrale d'art dramatique à Pékin et l'Académie du théâtre de Shanghai ont été établies, chargées de former des professionnels, dramaturges, acteurs et scénographes. Cependant, dans le contexte historique particulier de l'époque, les pièces étaient en grande partie destinées à faire de la propagande et du panégyrique. En outre, la Chine embrassait alors le modèle de l'Union soviétique, en conséquence, les pièces nationales étaient toutes consacrées à la construction du socialisme, tandis que les pièces étrangères mises en scène provenaient principalement de l'URSS. La méthode de création dominante était le « réalisme socialiste », dont le style d'interprétation et de mise en scène était également dirigé par des experts soviétiques. Les dramaturges de l'ancienne génération ont cherché à intégrer des éléments de la nouvelle ère dans leurs créations, tandis que les jeunes auteurs s'efforçaient de dépeindre directement la vie contemporaine des ouvriers et des paysans. Au milieu des années 1950, avec l'adoption de la politique de « la campagne des Cents Fleurs », une pléiade d'œuvres remarquables a émergé. Parmi celles-ci, on peut citer *La Maison de thé* (《茶馆》) de Lao She, *Cai Wenji* (《蔡文姬》), de GUO

Moruo et *Guan Hanqing* (《关汉卿》) de TIAN Han. Cependant, en raison des chocs provoqués par une série de mouvements politiques tels que le Grand Bond en avant (1958-1960), la qualité du théâtre moderne a fortement décliné, en réaction, le département de la propagande du Parti communiste chinois et le ministère de la Culture ont organisé des conférences à Pékin en 1961 et à Guangzhou en 1962, le Premier ministre ZHOU Enlai y a assisté personnellement et prononcé des discours pour encourager les dramaturges à produire des œuvres de qualité. Ces deux conférences, en particulier celle de Guangzhou, ont joué un rôle essentiel dans la restauration du moral et de la confiance des dramaturges. Néanmoins, cette période de renouveau a été de courte durée, car le pays a sombré rapidement dans ce qui est connu comme la « décennie des troubles », de 1966 à 1976. Durant cette période, l'art dramatique moderne a été alors laissé à l'abandon.

La Chine a entamé une nouvelle ère avec le lancement de la politique de réforme et d'ouverture en 1978. Au cours de cette période, des œuvres dramatiques modernes chinoises, telles que *En Silence* (《于无声处》), de ZONG Fuxian (宗福先) et *Le Maire* CHEN Yi (《陈毅市长》), de SHA Yexin (沙叶新), ont émergé, reflétant la véritable voix du peuple. Parallèlement, des pièces étrangères d'Arthur Miller, de Bertolt Brecht et de Friedrich Dürrenmatt ont été mises en scène avec succès et ont conduit à un accueil chaleureux des drames modernes. Mais comme le dit le proverbe chinois, « Le bonheur naît du malheur, le malheur est caché au sein du bonheur. » et avec la montée en popularité de la télévision, de nouvelles formes d'art, notamment les séries télévisées, ont investi tous les foyers, tandis que le théâtre moderne a commencé à être progressivement négligé à cause de son attachement aux traditions. Face au dilemme de choisir entre une exploration active pour se renouveler ou une attente passive de l'extinction, les artistes ont choisi la première option, s'engageant dans de multiples expériences pour tracer un nouveau chemin..

The Absolute Signal (《绝对信号》), écrit par GAO Xingjian (高行健) et mis en scène par LIN Zhaohua (林兆华) au Théâtre d'art populaire de Beijing en 1982, a marqué l'essor d'un mouvement particulier : le « théâtre expérimental ». Ce mouvement a suscité un intérêt croissant pour la « dramaturgie exploratoire ». Il est important de souligner que cette innovation était à la fois motivée par les besoins de développement du théâtre lui-même et inspirée par les idées et les pratiques du théâtre occidental. À cette époque, de nombreuses œuvres sur le théâtre moderne et contemporain et des pièces occidentales ont été traduites en chinois, devenant ainsi des références importantes pour les artistes dramatiques chinois. Influencées

par des mouvements tels que le surréalisme, l'expressionnisme et le théâtre de l'absurde, des pièces largement acclamées comme *Courant chaud à l'extérieur de la maison* (《屋外有热流》), de MA Zhongjun (马中俊), *La visite d'un vivant à des morts* (《一个生者对死者的访问》), de LIU Shugang (刘树纲) et *Un paysan qui s'appelle CHEN Hexiang* (《狗儿爷涅槃》), de LIU Jinyun (刘锦云) ont gagné en notoriété. Parallèlement, inspirées par le théâtre narratif, l'existentialisme et le théâtre de l'absurde, de nouvelles œuvres telles que *Le meilleur restaurant* (《天下第一楼》) de HE Jiping (何冀平), *Le rêve de Chine* (《中国梦》) de SUN Huizhu (孙惠柱) et *La station* (《车站》) de GAO Xingjian ont vu le jour.

En réalité, le mouvement d'innovation théâtrale des années 1980 ne s'est pas seulement manifesté par de nouvelles idées et pièces, mais aussi par des changements dans l'interprétation et la mise en scène. Comme mentionné précédemment, durant les dix premières années qui ont suivi la fondation de la Nouvelle Chine, le mode d'interprétation et de mise en scène réaliste russe, illustré par le système de Stanislavski, s'est profondément enraciné en Chine. Cela a été en grande partie dû à la mise en œuvre par la Chine d'une politique qui suivait totalement le modèle de l'Union soviétique et à l'enseignement dispensé par des experts soviétiques. Plus tard, sous l'influence de l'idéologie d'ultra-gauche, ce système a été déformé en une méthode de création rigide et dogmatique. En conséquence, les méthodes d'interprétation sur la scène chinoise dans les années 1980 apparaissaient si rétrogrades qu'Arthur Miller se considérait comme le dramaturge le plus tourné vers l'avenir lors de sa première visite en Chine. Il a fallu du temps pour revitaliser tout ce qui devait être transformé. Suite au lancement de la politique de réforme et d'ouverture en Chine en 1978, l'œuvre de Bertolt Brecht et son théâtre narratif ont été introduits sur la scène chinoise. *Leben des Galilei* de Brecht est la première pièce étrangère présentée en Chine dans cette nouvelle ère. Par la suite, des tragédies grecques antiques et du théâtre allemand contemporain ont également été mis en scène à Pékin. De plus, bien que le travail de Shakespeare n'ait été apprécié que dans un cadre universitaire jusqu'alors, un premier festival national de théâtre dédié au dramaturge anglais a été organisé en 1986 par l'Académie de théâtre de Shanghai et d'autres institutions, cet événement pionnier a constitué un tournant décisif, jetant les bases d'une innovation significative dans l'art de la scène en Chine. Les mises en scène de *Macbeth* et de *Peer Gynt* par XU Xiaozhong (徐晓钟), professeur à l'Académie centrale d'art dramatique, ont connu un grand succès. Par ailleurs, la pièce *La Chronique du village de Sangshuping* (《桑树坪纪事》), écrite par CHEN Zidu (陈子度) et d'autres, est désormais considérée comme une œuvre emblématique de la mise en scène

contemporaine chinoise. La pièce a réalisé une percée majeure dans les domaines de l'interprétation, de la mise en scène et de la scénographie, en alliant la méthode du théâtre narratif, la technique du dessin à main levée (写意) de la peinture chinoise traditionnelle et les procédés cinématographiques. Elle a ainsi symbolisé l'apogée de l'innovation dans la dramaturgie moderne, jouant un rôle prépondérant dans le développement de la dramaturgie contemporaine en Chine..

Mais rien ne peut avoir toujours le vent en poupe, en dépit des efforts déployés par les professionnels du milieu depuis les années 1980 et du premier « Festival de théâtre expérimental » qui s'est tenu à Nanjing au printemps 1989, la crise du théâtre moderne s'est installée et s'est intensifiée, notamment en raison de la promotion de l'économie de marché et des réformes des théâtres et troupes d'État. Cependant, dans le cadre du système à double voie qui a émergé, quelques pièces remarquables d'envergure nationale ont vu le jour au cours des années 1990. GUO Shixing (过士行) est une figure emblématique de la scène théâtrale de la première moitié des années 1990. Sa « Trilogie de l'homme insouciant » (闲人三部曲), — composée de *L'Homme oiseau* (《鸟人》), *L'Homme go* (《棋人》), et *L'Homme poisson* (《鱼人》), — est profondément inspirée par des auteurs comme Friedrich Dürrenmatt. Cette œuvre se distingue également par l'influence laissée par Zhuangzi et les philosophies chan (médiation silencieuse). Un autre dramaturge de premier plan est YAO Yuan (姚远), dans un contexte militaire, à qui la pièce *Shang Yang* (《商鞅》), a conféré une grande renommée. Cette œuvre explore le destin de figures héroïques comme Shang Yang, connues pour avoir mis en œuvre des réformes visant à renforcer le pays. À travers des anecdotes du passé, la pièce établit des parallèles avec le présent, rendant hommage à ceux qui œuvrent pour la politique de réforme et d'ouverture. De plus, *Shang Yang* a propulsé la metteuse en scène CHEN Xinyi (陈薪伊) vers le succès, marquant ainsi le début d'une nouvelle ère pour la mise en scène en Chine. De même, TIAN Qinxin (田沁鑫), dramaturge et metteuse en scène, a su s'imposer avec brio dans le paysage théâtral de Beijing grâce à ses pièces telles que *Ajustements douloureux* (《断腕》), *Fleurs de pêcher au relais de poste* (《驿站桃花》), et surtout *Le terrain de la vie et de la mort* (《生死场》). Ces créations remarquables lui ont valu le titre de première metteuse en scène de Chine. Sous l'influence de l'économie de marché, MENG Jinghui (孟京辉), metteur en scène au Théâtre national de Chine, a écrit et mis en scène *Sifan* (《思凡》), qui lui a valu une reconnaissance immédiate. À la fin des années 1990, il s'est affirmé comme une figure centrale du théâtre chinois moderne avec ses productions marquantes, *Mort accidentelle d'un anarchiste* (《一个无政府主义者的意外死亡》), et *Rhinocéros amoureux* (《恋

爱的犀牛》).

Dès le début du nouveau siècle, la croissance économique rapide de la Chine et l'amélioration continue du niveau de vie de sa population ont permis aux arts du spectacle, et en particulier au théâtre moderne, de connaître des avancées significatives. La renaissance et le développement de ce dernier ont largement dépassé les attentes des nombreux professionnels du secteur. Dans le contexte où le développement économique a fait émerger une classe de cols blancs principalement composée de jeunes, la prédominance du mandarin par rapport aux dialectes a considérablement élargi le public des productions modernes, contrastant avec le manque de jeunes spectateurs pour les opéras chinois traditionnels qui reposent sur l'utilisation des dialectes. Il est néanmoins regrettable que les activités du théâtre moderne se concentrent encore principalement à Beijing et à Shanghai, presque tous les dramaturges et metteurs en scène représentatifs des vingt dernières années provenant de Pékin ou de Shanghai. LIN Zhaohua (林兆华), qui se concentre sur l'expérience de déconstruction du théâtre occidental traditionnel, a su conserver son expertise théâtrale. TIAN Qinxin et MENG Jinghui, qui ont commencé à montrer leurs talents remarquables à la fin du siècle dernier, ainsi que WANG Xiaoying (王小鹰) et ZHA Mingzhe (查明哲), de la deuxième génération, ont joué un rôle essentiel dans la mise en scène théâtrale. TIAN et MENG, en particulier, ont attiré une attention considérable grâce à leur double statut de dramaturge et de metteur en scène, consolidant ainsi leur influence dans le milieu théâtral. Parmi les œuvres représentatives des deux dernières décennies, on peut citer *L'opinion de deux chiens sur la vie de l'être humain* (《两只狗的生活意见》), de MENG Jinghui, *Le temple Fayuan à Beijing* (《北京法源寺》), de TIAN Qinxin, *Le plateau du cerf blanc* (《白鹿原》), de MENG Bing (孟冰), et *La guilde de Wotou* (《窝头会馆》) de LIU Heng (刘恒). Bien que de nombreuses productions aient été mises en scène à Shanghai, elles ont parfois manqué d'originalité. ZHAO Yaomin (赵耀民), avec ses pièces *Circonstances heureuses* (《良辰美景》), et *Le Chant de l'éternel regret* (《长恨歌》), ainsi que YU Rongjun (喻荣军), connu pour *Le goût salé du cappuccino* (《卡布其诺的咸味》), et *L'hiver dernier* (《去年冬天》), se distinguent toutefois comme des figures représentatives de cette scène.

Un phénomène qui a suscité une attention considérable au 21^{ème} siècle est ce que certains experts désignent comme le « double impact de l'Occident ». En effet, un nombre sans précédent de troupes étrangères se sont produites sur la scène du théâtre moderne chinois. Chaque année, des pièces exceptionnelles en provenance de pays européens et d'Amérique sont invitées à se produire lors de festivals de théâtre, tels que le Festival

international de théâtre expérimental et le Festival international d'art de Shanghai, le Festival de théâtre de Penghao, les Rencontres du théâtre français à Beijing, le Festival de théâtre de CAO Yu à Tianjin, et bien sûr, le Festival de théâtre de Wuzhen. Ces événements mettent en avant des œuvres étrangères ainsi que des créations locales originales, suscitant les éloges du public et enrichissant le paysage théâtral contemporain en Chine.

On peut anticiper qu'à l'avenir, le théâtre chinois moderne saura se démarquer des autres formes de théâtre à travers le monde grâce à son caractère éminemment distinctif.

GONG BAORONG

Professeur à l'Académie du Théâtre de Shanghai

Précis de Yueju

LI SHENGFENG

Originaire de la province du Zhejiang mais ayant connu sa vraie croissance à Shanghai, le Yueju est un genre d'opéra chinois résolument moderne, et qui a à peine un siècle d'histoire. Malgré sa jeunesse, il a su s'imposer grâce à son parcours singulier et à ses attraits artistiques incomparables, et à s'élever au rang d'art majeur parmi la centaine de genres d'opéra que connaît la Chine, il a su séduire un large public et bénéficie d'une vraie base de passionnés.

Développement initial du Yueju

L'histoire du Yueju remonte aux chants des paysans travaillant dans les champs et prend racine à Shengxian (嵊县), l'actuelle ville-district de Shengzhou (嵊州), dans la province du Zhejiang. A l'origine, il ne s'agissait que d'une forme de distraction organisée par des paysans pour eux-mêmes mais qui s'est progressivement métamorphosée en un art populaire du conte accompagné de chants. Alors que les régions rurales souffraient de la pauvreté, à la fin du règne de l'empereur Xianfeng (咸丰) de la dynastie Qing, des paysans locaux cherchaient à obtenir un peu d'argent en échange de spectacles pour leurs pairs. Dans un premier temps, leurs performances se limitaient à du porte à porte, mais au fil du temps, ils ont commencé à se produire aussi dans des salons de thé. Les thèmes de leurs chants reflétaient principalement la vie rurale, vibrante et riche en anecdotes, ainsi que des légendes folkloriques captivantes, avec une intrigue pleine de rebondissements. La forme elle-même du spectacle a également évolué, passant d'un simple conteur-paysan à des représentations à deux ou plusieurs personnes. Ce format, connu sous le nom de « Changshu » (唱书), conte chanté, est considéré comme le précurseur du Yueju, dont JIN Qibing (金其炳), figure emblématique ayant vécu sous le règne de Xianfeng, est souvent désigné comme le père fondateur. Cet art du conte



■ Photos de Yueju *Le Pavillon de l'ouest* (《西厢记》)

accompagné de chant a vu sa popularité s'incuber dans les zones rurales de l'est du Zhejiang pendant une cinquantaine d'années tout en s'enrichissant des merveilleuses ressources des opéras locaux de la province.

Aux alentours du Nouvel An chinois de 1906, des artistes issus des écoles du nord et du sud du « Changshu », se sont produits, par hasard, les uns après les autres sur les scènes de deux villages du Zhejiang. Présentées sous la forme de pièces d'opéra, ces premières performances, bien qu'encore immatures, ont été accueillies avec enthousiasme par les habitants. Cet événement marqua un tournant significatif dans l'évolution du « Changshu », amorçant sa transformation en une forme d'opéra à part entière, c'est pourquoi cette année 1906 est considérée par les chercheurs comme celle de la naissance du Yueju. À cette époque cependant, le terme de « Yueju » n'existait pas encore, cette nouvelle forme d'opéra n'étant alors désignée que sous le nom de « Xiaogeban » (小歌班), troupes de petits chants..

Suite au succès inattendu des spectacles de 1906, de nombreux villages de Shengxian s'ont entrés en concurrence pour inviter des acteurs du « Xiaogeban » à se produire sur leurs scènes. Face à la demande croissante, les conteurs-paysans ont commencé à former des troupes, se sont professionnalisés et ont multiplié les représentations. Lorsque la sécheresse a frappé Shengxian en 1907, un nombre encore plus grand de paysans a rejoint ces troupes dans l'espoir de subvenir à leurs besoins, les troupes de « Xiaogeban » ont bénéficié ainsi d'une rapide expansion, élargissant leur zone d'activité jusqu'à couvrir toute la région entre Hangzhou, Jiaxing et Huzhou dans le delta du Yangzi, la région de Hang-Jia-Hu. Au cours de la décennie 1906-1916, les acteurs de deux écoles, une du nord et une du sud, ont entamé un processus d'intégration progressive. D'une part, ils ont enrichi les récits de leurs œuvres de « Changshu », évoluant de narrations à la troisième personne vers des discours à la première personne, d'autre part, ils ont élargi leur répertoire, explorant de nouveaux horizons par le biais de transplantations, d'adaptations et de créations originales.

A partir de 1917, des troupes de « Xiaogeban », après avoir atteint un certain niveau de réussite artistique, ont tenté leur chance à trois reprises à Shanghai dans l'espoir de se développer davantage. Malheureusement, le public shanghaien se montrait alors peu enclin à apprécier le style « Xiaogeban », rugueux et un peu trop rustique pour l'époque, ce qui a entraîné l'échec de ces initiatives. Toutefois, les acteurs de « Xiaogeban » ne se sont pas laissés abattre et se sont résolument engagés dans une quête d'amélioration de leurs performances. Pour ce faire, ils se sont inspirés d'opéras plus anciens, tels que l'opéra de Pékin et l'opéra Shao (Shaoju, 绍剧), afin de perfectionner leurs

interprétations. En outre, ils ont apporté des modifications significatives à leur répertoire, à la musique, aux costumes et au maquillage. Dans un souci de rendre leurs représentations plus accessibles, ils ont également intégré une touche de dialecte shanghaien dans leur jeu, tout en conservant les lignes en dialecte de Shengzhou. Ces efforts déterminés ont commencé à porter leurs fruits et en 1920, le « Xiaogeban » a rassemblé presque tous ses meilleurs acteurs pour une quatrième manifestation à Shanghai. Cette fois, le public s'est montré réceptif et a accordé une reconnaissance à leurs performances, marquant ainsi le début d'une implantation durable du Yueju dans cette grande métropole. Deux pièces emblématiques de l'opéra Yue, *L'Épingle de jade* (Biyu zan 《碧玉簪》) et *La Romance de Liang Shanbo et Zhu Yingtai* (《梁山伯与祝英台》), qui sont encore jouées aujourd'hui, ont émergé durant cette période.

Après son arrivée à Shanghai, le Yueju a entrepris un processus d'apprentissage des influences extérieures afin de prospérer dans le marché très concurrentiel des arts du spectacle. Son répertoire a évolué progressivement, délaissant les pièces de la sphère intime pour explorer des thèmes classiques avec des costumes historiques. Parallèlement, le style de chant et la musique d'accompagnement ont continué de s'enrichir et de se développer. L'année 1923 a marqué un tournant décisif avec la création de la première troupe féminine, inspirée par la popularité croissante des actrices sur les scènes shanghaiennes dans les années 1920. Cette nouvelle tendance, initiée par



■ Photo de Yueju *La Romance de Liang Shanbo et Zhu Yingtai* (《梁祝》)

des acteurs masculins, annonçait le passage du Yueju à une dimension plus féminine, ouvrant la voie à un nouveau chapitre dans l'évolution de cet opéra.

Trois réformes importantes du Yueju

Après le déclenchement de la guerre sino-japonaise, en 1937, de nombreuses personnes des régions avoisinantes se sont réfugiées dans les concessions de Shanghai. Cette augmentation rapide de la population a contribué à la prospérité de l'industrie du divertissement à Shanghai. Le Yueju féminin, ayant complètement supplanté le Yueju masculin dans la ville, est devenu le courant dominant de cet art en 1938. YAO Shujuan (姚水娟), figure emblématique du Yueju féminin à cette époque, a initié une réforme avec le soutien de son scénariste et réalisateur, Fan Li. Ensemble, ils ont insufflé une nouvelle dynamique au Yueju, en présentant de nombreuses pièces innovantes intégrant des accessoires, des décors et des lumières rappelant les « pièces civilisées », une première forme d'œuvres théâtrales occidentales, qui avaient émergé principalement en Chine et au Japon. Toutes les grandes troupes ont embrassé le mouvement, marquant ainsi une transformation significative dans le paysage de l'opéra Yueju de Shanghai. Cette évolution a permis de passer



■ Photo de Yueju *La Romance de Liang Shanbo et Zhu Yingtai* (《梁祝》)



■ Photo de Yueju *La Romance de Liang Shanbo et Zhu Yingtai* (《梁祝》)

des représentations traditionnelles, empreintes de répertoires anciens, à une série de créations originales. Ce changement a également favorisé l'émergence d'une nouvelle génération de chorégraphes et de metteurs en scène, lesquels ont contribué à forger un ensemble de modes de création et de représentation résolument distincts de ceux des opéras traditionnels. Durant cette période, la scène du Yueju était essentiellement illuminée par les « Huadan » (花旦), jeunes actrices jouant le rôle de femmes vives et célibataires. Au fil du temps, leurs performances ont su s'éloigner du semblant d'érotisme qui avait initialement séduit le public masculin, pour s'orienter vers des récits plus nuancés et accessibles. Grâce à cette réforme, le Yueju a réussi à conquérir un auditoire de plus en plus large. Parallèlement, les transformations démographiques engendrées par l'afflux de réfugiés à Shanghai ont également influencé la composition du public de l'opéra Yue, autrefois dominé par les hommes, ce public est devenu progressivement plus équilibré, puis a fini par être majoritairement féminin. C'est aussi au cours de cette période que le nom de « Yueju » a commencé à s'imposer.

A la fin de l'année 1941, la guerre du Pacifique ayant éclaté, Shanghai, souvent désignée jusque-là comme une « île isolée » au milieu de la guerre, a été confronté à l'occupation ennemie. Cette période de tensions et de pressions économiques a poussé de nombreux membres du milieu théâtral à s'engager dans le Yueju afin de subvenir à leurs besoins quotidiens. C'est dans ce contexte que l'actrice YUAN Xuefen (袁雪芬), animée par le désir d'élever le statut social des actrices de Yueju, a pris l'initiative de la deuxième réforme du Yueju. Son engagement visionnaire a permis au Yueju féminin d'emprunter de manière plus intégrée les éléments de pièces de théâtre et de films occidentaux. Cette réforme a également favorisé la formation progressive d'équipes créatives au sein des troupes de Yueju intégrant des scénaristes, des réalisateurs, des musiciens, des artistes de scène et des actrices. Entre 1942 et 1949, les principales troupes de Yueju à Shanghai ont manifesté un remarquable dynamisme, permettant ainsi de renforcer et d'affiner les caractéristiques artistiques du Yueju et les performances ont connu une hausse significative de leur niveau artistique. De plus, en 1947, un tournant notable s'est produit avec l'émergence des « Femmes Xiaosheng » (女小生), jeunes personnages masculins interprétés par des actrices. Cette évolution a marqué un changement de paradigme sur la scène du Yueju, où ces nouveaux personnages ont progressivement pris la place prépondérante des Huadan, traditionnellement au centre des représentations. Les actrices interprétant des rôles masculins sur scène se sont révélées posséder une voix et une image souvent jugées supérieures à celles des acteurs masculins. Leurs performances résonnaient en outre particulièrement avec les goûts esthétiques



■ Photo de Yueju *La légende de Zhen Huan*

du public féminin, ce qui a renforcé une des caractéristiques essentielles du Yueju : l'intégration du point de vue féminin et la considération du public féminin comme principal consommateur.

Après la fondation de la République populaire de Chine en 1949, le Yueju a bénéficié d'un fort soutien gouvernemental, ce qui a entraîné une amélioration sans précédent de son statut et une expansion continue de son influence sur le public. La East China Yueju Experimental Company (华东越剧实验剧团), établie et dirigée par l'État, a joué un rôle crucial en regroupant des artistes talentueux issus des troupes historiques telles que « Xuesheng » (雪声) et « Dongshan » (东山), pour n'en citer que deux. Cette initiative a permis la création de nombreuses pièces raffinées et minutieusement élaborées, qui ont servi à représenter l'image artistique de la nouvelle Chine sur la scène internationale à travers des échanges culturels sino-étrangers. Parallèlement, des troupes privées telles que « Fanghua » (芳华) et « Hezuò » (合作) étaient également très dynamiques en matière de création et ont mis en scène de nombreuses pièces remarquables, marquant une sorte d'apogée dans leur production artistique. En tant que forme d'opéra très jeune, le Yueju a alors vu son statut officiel s'élever jusqu'à devenir le deuxième opéra le plus respecté après l'opéra de Pékin, ce qui a entraîné une reconnaissance générale accrue parmi la population. La réforme de l'art de l'opéra, qui a été initiée par le gouvernement dans les années 1950,



■ Photo de Yueju Xianglin Sao (《祥林嫂》)

a eu des conséquences négatives pour de nombreux opéras chinois, mais en ce qui concerne le Yueju, l'influence de cette réforme a été relativement faible grâce à sa riche expérience en matière de collaboration avec des réalisateurs de films et de pièces de théâtre.

Développement et évolution du Yueju depuis les années 1980

Un deuxième développement majeur du Yueju apparaît à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Alors que la plupart des opéras chinois historiques connaissaient un retour notable des pièces traditionnelles, disparues pendant la Révolution culturelle, le contexte du Yueju était quelque peu différent. Le renouveau du Yueju a connu des formes différentes dans la province du Zhejiang et à Shanghai.

À Shanghai, la renaissance du Yueju s'est manifestée par la réhabilitation du « Yueju féminin » et la réaffirmation de différentes écoles du Yueju qui tirent leurs racines d'actrices renommées. Un moment charnière de ce phénomène a eu lieu en 1979, lorsque l'Institut de recherche artistique de Shanghai (上海艺术研究所) et la Compagnie du Yueju de Shanghai (上海越剧院) ont organisé

conjointement le « concert de Yueju de l'école Yin Guifang (尹桂芳) » sur la place de la Culture (文化广场), attirant plus de 10 000 spectateurs. Cette période a également vu la remise en place de certaines troupes de Yueju qui avaient été dissoutes, ainsi que le retour sur scène de nombreux artistes emblématiques célèbres avant l'année 1949. Ces artistes ont non seulement ressuscité plusieurs pièces classiques issues de diverses écoles de Yueju mais ont également introduit une multitude de nouvelles œuvres de qualité. Grâce à ces efforts, les représentations de Yueju à Shanghai ont réussi à retrouver leur dynamisme d'antan.

Dans la province du Zhejiang, la renaissance du Yueju a mis l'accent sur la sélection et la formation de jeunes actrices, favorisant ainsi l'émergence de nouveaux talents avec la création de nouvelles pièces sur mesure pour elles. Les autorités provinciales ont encouragé cette dynamique à travers l'émergence des « Xiaobaihua » (小百花), les cent jeunes actrices. Une des œuvres emblématiques de ce courant est *Un anniversaire célébré par cinq filles* (《五女拜寿》), qui a été présentée pour la première fois en 1982. Avec un contraste saisissant, cette pièce illustre la bonté intrinsèque de la nature humaine à travers l'attitude de personnes chaleureuses ou froides en fonction de la situation, ce qui a largement résonné dans le public.

Les représentations de Yueju à Shanghai et au Zhejiang de cette période, bien que distinctes par leurs caractéristiques, partageaient une préoccupation humaniste profonde. Les œuvres, inspirées toutefois pour la plupart de récits anciens, transcendaient la simple narration sur l'histoire étant donné son influence significative sur l'époque, elles capturaient l'esprit de leur temps, intégrant des réflexions contemporaines et les préoccupations actuelles des artistes.

After 1949, as a result of the government's promotion, the actors began to return to the stage of Yueju. Differing from the early Yueju period, when all roles were played by men, the new generation of actors take on only the male roles in the play. Although it had taken a long and difficult period for the audience to re-accept Yueju actors, the co-existence of women's Yueju and men-women joint Yueju had become a common situation of stage by the time of the revival in the 1980s. Because of voice and appearance differences, actors are often inferior to actresses in ancient costume plays, so they prefer modern contemporary theme works. It brought some new attempts to the modern drama of Yueju, but also squeezed to a certain degree the development space of women's Yueju in modern plays, in which the latter had gained much successful experiences before 1949. Since the 1990s, the stage of Yueju has been impacted by various forms of new entertainment. Having entered the

20th century, theatre performances are generally affected by all kinds of online entertainment. Yueju, trying to maintain its traditions, made various attempts in the new trend of the times with its consistent innovative spirit.

L'ambition esthétique du Yueju

Jiangnan, région située au sud du fleuve Yangtze et berceau du Yueju, était connue pour son niveau d'éducation élevé parmi les femmes et pour leur statut sociétal relativement avancé dans le contexte chinois traditionnel, le Yueju a donc trouvé un environnement particulièrement favorable à Shanghai, une ville cosmopolite où les influences occidentales ont permis aux Chinoises une autodétermination encouragée à une époque où la société traditionnelle chinoise imposait de strictes limitations aux droits et aux rôles des femmes. L'âge d'or du Yueju est le résultat d'une synergie entre actrices des troupes féminines et un large public féminin dévoué. Le terreau dans lequel le Yueju est né, le parcours unique de cet opéra et l'environnement social ont conjointement permis au Yueju de devenir l'un des genres d'opéra chinois modernes le plus féminisé. Les caractéristiques féminines du Yueju se manifestaient alors dans le point de vue des femmes sur le monde, les goûts esthétiques féminins qui influençaient la mise en scène et l'art des actrices jouant des rôles masculins, souvent dans le cadre de la tradition des « Femmes Xiaosheng », reflétant les attentes des femmes à l'égard d'une image idéale de l'homme .

La deuxième qualité du Yueju réside dans sa capacité à privilégier un jeu et un chant ancrés dans la réalité. Contrairement à des opéras traditionnels comme l'opéra de Pékin, qui s'appuient souvent sur un large éventail de techniques d'arts martiaux, le Yueju adopte une approche différente, et bien qu'il intègre parfois des mouvements d'arts martiaux, ceux-ci ne sont pas au cœur de la performance, au lieu de rechercher délibérément des prouesses techniques, le Yueju met l'accent sur l'harmonie entre ces techniques et la présentation de la vie quotidienne sur scène et vise avant tout à exprimer les émotions intérieures des personnages à travers une utilisation sélective et modérée des mouvements. Par rapport aux techniques d'arts martiaux, la voix et le chant occupent une place bien plus centrale dans l'opéra Yue, ce dernier ne se contentant pas de rechercher de belles mélodies mais s'efforçant également de refléter l'expression naturelle des émotions humaines. Les voix des interprètes de Yueju se caractérisent par des styles personnels très distincts, ce qui a favorisé l'émergence de plusieurs sous-genres au sein du Yueju. De la même manière, le maquillage utilisé dans l'opéra Yue est généralement

plus représentatif de la vie quotidienne, en contraste avec les effets souvent exagérés que l'on retrouve dans les maquillages des opéras traditionnels.

Attendu que le Yueju a principalement évolué dans les théâtres de Shanghai et que la présence des arts martiaux dans ses représentations est considérablement atténuée, la musique d'accompagnement du Yueju est moins bruyante que celle d'autres formes des opéras chinois, qui s'inspirent souvent de représentations en plein air plus vivantes et plus spectaculaires. En conséquence, le style musical du Yueju se caractérise par une douceur et une délicatesse particulières. La relation étroite entre le Yueju et le théâtre moderne a également permis à cette forme d'opéra d'intégrer la technologie de la scène assez rapidement, l'éclairage, la scénographie et d'autres aspects artistiques ont été particulièrement développés, atteignant un niveau élevé d'intégration avec le jeu et le chant.

Toutes ces explorations esthétiques ont transformé le Yueju en un art de la scène complet, alliant beauté et naturalisme et représentant une symbiose entre tradition et modernité, entre art et technologie. Le point de vue et l'esthétique féminins du Yueju se distinguent également des autres formes des opéras traditionnels chinois, souvent marqués par une forte idéologie patriarcale. Cette singularité contribue à la popularité persistante du Yueju auprès du public moderne, en particulier parmi les femmes.

Bibliographie

- Bureau culturel de Shengxian, équipe de rédaction de l'Histoire du développement du Yueju : *Histoire du développement initial du Yueju*, Hangzhou, Maison d'édition du peuple du Zhejiang, 1983.
- Comité des données culturelles et historiques de la conférence consultative politique du comté de Shengxian (Ed.) : *Retracer l'origine du Yueju*, Hangzhou, Maison d'édition de littérature et d'art du Zhejiang, 1992.
- LU Shijun et GAO Yilong (Eds) : *Chronique du Yueju à Shanghai*, Beijing, Maison d'édition des opéras de Chine, 1997.
- SONG Guangzu (Ed) : *Histoire du développement du Yueju*, Beijing, Maison d'édition des opéras de Chine, 2009.
- FU Jin : *Histoire des opéras chinois*, Beijing, Maison d'édition de l'université de Beijing, 2014.
- FU Jin : *Histoire des opéras chinois en 20^{ème} siècle*, Beijing, Maison d'édition des sciences sociales de Chine, 2017.
- LI Shengfeng : *S'épanouir dans les interstices du bouleversement des ères – la réforme du Yueju et la formation de son esthétique unique (1938-1958)*, Shanghai, Maison d'édition d'Extrême-Orient de Shanghai, 2019

LI SHENGFENG

Rédacteur en chef adjoint, Maison d'édition de l'éducation de Shanghai

*Les pivoines colorées fleurissent. Les étoiles
qui montent s'épanouissent sur la scène
magnifique*

Écrit à la veille de la 400^{ème} représentation
de la version rajeunie du *Pavillon aux pivoines*

ZHOU QIN

Le Pavillon aux pivoines est la pièce de Kunqu la plus emblématique de l'époque des Ming, son aura est telle que l'on en cite souvent la dédicace : l'amour est « Inconsciemment éveillé et vous rend passionnément dévoué à lui. » « Pour l'amour, on peut mourir de son vivant, et on peut vivre de sa mort » (Tang Xianzu, *Inscription du Pavillon aux pivoines*) Les mérites littéraires du *Pavillon aux pivoines*, incarnés par des vers tel que « une pluie douce, un vent léger, un bateau orné dans une vague nuée » « des jeunes filles belles comme les fleurs, inconscientes du temps qui passe comme une rivière » (*Pavillon aux pivoines : Un rêve effrayant*)

ont également marqué de nombreux jeunes hommes et jeunes femmes et les ont même parfois accompagnés dans leur poursuite d'un idéal de vie. Depuis plusieurs siècles, cette oeuvre est l'une des trois pièces de Kunqu les plus populaires, avec *le Conte du Pipa* de Gao Ming, sous la dynastie des Yuan, et *le Palais de la jeunesse éternelle* de Hong Sheng, sous la dynastie des Qing. C'est grâce au Kunqu que des personnages très vivants du *Pavillon aux pivoines* tels que Du Liniang, Liu Mengmei, Chunxiang, Du Bao, Chen Zuiliang et Shi Daogu ainsi que la profonde pensée de son auteur, Tang Xianzu, se sont popularisés et se sont répandus en Chine et même dans le monde entier.

Le récit original du *Pavillon aux pivoines* comptait 55 scènes, comme pour la plupart des récits des dynasties Ming et Qing, mais l'oeuvre est si longue qu'il faut plusieurs jours et nuits pour en interpréter toutes les scènes, c'est la

raison pour laquelle, généralement, *le Pavillon aux pivoines* est joué sous forme de sélection, et ce depuis plus de 300 ans et la fin de la dynastie des Ming et le début de la dynastie des Qing, lorsque le théâtre Kunqu est entré dans sa grande période de prospérité. Il était en effet extrêmement rare que la pièce soit jouée dans son intégralité. *La nouvelle collection de Zhuibaiqiu*, compilée et gravée entre la 29^e et la 39^e année du règne de l'empereur Qianlong de la dynastie des Qing, contenait les 12 scènes du *Pavillon aux pivoines* qui étaient le plus souvent jouées à cette époque : *Xuetang* (L'école), *Quannong* (Le temps est venu de labourer la terre), *Youyuan* (La visite au jardin), *Jingmeng* (Un rêve effrayant), *Xunmeng* (À la recherche du rêve), *Lihun* (L'âme quitte le corps), *Mingpan* (Le jugement aux enfers), *Shihua* (Le portrait trouvé), *Jiaohua* (Appeler le portrait), *Wenlu* (Demander le chemin), *Diaoda* (Suspendre et battre) et *Yuanjia* (Réunion heureuse). Ces 12 pièces correspondent en réalité à 11 scènes de l'œuvre originale de Tang Xianzu.

Environ 70 ans plus tard, au cours du règne de l'empereur Daoguang, 10 pièces fréquemment jouées du *Pavillon aux pivoines* ont été enregistrées

■ L'affiche de la version jeunesse du *Pavillon aux pivoines*





■ Les acteurs et les créateurs de la version jeunesse du *Pavillon aux pivoines*

dans la *Revue sur le Xiqu : Xuetang, Quannong, Youyuan, Duihua* (Ramasser les fleurs), *Jingmeng, Xunmeng, Lihun, Mingpan, Diaoda et Yuanjia*, soit 8 scènes de l'œuvre originale. Encore 70 ans plus tard, à la fin de la dynastie des Qing et au début de la République de Chine, la troupe Quanfu a joué 14 scènes du *Pavillon aux pivoines : Xuetang, Quannong, Youyuan, Yonghua* (Éloge aux fleurs), *Jingmeng, Lihun, Huapan* (Le jugement par la déesse des fleurs), *Shihua, Jiachua, Wenlu, Xunyuan* (La recherche de l'âme), *Diaoda et Yuanjia*. Il s'agit-là de 12 scènes de la version originale. Ces pièces ont généralement été transmises par les artistes de la génération « Chuan » de Suzhou. Bien qu'il faille tenir compte du fait que certaines erreurs ont pu être causées par l'adoption de textes divergents, on peut affirmer que les pièces les plus fréquemment jouées du *Pavillon aux pivoines* n'ont été que légèrement modifiées au cours des 200 dernières années qui vont du milieu du XVIII^e siècle au milieu du XX^e siècle, il n'y a pas eu de changement significatif.

Selon les principes d'authenticité, d'intégrité et d'héritage que l'UNESCO applique pour identifier le patrimoine culturel mondial, il est probable que seule cette douzaine de pièces du *Pavillon aux pivoines* mentionnées plus haut puissent être répertoriées en tant que partie intégrante du Kunqu chinois, art représentatif du patrimoine oral et immatériel de l'humanité, d'autant que ces pièces sont d'une valeur, d'une splendeur et d'un raffinement qui peuvent marquer en quelque sorte le sommet du Kunqu. Il est cependant difficile de saisir pleinement les caractéristiques idéologiques du *Pavillon aux pivoines*, car les intrigues de chaque scène sont très cloisonnées et manquent de lien entre elles. Face au monde moderne et face à un public plus jeune, les éditeurs et les interprètes ont souvent été confrontés à un dilemme : évidemment, il n'est pas suffisant de présenter quelques moments forts pour promouvoir *le Pavillon aux pivoines* auprès d'un public jeune, car les pièces doivent être complètes et posséder des intrigues cohérentes, cependant, de nombreux problèmes pratiques difficiles à résoudre apparaissent lorsqu'il s'agit d'interpréter l'œuvre originale, la durée excessive de la représentation suffisant à décourager le public moderne. Par conséquent, la tâche la plus importante consistait à adapter le texte du récit, à réorganiser les intrigues et à présenter une histoire fondamentalement complète sur scène, de manière à l'adapter autant que possible aux besoins esthétiques du théâtre moderne et du public d'aujourd'hui.

Les versions révisées les plus anciennes et les plus influentes du *Pavillon aux pivoines* sont la version de Yu Yan (créée à Shanghai en décembre 1957, adaptée par Su Xuean et interprétée par Yu Zhenfei et Yan Huizhu), la version de Zhang Jiqing (créée à Suzhou en octobre 1982, arrangée par Hu Ji et interprétée par Zhang Jiqing et Dong Jihao), la version de Chen Shizheng (créée à New York en juillet 1999, réalisée par Chen Shizheng et interprétée par Qian



■ La version jeunesse du *Pavillon aux pivoines*

Yi et Wen Yuhang), et la version classique de Shangkun (créée à Shanghai en août 1999, arrangée par Wang Renjie, réalisée par Guo Xiaonan et interprétée par Cai Zhengren, Zhang Jingxian, Yue Meiti, Li Xuemei, Zhang Jun et Shen Yili). Parmi ces adaptations, la version de Chen Shizheng a été largement critiquée pour son éloignement des caractéristiques fondamentales du Kunqu, et n'a jamais été jouée en Chine continentale. Cependant, la plupart des autres adaptations ont apporté certaines réussites en termes d'expérience et de production.

Fin 2002, M. Bai Xianyong a choisi le Théâtre de Kunqu de Suzhou comme base pour inviter des spécialistes de la culture et des artistes du Xiqu de la Chine continentale et de Taïwan en vue de créer une version rajeunie du *Pavillon aux pivoines*. L'idée de cette « version jeunesse » consistait à essayer

■ La version jeunesse du *Pavillon aux pivoines*



d'utiliser de jeunes acteurs de Kunqu pour interpréter des histoires d'amour classiques avec des jeunes, afin de rapprocher la culture traditionnelle chinoise des jeunes générations de spectateurs, le problème principal étant alors l'arrangement de la narration et de l'interprétation du *Pavillon aux pivoines*. Sur la base d'une fidélité au thème et à l'intrigue du *Pavillon aux pivoines*, l'équipe de production, guidée par le principe « supprimer mais ne pas modifier », a suivi les critères de base de la production traditionnelle, à savoir « établir le courant principal » (interpréter le thème de Tang Xianzu, l'éloge de la jeunesse et de l'amour), « couper le fil » (élaguer les ramifications qui s'éloignent du sujet) et « un travail d'aiguille dense » (prêter attention à la description détaillée de l'ensemble de la structure et des parties clés). Ils ont donc raccourci les 55 chapitres originaux pour n'en garder que 27, conformément aux indices de développement du récit du *Pavillon aux pivoines* : « mourir par amour », « renaître par amour » et « réaliser l'amour ». L'œuvre a été scindée en trois actes : L'amour dans les rêves, L'amour entre humain et fantôme, et L'amour du couple sur la terre, qui reflètent l'esprit culturel et la logique de l'œuvre originale de manière plus authentique et plus complète. La durée totale de la représentation devait être d'environ neuf heures. Le public d'aujourd'hui pouvait-il rester aussi longtemps ? La réponse n'était pas claire.

Un autre problème était qu'à l'exception de cette douzaine de scènes traditionnelles mentionnées plus haut, les autres scènes n'avaient depuis longtemps presque jamais été jouées, mais les textes et les partitions ont été heureusement préservés. Les savoir-faire du « patrimoine culturel immatériel » ont été eux aussi conservés par les artistes anciens, qui ont pu « fabriquer » de nouvelles pièces selon une formule de représentation traditionnelle. Les artistes Wang Shiyu, de Hangzhou, et Zhang Jiqing, de Nanjing, ont été invités à s'occuper de l'enseignement et des répétitions. Le processus de création a duré une année entière, de la formation de base et l'enseignement du chant et de la lecture jusqu'à la pratique sur scène, en passant par l'arrangement musical, la conception des costumes et la production d'accessoires, ce qui a entraîné une évolution radicale du niveau professionnel et de l'état d'esprit des artistes et du personnel du Théâtre Kunqu de Suzhou. Lors de la dernière répétition, le théâtre a loué le rez-de-chaussée de l'Hôtel Marriott international, alors en construction, et a construit une scène temporaire selon un ratio de 1:1 imitant la grande scène du Théâtre de Taipei, et a invité en tant que public les étudiants chercheurs de la Faculté de langue et littérature chinoises de l'Université de Suzhou. La troupe a donné six représentations en trois jours, qui ont été bien accueillies. Bai Xianyong a déclaré avec enthousiasme : « Nous avons à moitié réussi ! »

Le 1^{er} mai 2004, vers 23 heures, la première à Taipei de la version jeunesse du *Pavillon aux pivoinés* du Théâtre Kunqu de Suzhou s'achevait. Le Théâtre de Taipei, qui pouvait accueillir plus de 1 400 spectateurs, était resté plein à craquer, personne ne voulant partir. À la fin, le directeur du projet, Bai Xianyong est monté sur scène et a rejoint les acteurs principaux Shen Fengying et Yu Jiulin pour saluer le public. Tout le public s'est alors levé et a répondu par un long moment d'applaudissement enthousiaste. Les principaux journaux de Taipei ont fait une exception en publiant à la une des images à grande échelle et des commentaires sur cette version rajeunie du *Pavillon aux pivoinés*, et les journalistes ont estimé que, grâce à cette représentation, la popularité du Kunqu allait dépasser celle des stars de la pop, ce qui était assez inattendu pour les organisateurs.

Vingt jours plus tard, du 21 au 23 mai, le même succès s'est répété au Sha Tin Town Hall, à Hong Kong. Il a été extrêmement difficile d'obtenir un billet, et le public était fou de joie. La ville était pleine de discussions sur Du Liniang. Les médias se sont exclamés qu'il y avait un tourbillon de Kunqu à Hong Kong. Vingt jours plus tard, le tourbillon a profité de cette popularité pour se diriger vers le nord, à Suzhou, le lieu d'origine du Kunqu. Du 11 au 13 juin, « il y a eu un flot de personnes que l'on n'avait pas vu depuis de nombreuses années devant le Cunju Hall de l'Université de Suzhou, les détenteurs de billets sont entrés dans le théâtre en groupes enthousiastes, les personnes qui n'avaient pas de billets demandaient anxieusement autour d'elles, espérant en obtenir un par hasard ». Avant le début de la représentation, les 2,200 sièges de la salle du Cunju Hall étaient occupés, et même les alentours et les allées étaient pleins de monde. Bien que les étudiants de différentes disciplines, de différents années et de différents sexes aient des goûts différents, ils partageaient un sentiment commun : « Le Kunqu est vraiment la quintessence de la culture chinoise ! » (*Mémoires de l'Université de Suzhou, n° 1043*)

Par la suite, la version jeunesse du *Pavillon aux pivoinés* a connu un succès répété et a gagné en notoriété dans de nombreux événements, notamment au Comité du patrimoine mondial (Suzhou) en juillet, au Festival d'art chinois (Hangzhou) en septembre, et au Festival international de musique de Pékin en octobre. Au cours des années suivantes, la troupe s'est produite dans plus de 20 grandes et moyennes villes dont Shanghai, Macao, Tianjin, Nanjing, Foshan, Tainan, Hsinchu, Shenzhen, Guilin, Guangzhou, Xiamen, Xi'an, Chengdu, Lanzhou, Fuzhou, Wuhan, Hefei, Zhengzhou, Fuzhou, Wuxi, Chongqing et Shenzhen, et a aussi traversé les océans pour se rendre aux États-Unis, au Royaume-Uni, en Grèce et à Singapour pour donner des représentations. Partout où la troupe est allée, les théâtres étaient pleins, les médias étaient là

et il y avait une marée de louanges. Fin 2011, cette version rajeunie du *Pavillon aux pivoines* a organisé avec faste sa 200^e représentation et un banquet de célébration a eu lieu au Centre national des arts du spectacle à Pékin. Puis, la troupe est repartie après une courte période de repos, elle a visité plus de 30 villes grandes et moyennes dont Changzhou, Nanchang, Changsha, Yueyang, Yancheng, Jinan, Xuzhou, Dalian, Ningbo, Shijiazhuang, Zhongshan, Guiyang, Wenzhou, Kunming, Shantou, Nanning, Taichung, Taiyuan, Zhoushan, Zhuhai, Taizhou, Yangzhou, Quanzhou, Huai'an, Suqian, Lishui, etc. En septembre 2016, la troupe s'est rendue à Londres pour commémorer conjointement le 400^e anniversaire de la mort de Tang Xianzu et de Shakespeare. En juillet 2017, elle s'est rendue à Athènes pour participer à l'Année des échanges culturels et de la coopération de l'industrie culturelle entre la Chine et la Grèce, ce qui a contribué au développement des échanges culturels sino-européens. Jusqu'à janvier 2021, la version rajeunie du *Pavillon aux pivoines* a fait l'objet de 394 représentations au total, la plupart des représentations précédentes étant directement destinées aux établissements d'enseignement supérieur. Le nombre cumulé de spectateurs est proche du million, et le public sur les réseaux et par d'autres canaux a dépassé les 100 millions. Parmi eux, le jeune public, principalement composé d'étudiants, représentait une grande majorité.

■ La version jeunesse du *Pavillon aux pivoines*





■ La version jeunesse du *Pavillon aus pivoines*

La popularité mondiale de la version rajeunie du *Pavillon aux pivoines* a suscité un vif intérêt de la part des cercles académiques chinois et internationaux. Zeng Yongyi, célèbre dramaturge de l'Université de Taïwan, a estimé qu'il s'agissait d'« un spectacle qui a fait date et dont l'importance est extraordinaire ». « En ce qui concerne la représentation du Xiqu dans la société moderne, cette pièce a eu de grandes répercussions. » « Pour le développement futur du Kunqu, je pense que cela aura un effet stimulant », et que cela deviendra « un grand événement dans l'histoire du Xiqu ». Ye Changhai, célèbre professeur d'art dramatique de l'Académie de théâtre de Shanghai, a résumé son impression de la pièce en trois mots : « pure, propre et élégante » et a estimé que la représentation « démontrait pleinement les charmes du Kunqu », de sorte que « c'est le plus beau *Pavillon aux pivoines* que j'ai jamais vu, et qui se rapproche de notre chef-d'œuvre idéal ». Wilt Ideoma, célèbre sinologue de l'Université de Harvard, a souligné que « cette représentation est un arrangement idéal pour utiliser la vaste scène et la technologie théâtrale moderne pour jouer le Xiqu », et que cela était pour lui « une expérience esthétique très spéciale ». Après 18 ans de travail acharné, l'équipe de Bai Xianyong et le Théâtre d'opéra Kunqu de Suzhou ont érigé un monument artistique qui a non seulement élargi avec succès l'espace vital du Kunqu, mais aussi rajeuni cet art ancien et traditionnel. Ils ont non seulement formé une génération de jeunes acteurs, dont Shen Fengying et Yu Jiulin, comme des représentants et les ont propulsés au centre de la scène du Kunqu, mais aussi éveillé l'intérêt enthousiaste des étudiants contemporains et une profonde reconnaissance de la culture nationale par ce qui pourrait être considéré comme un spectacle culturel majeur en ce début de 21^e siècle.

Le succès de la version rajeunie du *Pavillon aux pivoines* repose sur la créativité de Bai Xianyong en matière de « jeunesse ». Mais cela a cependant suscité une vive controverse dans le milieu du Xiqu : comment pouvait-on confondre la tradition classique et les effets de mode, puisqu'il y a une grande différence de nature entre les deux ? L'idée de Bai semble pertinente si l'on y réfléchit bien, le thème du *Pavillon aux pivoines* est une ode à la jeunesse et à l'amour, il s'agit d'un thème culturel dont la signification est éternelle, c'est aussi la principale raison pour laquelle le *Pavillon aux pivoines* est joué depuis si longtemps, par conséquent, qu'il s'agisse de l'esprit culturel du *Pavillon aux pivoines* ou de la survie du Kunqu, cette idée est sans aucun doute pertinente, c'est pourquoi le théâtre a fait appel à de jeunes acteurs exceptionnels afin d'approcher et d'exprimer de manière plus réaliste les personnages de la pièce en termes d'apparence, de posture et de voix. Comme l'a bien dit Wang Jide, quand « le vieux professeur entre en scène », bien qu'« il n'y ait pas de défaut dans la mesure et le pas, il ne peut pas faire applaudir les gens », tandis que les

« jeunes interprètes » peuvent « dire des mots erronés et faire des pas erronés » s'ils sont « charmants et romantiques », ce qui est « suffisamment émouvant pour attirer les gens » (volume 4 de Qu Lv). Shen Fengying et Yu Jiulin, qui ont transmis le Kunqu de Suzhou, étaient pures, élégantes et dotées d'une belle voix. Leur tempérament et leur apparence étaient les plus appropriés pour jouer les rôles de Sheng et Dan dans le Kunqu. Shen Guofang qui jouait Chunxiang, Qu Binbin qui jouait Du Bao, Chen Lingling qui jouait la mère de Du, Tang Rong qui jouait le juge Hu, Lu Jia qui jouait Yang Po, et Liu Chunlin qui jouait Hualang, ont tous été diplômés la même année, au début de la vingtaine. Sous la direction de professeurs célèbres, grâce à un entraînement intensif et à une bonne coopération, ils ont finalement interprété l'histoire du *Pavillon aux pivoines* d'une manière pertinente et touchante.

Mais il est certain que la « version rajeunie » ne peut pas être simplement assimilée à l'utilisation de jeunes acteurs, la créativité de Bai Xianyong incluait également le thème de la jeunesse, avec un public jeune ainsi qu'une orientation esthétique et des méthodes de représentation adaptées à ce public. Le plus important était de ne pas se séparer du modèle traditionnel, tout d'abord par le respect de l'œuvre originale du *Pavillon aux pivoines* et des caractéristiques fondamentales du Kunqu. La version jeunesse adhérait à l'idée directrice de l'héritage d'abord, et de la séparation de l'héritage et de l'innovation. En d'autres termes, il n'y avait que des suppressions dans la réorganisation du script, sans aucun changement, et les mots originaux de Tang étaient conservés autant que possible, les sections célèbres ont été prudemment et méticuleusement préservées, les acteurs se sont conformés aux règles de chant du Kunqu, ont respecté le programme d'interprétation traditionnel et les cinq méthodes (mains, yeux, corps, pas et règles générales d'interprétation), et y ont prêté une attention particulière afin d'atteindre la perfection. De plus, pour certaines postures spécifiques, certaines intrigues et même la disposition des rôles, en particulier pour certaines nouvelles sections qui devaient être réarrangées pour suivre l'intrigue, puisqu'il n'y avait pas de référence, il a été laissé libre cours à la capacité créative des artistes anciens pour suivre la pratique de « faire une pièce » des artistes de la génération « Chuan ». La pratique théâtrale prouve que ces idées et ces pratiques ont été couronnées de succès. Wang Shiyu et Zhang Jiqing ont mis à profit leur expérience accumulée en 50 ans de carrière d'acteur pour essayer la manière la plus raisonnable de s'exprimer en fonction de leur profonde compréhension du théâtre Kunqu, sans s'en tenir à un seul style ni abandonner une seule méthode et ont jeté un pont entre le drame classique et le public moderne, afin que la version rajeunie du *Pavillon aux pivoines* puisse être présentée sur scène de la manière la plus parfaite. Les anciennes scènes telles que *Xuetang*,

Jingmeng, *Xunmeng*, *Shihua*, *Mingpan* et *Yingkao* (Accusation et interrogation) étaient traditionnelles mais pas éculées, les nouvelles scènes telles que *Lvji* (Se dépayser), *Hunyou* (Balade de l'âme), *Yougou* (Rendez-vous secret), *Mingshi* (Serment dans l'enfer), *Ruhang* (Séjour à Hangzhou) et *Suoyuan* (La recherche de l'âme) étaient magnifiques mais évitant toujours le kitsch. Shidaogu et Yangpo, qui ont changé leur maquillage pour le mettre en valeur, ont également été reconnus par la grande majorité du public. Le style de l'ensemble de la pièce était élégant, avec les anciens et les nouveaux éléments se mêlant avec harmonie. La pièce a ainsi atteint un niveau élevé de mise en scène et de production.

Le meilleur modèle de représentation du Kunqu est le « style de Suzhou ». Comme ce modèle a été créé sous les règnes des empereurs Qianlong et Jiaqing de la dynastie des Qing, où le théâtre Kunqu était à son apogée, ce modèle est également appelé « tradition Qian-Jia ». Les anciens artistes de la génération « Chuan » disaient :

Les professeurs âgés étaient très stricts dans l'enseignement de l'interprétation du Xiqu. Tant que les acteurs recevaient l'enseignement des professeurs âgés, peu importe qui était sur scène ou s'ils avaient des élèves ailleurs, ils avaient tous un mode standard. On appelaient ce mode « modèle Kunqu » et « style Suzhou ».
(Soixante ans de carrière Kunqu, par Zhou Chuanying)

Il s'agit en fait de caractéristiques culturelles de l'art du Kunqu qui sont dérivées de son environnement d'origine, sa forme d'expression est implicite, simple, élégante et discrète plutôt que luxueuse, extravagante, compliquée ou kitsch. Quant à la méthode d'expression, elle est exquise, normative et orientée vers le détail. Les arts créés à Suzhou ont d'ailleurs le même style, qu'il s'agisse des jardins, de l'artisanat, du Xiqu, des arts folkloriques, voire des costumes ou du mobilier. En ce qui concerne le Kunqu lui-même, d'après la description de contemporains de la dynastie des Qing, dans la 49^e année du règne de l'empereur Qianlong (1784), les élites de « centaines de troupes de Kunqu provenant des trois comtés de Suzhou, Hangzhou et Yangzhou » ont été rassemblées pour saluer l'empereur lors de son inspection dans le Sud de la Chine. (*Biographie de Jin Dehui*, par Gong Zizhen de la dynastie des Qing). Le *Jixiuban* (Troupe Jixiu) développe cette idée :

Jixiu est la meilleure troupe de Suzhou. Les acteurs du Jixiuban étaient tous des maîtres du Xiqu et ont réussi à rester fidèles à l'essence de l'art. La délicatesse du rythme et la finesse du travail absorbaient les gens, et leur donnait l'impression de rencontrer les anciens. Seuls les meilleurs peuvent y atteindre.
(Yanlan Xiaopu, par Wu Changyuan de la dynastie des Qing)



■ La version jeunesse du *Pavillon aux pivoines*

Il est essentiel que toute interprétation ait « réussi à être fidèle à l'essence de l'art », en d'autres termes, les airs et les paroles doivent être fidèles à la nature du Xiqu et éviter les formulations rhétoriques, les performances doivent être douces dans le chant et la danse, et éviter l'épuisement et la voix éraillée, il n'y avait que des tambours, des flûtes et des gongs dans la scène, mais pas de bruit. En plus, il n'y avait qu'une table et deux chaises, pas d'autres accessoires. En ce qui concerne les costumes, il est préférable de « porter des costumes usés plutôt que mauvais ». Les artistes « attachant de l'importance aux compétences plutôt qu'à l'apparence ». En outre, « utiliser le Shuimo et battre la mesure avec des claquettes », et « mettre l'accent sur la prononciation du mot, l'harmonie du son, la clarté de l'articulation » (*Notes sur la composition musicale*, par Shen chongsui de la dynastie des Ming), pour avoir « la délicatesse du rythme et la finesse du travail ». En conséquence de cela, l'apparence générale du Kunqu a été reformée : les « trois petits rôles » (Xiaosheng, Xiaodan et Xiaochou) deviennent rôles dominants, le sentiment devient l'élément principal exprimé de manière vivace et délicate : c'est le « style de Suzhou », qui est considéré comme l'acmé du théâtre depuis des

siècles.

La version rajeunie du *Pavillon aux pivoines* se base sur le contemporain tout en respectant la tradition. En partant d'une compréhension approfondie et du respect des normes formelles artistiques et des caractéristiques esthétiques du Kunqu, face au théâtre moderne et au public moderne, il s'agissait de se concentrer sur l'esprit de l'époque et de mettre l'accent sur la recherche esthétique et l'art. Ici, le concept de « l'importance accordée aux compétences plutôt qu'à l'apparence » est modifié en « l'importance accordée à la fois aux compétences et à l'apparence », et « porter des costumes usés plutôt que mauvais » est également adapté en « porter des costumes corrects et beaux », ce qui a été mis en pratique avec succès dans l'extension moderne du « style Suzhou ». En général, le nouveau « style Suzhou », marqué par cette version rajeunie du *Pavillon aux pivoines*, est de mieux en mieux compris, soutenu et apprécié.

Le succès de la version rajeunie du *Pavillon aux pivoines* a aussi à la fois bénéficié d'un sens inébranlable de la qualité et d'un concept marketing avancé. De l'adaptation du scénario à la sélection des acteurs, des répétitions guidées par de professeurs renommés à la production musicale, de la conception des costumes à la mise en scène, des sous-titres bilingues aux billets publicitaires, tous les éléments ont été planifiés et travaillés avec un grand soin. L'équipe s'est efforcée d'atteindre la perfection en tout et de peaufiner tous les détails sans s'embarrasser de coût. En même temps, elle n'a pas attendu passivement le public, mais a activement ciblé le public jeune, principalement les étudiants, comme cible principal de marketing. L'équipe de production s'est débarrassée de la notion obsolète selon laquelle « à bon vin, pas d'enseigne » et a pleinement utilisé les médias modernes : radio, télévision, Internet, journaux et revues, et a mobilisé tous les moyens de communication pour atteindre le public et faire une large publicité, qu'il s'agisse de communiqués de presse, de conférences de promotion, d'entretiens, d'échange, de blogs ou de sollicitations d'articles. Bai Xianyong a toujours pris les devants pour étendre l'influence de la pièce et gagner en popularité.

Cette version rajeunie du *Pavillon aux pivoines* représente les efforts inlassables et les premiers succès des intellectuels contemporains dans l'héritage et le rajeunissement de la culture traditionnelle chinoise, son expérience a sans aucun doute une valeur de référence importante, mais elle est difficile à imiter ou à copier de manière simplifiée. En août 2007, Wen Jiabao, alors premier ministre du Conseil d'État, a écrit à Shen Fengying et Yu Jiulin pour les féliciter et les remercier. Il les félicitait pour leur « bon travail dans la protection du Kunqu, en termes d'héritage et d'innovation, ce qui a ouvert de nouvelles voies

pour cet art ancien », et les a encouragé à « éditer et jouer davantage, devant la nation, devant le monde entier, et contribuer davantage au développement du Kunqu ». Le premier ministre Wen a également écrit avec joie une dédicace : « Les pivoines colorées fleurissent. Les étoiles montantes s'épanouissent sur la scène magnifique ».

La première phrase salue le grand succès de la version jeunesse du *Pavillon aux pivoines*, et la phrase suivante fait l'éloge de la croissance saine de la nouvelle génération de talents du Kunqu, avec sincérité.

Certes, cette version jeunesse du *Pavillon aux pivoines* n'est pas parfaite, certains détails devant être peaufinés et améliorés. Outre le problème de l'accomplissement artistique des jeunes acteurs, les critiques des experts dans le même domaine se concentrent sur le traitement non Kunqu des décors de scène et de la musique d'accompagnement. Ces opinions ne sont peut-être que des points de vue issus de concepts esthétiques divers, mais elles ont été hautement appréciées et profondément prises en compte par l'équipe de production qui a absorbé ces critiques comme des ressources pour de nouvelles améliorations. Le Théâtre d'opéra Kunqu de Suzhou célébrera la 400ème représentation cette année, mais l'équipe accélère encore le travail afin de continuer à s'améliorer et à progresser, et on peut s'attendre à ce que la version rajeunie du *Pavillon aux pivoines* devienne parfaite grâce au remue-ménage et à ses expérimentations, et qu'elle finisse par devenir un véritable chef-d'œuvre artistique à part entière, laissant une marque forte dans l'histoire du Xiqu.

Développement actuel et caractéristiques esthétiques de la création des drames dansés chinois

JIANG Lin

Résumé: Ces dernières années, la création de drames dansés chinois a connu un essor considérable, avec de nombreuses productions reconnues à la fois par le marché des spectacles et par les milieux académiques, cet article vise à définir le contexte fondamental de la formation et du développement de la création du drame dansé chinois, à analyser les tendances et à résumer ses caractéristiques esthétiques.

Mots clés: Création de drames dansés chinois ; caractéristiques esthétique ; esthétique de la danse

En 2019, parmi les dix drames lauréats du « Prix Wenhua », la plus haute récompense gouvernementale pour l'art scénique professionnel parrainé par le ministère de la Culture de la République populaire de Chine, figurent trois drames dansés. Il s'agit de la catégorie la plus récompensée, tous genres théâtraux confondus. En particulier, *L'onde éternelle* (2018), drame dansé produit par le Théâtre de danse de Shanghai, mis en scène par Han Zhen et Zhou Liya, et écrit par Luo Huaizhen, s'est distingué par son excellence artistique et son succès commercial. Le 23 janvier 2022, ce drame a célébré sa 400e représentation, devenant le premier drame de danse en Chine à dépasser les 100 millions de yuans de recette nette au box office en l'espace de trois ans.

Depuis les années 1980, plus de 700 drames dansés ont été produits en Chine. Cependant, la qualité n'est pas forcément déterminée par la quantité. Les productions considérées comme aussi « phénoménales » que *L'onde éternelle* sont relativement rares. Jusqu'à la première moitié de l'année 2022,



■ *L'Onde éternelle* (2018)

Source des images : Théâtre de la danse de Shanghai

Confucius (2013), drame dansé produit par le Théâtre national d'opéra et de drame dansé de Chine, mis en scène par Kong Dexin et écrit par Liu Chun, a été joué plus de 400 fois, accumulant des recettes au box office de plus de 100 millions de yuans. Une autre production remarquable est *Ibis huppés* (2014), créée par le Théâtre de danse de Shanghai, mis en scène par Tong Ruirui et écrite par Luo Huaizhen. Ce drame dansé, qui a remporté le Prix du Lotus, soit la plus haute récompense pour le drame dansé chinois, a été joué plus de 300 fois et a réalisé un bénéfice net au box office de 50 millions de yuans. Si le succès des œuvres « phénoménales » est souvent mesuré par les chiffres du box office, il réside également dans l'impact et la popularité de ces drames.

Du Fu (2016), drame dansé produit par le Théâtre de chant et de danse de Chongqing, réalisé par Han Zhen et Zhou Liya et écrit par Tang Dong, est une autre production gagnante du Prix du Lotus, avec un succès important au box office et plus de 2,5 milliards de vues en ligne. En particulier, le segment de danse *Satire des belles dames* de ce drame, a recueilli plus de 2,3 milliards de vues en ligne. *Le Voyage dans la peinture - La Légende d'un panorama de montagnes et de rivières* (2021), une collaboration entre le Groupe des arts de spectacle orientaux de Chine et le Musée du Palais, donne vie à un *Panorama de rivières et de montagnes*, célèbre peinture chinoise de la dynastie des Song. Le mot-clé « taille verte », qui représente un mouvement de danse caractéristique de la pièce, est devenu un sujet à la mode sur les réseaux sociaux. Malgré un marché du spectacle moins prospère en 2022 à cause de la pandémie, la pièce a été jouée plus de 100 fois.



■ *Dufu* (2016)

Sources des images : Théâtre de chant et de danse de Chongqing

La formation d'une montagne majestueuse prend du temps. Pourquoi le drame dansé chinois a-t-il connu une croissance aussi rapide et produit de nombreuses œuvres remarquables ? Pour répondre à cette question, il faut remonter aux origines de sa création pour découvrir sa genèse et son évolution.

1. Formation et état actuel de la création des drames dansés chinois

1.1 Le processus de « nationalisation » d'un art importé

L'histoire de la musique et de la danse en Chine nous permet d'observer les éléments inhérents au drame dansé. Cependant, aux yeux du public et des créateurs chinois modernes et contemporains, le drame dansé est encore considéré comme un art importé. Jusqu'au début du 20^e siècle, la Chine ne disposait pas de ses propres productions de danse dramatique. Ce n'est que dans les années 1930 qu'Aaron Arshalomov (1894-1965), un juif russe, a fait « la première tentative de créer un drame dansé chinois »¹ S'inspirant

1 姜椿芳 . 创立中国舞剧的最早尝试——忆阿甫夏洛穆夫的音乐创作活动 [J]. 舞蹈论丛 , 1981(4): 46. [Jiang Chunfang. *Les premières tentatives de création d'un drame dansé chinois : Un souvenir des activités de création musicale d'Arshalomov* [J]. *Dance As Sciences* 1981(4): 46.]



■ *La Fille aux cheveux blancs* (1964)
Source des images : Ballet de Shanghai

d'un scénario de l'écrivaine américaine Vanya Oakes, il a composé *le Rêve de Wei Lien* (1936), aussi connu sous le nom de *Ombres d'encens*. Cette pièce raconte l'histoire de jeunes hommes et femmes tombés amoureux en brisant les chaînes du féodalisme. Trois ans plus tard, Wu Xiaobang, un danseur chinois de retour d'un séjour d'études au Japon, a créé le drame dansé en trois actes de style symboliste *Fleurs de pavot* (1939). Cette œuvre métaphorique « compare la fleur de pavot à l'impérialisme japonais, les deux familles (le Boucher et le Fou) aux fascistes allemands et italiens, les deux hommes et les serfs, symbolisant les maîtres de la terre, aux forces patriotiques antifascistes ». ¹

Dès la création du drame dansé chinois, les créateurs ont cherché à le nationaliser. Bien qu'Arshalomov ne soit pas chinois, son travail a commencé par l'aspiration à développer la musique nationale chinoise. Certes, *le Rêve de Wei Lien* a été créé sous une nouvelle forme, il incorporait des costumes du Jingju et utilisait les épées et les lances du Jingju comme accessoires. La confrontation entre le jeune homme et les forces du mal, afin de protéger l'héroïne Hüllian, s'inspirait entièrement des arts martiaux du Jingju. Le concept de « nouvelle danse » de Wu Xiaobang trouvait ses racines dans les idées de danse moderne venues de l'Europe et répandues au Japon. Pourtant, sa création de drame dansé cherchait à adapter les techniques expressives de

1 吴晓邦. 我的舞蹈艺术生涯 [M]. 中国戏剧出版社, 1980: 36. [Wu Xiaobang. *Ma carrière de danse* [M]. China Theatre Press, 1980: 36.]

la danse moderne étrangère aux réalités de la vie chinoise. Inspiré par Wu Xiaobang, Liang Lun s'est engagé à aborder la question des formes de danse nationales. Ainsi, en 1950, il a créé *Braver le vent et les vagues pour libérer Hainan*, la première pièce de théâtre chantée et dansée après la fondation de la RPC, qui a intégré la danse de l'ethnie Li dérivée du folklore. La même année, *la Colombe de la paix*, le premier ballet créé après la fondation de la RPC, a également synthétisé les traditions de la danse folklorique chinoise. Ce ballet a transformé l'image aristocratique du « cygne » en « colombe à plumes » symbolisant les masses. Néanmoins, qu'il s'agisse de la structure ou des moyens d'expression de cette pièce, on y voit un usage intensif de techniques et méthodes de danse occidentale.

Il est indéniable qu'au cours des premières étapes de sa création, la danse dramatique chinoise a été considérablement influencée par les pays étrangers, en particulier par l'Union soviétique. À partir de 1954, les tournées de troupes soviétiques en Chine se sont multipliées. De nombreuses théories soviétiques sur la danse dramatique ont été traduites en chinois et des chorégraphes soviétiques se sont rendus en Chine pour enseigner et répéter des œuvres représentatives du ballet classique telles que *la Fille mal gardée* et *le Lac des cygnes*. Cependant, le processus de nationalisation du drame dansé chinois n'a pas cessé de se développer. Les chorégraphes ont cherché à établir un « système de ballet classique » dans lequel la danse classique chinoise et le ballet occidental pourraient se compléter. Tout en apprenant le ballet occidental, ils se sont également inspirés du Xiqu chinois traditionnel, ce qui a donné lieu à la création de drames dansés nationaux tels que *la Lanterne magique de lotus*, *la Société de la dague* et *la Dame de la mer*. Ces œuvres peuvent être grosso modo divisées en deux catégories concernant leur structure : « L'une est un Xiqu sans chant ni parole, et l'autre est un ballet sans variation. Cette première comporte des pantomimes pour compenser l'absence de parole, et cette dernière se caractérise par des passages dansés vaguement liés à l'intrigue ».¹

De surcroît, dans le contexte de la création du drame dansé chinois, il existe une ligne de développement assez importante dans laquelle les groupes de danse de troupe ont suivi la voie de la « nouvelle danse » et de la « nouvelle danse dramatique », en extrayant le langage de la danse dramatique de la vie réelle, en particulier de la vie réelle liée à l'armée. Parmi les œuvres représentatives de cette catégorie, citons *Cinq nuages rouges*, *le Papillon*

1 赵大明. 谈舞剧艺术观 [J]. 舞蹈, 1988(11): 4. [Zhao Daming. *La vision artistique du drame dansé* [J]. *Dance*, 1988(11): 4.]

amoureux de la fleur, Cinq héros de la Montagne Langya, etc. Les années 1960, catalysées par des mouvements politiques, ont vu l'apogée de la « nationalisation » du drame dansé chinois. Le ballet *le Détachement rouge des femmes* (1964) est devenu un symbole de la révolution, de la nationalisation et de la caractéristique populaire du ballet chinois.¹ Les créateurs ont voulu rompre avec le modèle du ballet classique représenté par *le Lac des cygnes* pour produire un drame dansé mettant en scène les combattants de la révolution prolétarienne. L'objectif primordial de cette œuvre est la « révolutionnarisation » plutôt que la « nationalisation » ayant pour protagonistes des héros prolétariens ainsi que des ouvriers, des paysans et des soldats révolutionnaires. Cette approche est également mise en pratique dans le ballet *la Fille aux cheveux blancs* (1964). Tout en utilisant des techniques de ballet telles que Allegro, Pirouette et Pointe, et en respectant les normes de base du ballet telles que « Turn-out » et « Pull-up », ces deux œuvres mentionnées ci-dessus intègrent des postures, des gestes et des expressions faciales issus de la danse folklorique chinoise et du Xiqu, mêlant ces « nouvelles » expressions au ballet. Aujourd'hui, ces deux drames restent encore dynamiques sur le marché du spectacle chinois. *La Fille aux cheveux blancs* a donné lieu à plus de 2 000 représentations et *le Détachement rouge des femmes* plus de 4 000.

Contrairement au ballet, la danse dramatique nationale chinoise n'a connu son développement significatif qu'à la fin des années 1970. Le chorégraphe du drame dansé *Fleurs et pluie sur la route de la soie* (1979) a revitalisé des images de danse des fresques de Dunhuang, en employant la méthode d'expression connue sous le nom de « danse de Dunhuang », faisant ainsi progresser la « nationalisation » du langage du drame dansé. Par la suite, les drames dansés utilisant des méthodes d'expression nationalisées ont proliféré, parmi lesquels on peut citer *Vol vers la Lune et Princesse Wencheng* dans les années 1970, *la Voix du phénix dans la Montagne Qi, la Danseuse de la plateforme de Tongque, le Lac de la perle et Senjidema* dans les années 1980, *le Conte de Chunxiang, Ashima, et Dunhuang - Mon pays de rêve* dans les années 1990, *Fruits interdits sous la Grande Muraille, la Déesse et le rêveur, et le Bodhisattva aux mille mains (Guanyin)* au XXI^e siècle, ainsi que *Confucius, Du Fu, le Lion en éveil, et la Cavalerie*, etc. dans les années plus récentes.

Depuis les années 1980, le drame dansé chinois est entré dans une phase d'adaptation littéraire, les créateurs cherchant à insuffler davantage de

1 于平. 中国当代舞剧发展史 [M]. 人民音乐出版社, 2004:80. [Yu Ping. *L'Histoire du développement du drame dansé contemporain chinois* [M]. People's Music Publishing House, 2004:80.]



■ *Le Pavillon aux pivoines*
(2010)
Source des images : Ballet
national de Chine

« caractère national » aux classiques littéraires.¹ Des drames dansés comme *le Sacrifice du Nouvel An*, *l'Orage*, *le Foyer* et *Lin Daiyu* ont au cours de cette période tous été adaptés de classiques littéraires chinois, où l'infusion du « caractère nationale » semblait être une nécessité. Du milieu des années 1990 au début du XXI^e siècle, l'approche de l'adaptation a progressivement évolué. Par exemple, bien que *Lever la lanterne rouge* et *Il est revenu par une nuit de neige* soient tous deux basés sur des classiques littéraires, ils ont apporté des perspectives nouvelles et se sont progressivement écartés des originaux. La tendance de l'adaptation littéraire s'est étendue au-delà de la littérature chinoise, notamment avec les drames dansés *Les Guérilleros du rail* et *Jane Eyre*, tous deux lauréats du prix du Lotus en 2013, qui ont été adaptés respectivement de classiques chinois et étrangers.

1.2 Le développement « contemporain » et la tendance à la « marchandisation »

En général, nous classons les « drames dansés chinois » en trois genres principaux : le ballet chinois, le drame dansé national chinois et le drame dansé contemporain chinois. En ce qui concerne les méthodes d'expression de la danse, le « ballet chinois » est une nouvelle forme influencée par le ballet occidental, en particulier le ballet russe, qui assimile des éléments stylistiques

1 冯双白. 新中国舞蹈史: 1949-2000[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2002:124. [Feng Shuangbai. *L'Histoire de la danse en République populaire de Chine : 1949-2000* [M]. Changsha : Hunan Fine Arts Publishing House, 2002:124.]

chinois. Le drame dansé national chinois comprend trois catégories principales : le drame dansé classique chinois, le drame dansé national chinois et le drame dansé des minorités chinoises. Les méthodes d'expression du « drame dansé classique chinois » prennent leur origine principalement dans le Xiqu traditionnel chinois dont le Jingju et le Kunqu comme représentants. En outre, elles intègrent des éléments de la danse de Dunhuang et de la danse des dynasties des Han et des Wei, danses inspirées des fresques et des sculptures colorées de Dunhuang, ainsi que des pierres et briques sculptées de la dynastie des Han à Nanyang.¹ Contrairement au ballet chinois et au drame dansé national chinois, le drame dansé contemporain chinois emploie une méthode d'expression non « nationalisée » propre à la Chine, ce qui le place dans le domaine des drames dansés à la « méthode d'expression non typée »

L'émergence du style et du langage « contemporains » du drame dansé chinois remonte aux années 1980. La pensée moderne occidentale a exercé une influence assez considérable sur un milieu de la danse chinois longuement isolé en introduisant un nouveau principe esthétique de la méthode d'expression de la danse, ce principe prône l'intégration de la conscience du sujet individuel dans la conscience ontologique de la danse dramatique. Le terme « structure psychologique » du drame dansé a gagné en popularité et des drames dansés aux concepts modernes se sont progressivement développés en Chine. S'appuyant sur les fondements du réalisme, ces productions ont incorporé des techniques de création modernistes et postmodernistes occidentales. Par exemple, le drame dansé *Fan Yi* (198) a utilisé la technique du « flux de conscience » sans changer de scène, révélant ainsi le monde intérieur de l'héroïne. Deux décennies plus tard, *le Tonnerre et la pluie* (2002), une autre adaptation de la même œuvre littéraire, présentait des caractéristiques postmodernes typiques. La technique du « flux de conscience » est réapparue dans *Au Fond de la mémoire* (2018). Un autre exemple est *la Mort de Mingfeng* (1985), qui utilise les activités psychologiques des personnages pour construire le temps et l'espace, introduisant ainsi la technique du « montage ». Cette technique a été développée dans *l'Onde éternelle* plus de trente ans plus tard, marquant une percée dans la narration trans-médiatique du drame dansé.

Certains chercheurs ont noté que quelques productions présentent des caractéristiques des deux types que sont le drame dansé traditionnel et

1 于平. 中国当代舞剧创作综论 [M]. 中国文联出版社, 2018:3. [Yu Ping. *Une vue d'ensemble de la création du drame dansé contemporain chinois* [M]. China Federation of Literary and Art Articles Publishing House, 2018:3.]

le drame dansé contemporain.¹ Par exemple, *Petites sœurs héroïques dans la prairie* (2017), *l'Onde éternelle et Marée de l'ère* (2021) incorporent à la fois des pantomimes rythmiques et des méthodes d'expression physique abstraites et symbolisées. D'autre part, des drames dansés comme *le Pavillon aux pivoinies* (2010), *la Légende de la belle* (2012) et *le Serpent blanc - Révélation* (2021) représentent des explorations contemporaines influencées par des pensées postmodernes. Ces productions visent à évoquer des sentiments subjectifs et personnels chez le public tout en mettant l'accent sur l'interaction entre les œuvres et les spectateurs.

Dans une certaine mesure, ce changement d'attitude des créateurs à l'égard de leur public reflète également une autre tendance dans la production de drames dansés chinois, à savoir la « marchandisation ». Bien que l'industrie de la danse chinoise ait historiquement englobé un processus complet de production, de distribution et de réception, cette industrie était principalement motivée et réalisée par des considérations non commerciales et servait souvent des objectifs de propagande politique. Pendant longtemps, le lien entre la création de drames de danse et la commercialisation des spectacles était bien faible, mais, avec la mise en place du système d'économie de marché, les créateurs de drames dansés ont accordé une plus grande importance à la relation entre leur production artistique et leur commercialisation. Depuis les années 1990, les groupes de danse au sein du système étatique chinois ont subi des réformes qui ont conduit à la création de plusieurs nouvelles compagnies de danse autonomes. Les collaborations entre ces compagnies de danse et les compagnies de spectacle se sont multipliées. Par exemple, en 1995, l'Agence chinoise des arts du spectacle (CPAA) a réalisé une représentation du Ballet national de Chine, ce qui a déclenché un « engouement pour la représentation » de la troupe. Au XXI^e siècle, Zhao Ruheng, ancien directeur de la troupe, a reconnu « l'importance d'avoir un département marketing et des agents culturels qualifiés pour la troupe ».² Un autre exemple est celui de la Shanghai Urban Dance Company Ltd. Depuis sa création en 2003, elle a produit et joué avec succès des drames dansés en collaboration avec de grands groupes de théâtre, tels que *Adieu ma concubine*

1 慕羽. 文艺思潮衍变下的中国当代舞剧 [J]. 民族艺术研究, 2022(2):115. [Mu Yu. *Le drame dansé contemporain chinois dans le cadre du changement de tendance de la pensée dans la littérature et les arts* [J]. Ethnic Art Studies, 2022(2):115.]

2 马夫, 骆驼坦步, 终铸辉煌——与中国舞协副主席、中央芭蕾舞团团长赵汝蘅对话 [J]. 舞蹈, 2001(1): 23. [Ma Fu, *La marche tranquille du chameau finira par devenir brillante : Entretien avec Zhao Ruheng, vice-président de l'Association chinoise des danseurs et directeur du Ballet national de Chine* [J]. Dance, 2001(1): 23.]

(2003), *Le Rêve du pavillon rouge* (2004) et *Hua Mulan* (2005), recevant des réponses enthousiastes de la part du marché.

Ces dernières années, tout au long de la création de drames dansés, même les productions traditionnelles mettent de plus en plus l'accent sur cette tendance de « marchandisation », dans le but d'attirer davantage de public dans les théâtres. On accentue non seulement l'empathie avec le public au cours de la création, mais aussi le rôle des équipes marketing et des agences de spectacles. Simultanément, les grands groupes de spectacle en sont venus à reconnaître le potentiel marketing des médias en ligne, en particulier des plateformes de vidéos courtes. Des éléments tels que la « taille verte » dans *le Voyage de la peinture - La Légende d'un panorama de montagnes et de rivières* et la « jambe de Lanfen » dans *l'Onde éternelle* ont été largement diffusés sur diverses plateformes de vidéos courtes, contribuant ainsi à la promotion et à la popularité continues de ces deux drames dansés.

2. Caractéristiques esthétiques de la création du drame dansé chinois

2.1 Le drame comme « intrigue » et la danse comme « ontologie »

Pour la majorité des créations de drame dansé chinois, l'intrigue joue un rôle extrêmement important. Au début de la création des drames dansés chinois à grande échelle, la compréhension des techniques d'expression commençait généralement par la « narration pantomimique ». Zhang Tuo, le scénariste de *la Société de la dague*, a mentionné qu'il avait appliqué la méthode théâtrale de Stanislavski au drame dansé en répétant le scénario sous forme de pantomime au départ.¹ Cette méthode de création a perduré jusqu'à la fin des années 1970, lorsque l'approche « narrative symphonique » ou « polyphonique » a été introduite en Chine. Shu Qiao, représentante des chorégraphes chinois, a été impressionnée par la combinaison de la musique et de la danse dans *Onéguine* du Ballet de Stuttgart, ce qui l'a incitée à se lancer dans une

1 张拓.《小刀会》创作的历史回顾——兼论民族舞剧的发展道路[M].//文化部艺术局、中国艺术研究院舞蹈研究所编.舞蹈舞剧创作经验文集.人民音乐出版社,1985:75.[Zhang Tuo. *Revue historique de la création de <Société de la dague> : Et aussi sur le développement du drame dansé national chinois*. [A]. Chinese Art Bureau of Ministry of Culture and Dance Research Institute of Chinese National Academy of Arts, ed. People's Music Publishing House, 1985: 75.]

exploration active. Shu Qiao s'est éloignée de l'ancienne forme « pantomime + danse », préconisant que le scénario littéraire ne soit pas structuré avant la chorégraphie et que la chorégraphie soit élevée au même niveau que la structure.¹ Au cours de cette période, les chercheurs ont qualifié le drame dansé de « genre théâtral le plus lyrique », soulignant que l'une de ses principales caractéristiques esthétiques était le « lyrisme à connotation dramatique ».² À la fin des années 1980, Xiao Suhua, élève de Yury Nikolayevich Grigorovich (1927-), est retourné en Chine pour promouvoir la « méthode de chorégraphie symphonique », contribuant ainsi à faire passer le drame dansé chinois d'une « structure de danse basée sur le drame parlé » à une « structure de danse basée sur la musique ». Depuis lors, l'ontologie de la danse dans le drame dansé a été mentionnée et soulignée à maintes reprises.

L'accent mis sur l'« ontologie » de la danse dans les drames dansés continue d'avoir un impact durable. Depuis ces dernières années, les spécialistes du drame dansé chinois soutiennent que l'on doit d'abord considérer les drames dansés comme de la danse plutôt que comme du théâtre. Ils suggèrent que l'essence dramatique des drames dansés émerge de la transformation de l'intrigue et de l'action en développement de noyaux émotionnels, et se transmet par l'expression émotionnelle des mouvements de danse.³ Ces changements conceptuels sont évidents dans de nombreuses pratiques récentes de création de drames dansés. Par exemple, *Du Fu*, au lieu de suivre une structure linéaire traditionnelle, adopte une approche de « drame basé sur la danse », composé entièrement de segments de danse, Zhou Liya décrit son utilisation de l'approche « image-semence » dans *Du Fu* comme une « généralisation poétique ».⁴ De même, *l'Onde éternelle* s'éloigne d'un rythme narratif linéaire, en se basant sur les thèmes de l'« amour » et de la « foi » et en intégrant les personnages et les événements dans des segments de danse par le biais de transitions de scènes.

-
- 1 舒巧. 结构——结构上升为语言 [J]. 舞蹈艺术, 1984(8). [Shu Qiao. *Structure : Valoriser la structure au même niveau que le langage* [J]. *Dance Art*, 1984(8).]
 - 2 隆荫培. 从《高山下的花环》谈舞剧的审美特征 [J]. 舞蹈论丛, 1984(1): 11. [Long Yinpei. *Sur les caractéristiques esthétiques du drame dansé à partir de <Couronnes au pied de la montagne>* [J]. *Dance As Sciences*, 1984(1): 11.]
 - 3 张麟. 走向舞剧创作的本体自觉——舞剧《永不消逝的电波》创作方式的美学评析 [J]. 北京舞蹈学院学报, 2020(4): 22. [Zhang Lin. *Vers la conscience ontologique de la création du drame dansé : Une analyse esthétique du mode de création de <l'Onde éternelle>* [J]. *Journal of Beijing Dance Academy*, 2020(4): 22.]
 - 4 许微. 舞以立象, 心之所往——周莉亚舞剧创作研讨会纪实. 舞蹈. 2017(12):18. [Xu Wei. *La danse est la source des images et l'inspiration des émotions : Procès-verbal du Séminaire de création du drame dansé de Zhou Liya*. *Dance*, 2019(8): 12.]

Toutefois, cela ne signifie pas que la création d'un drame dansé doit s'éloigner complètement du théâtre. Comme l'a souligné Luo Huaizhen, le scénariste de *l'Onde éternelle*, dans le passé, « le drame dansé n'accordait pas assez d'attention ni de support au scénario qui devait être le véritable pilier du contenu ». Il attribue le succès de la pièce à « la nature littéraire du scénario ». ¹ Par essence, un drame dansé a besoin d'une véritable substance pour transcender le simple divertissement visuel. L'accent mis sur la profondeur est la raison cruciale pour laquelle la danse est devenue une forme d'art indépendante depuis le ballet d'action du XVIIIe siècle.

2.2 Une chorégraphie « expressive » alignée sur les caractères

L'esthète chinois Li Zehou, dans son ouvrage intitulé *Les types artistiques*, souligne que « l'esthétique de l'art de la danse réside non pas dans la reproduction du comportement des personnages, mais dans l'expression de leur monde intérieur : il ne s'agit pas de reproduire des choses, mais d'exprimer leur personnalité ; il ne s'agit pas d'imiter, mais de comparer. Cela nécessite d'utiliser un langage de danse très raffiné et structuré pour refléter la réalité en se concentrant sur l'expression des changements émotionnels intérieurs des personnes ». ² Les caractéristiques esthétiques de l'« expression des personnalités », de la « comparaison » et de l'« expression des changements émotionnels intérieurs des personnes » dans l'art de la danse qu'il a soulignées sont également évidentes dans la création des drames dansés.

Après les changements intervenus dans les techniques chorégraphiques et les concepts créatifs dans les années 1990, les créateurs de drames dansés chinois ont généralement compris que les méthodes d'expression des drames dansés devaient servir la représentation des images et des personnalités des personnages, en leur permettant de transmettre leurs émotions intérieures. Par exemple, en 2000, Li Chengxiang, chorégraphe et ancien directeur du Ballet national de Chine, a explicitement déclaré que les chorégraphes devaient employer des méthodes d'expression de danse adaptées aux actions des personnages, basées sur le flux émotionnel de leur personnalité. Il a souligné que les drames dansés devaient utiliser les moyens expressifs de la musique et de la danse pour dépeindre les caractéristiques multiples des rôles dans le

1 林霖. 爱与信仰是人文主义的亘古命题: 专访《永不消逝的电波》编剧罗怀臻 [J]. 上海艺术评论, 2019(8): 12. [Lin Lin. *L'amour et la foi sont les propositions éternelles de l'humanisme : Entretien avec Luo Huaizhen, scénariste de <l'Onde éternelle>* [J]. Shanghai Art Review, 2019(8): 12.]

2 李泽厚. 美学论集 [M]. 上海文艺出版社, 1980: 101. [Li Zehou. *Essais sur l'esthétique* [M]. Shanghai Literature and Art Publishing House. 1980: 101.]

développement de l'intrigue.¹ Wang Mei, chorégraphe de danse moderne, a réfléchi de manière plus approfondie. Selon elle, dans la création d'un drame dansé, on ne devait plus se concentrer sur les intrigues ou les événements, mais on devait explorer pleinement les « activités psychologiques », en mettant l'accent sur la « caractérisation » et la « motivation » en tant qu'éléments les plus cruciaux.² On peut dire que des œuvres comme *le Tonnerre et la pluie*, *le Lac des cygnes* (2006) et *Luoshen Fu* (2009) sont des fruits de cette approche esthétique du drame dansé.

Les productions récentes de drames dansés chinois continuent de présenter cette caractéristique esthétique. Par exemple, dans *la Déesse et le rêveur* (2010), les créateurs ont exploré le monde intérieur de son protagoniste, Cao Zhi, pour exprimer son tourment intérieur et son impuissance face à son destin, à travers un segment de danse où un groupe de danseurs soulevaient la beauté Zhen Mi. Un autre exemple est *Guan Gong* (2015), la pièce dans laquelle ont été conçus des mouvements adaptés aux personnalités des personnages pour que l'image de Guan Gong ressemble bien au prototype historique, tant dans l'apparence que dans l'esprit, cette approche a mis en évidence son humanité et sa divinité tout en extériorisant son monde intérieur à travers des images de danse dynamiques. Un autre exemple est le drame dansé contemporain *au Fond de la mémoire* (2021), créé à partir des expériences de la vie intérieure du chorégraphe. L'héroïne, Zhang Chunru, n'est plus une image historique dépeinte mais un témoin de la société contemporaine. Son chagrin et sa colère, alors qu'elle explore la vérité de l'histoire, sont pleinement révélés par les mouvements de danse.

Conclusion

La création des drames dansés chinois va bien au-delà des œuvres mentionnées dans cet article, et en près de quatre-vingt-dix ans de développement, elle a traversé de nombreuses étapes de transformation, donnant naissance à une variété de styles et de caractéristiques complexes. Que ce soit dans le passé ou dans le présent, les caractéristiques esthétiques

1 李承祥. 舞剧的审美特征 [J]. 舞蹈, 2000(6): 18. [Li Chengxiang. *Les caractéristiques esthétiques du drame dansé* [J]. *Dance*, 2000(6): 18.]

2 王玫. 舞蹈调度的王玫研究 [M]. 江苏文艺出版社. 2014: 8. [Wang Mei. *Les recherches par Wang Mei sur la programmation de la danse* [M]. *Jiangsu Literature and Art Publishing House*, 2014: 8.]

articulées par de nombreux créateurs dans les drames dansés ne peuvent être décrites de manière exhaustive en un seul article, mais elles resteront sur scène pour être appréciées et évaluées en permanence.

JIANG LIN

Doctorant de l'Académie de théâtre de Shanghai

Le Centre des arts dramatiques de Shanghai (SDAC) : Créativité – Qualité – Diversité

LI GUCHUAN



■ Le Centre des arts dramatiques de Shanghai

Le Centre des arts dramatiques de Shanghai, le *SDAC*, a été fondé en 1995 après la fusion du Théâtre populaire des arts de Shanghai (fondé en 1950) et la Troupe d'art dramatique de la jeunesse de Shanghai (fondée en 1957) pour former un unique théâtre public de la ville. Le *SDAC* possède actuellement trois salles de théâtre : le « Théâtre des arts », le « Salon du drame » et le « Studio D6 », qui sont toutes situées au siège du centre, la maison des arts dramatiques.

Le *SDAC* gère également deux salles de théâtre du Centre international de



■ Le Centre des arts dramatiques de Shanghai

danse de Shanghai. Par l'intermédiaire de sa filiale Shanghai Huayi Cultural Communications, le SDAC exploite en outre le « Théâtre micro 1933 » et le « Théâtre du ciel ». En 2019, la maison des arts dramatiques, récemment rénovée, s'est imprégnée dans ses fondements du concept de création d'un théâtre « ouvert », avec des espaces spéciaux tels que la « Station d'espace théâtral » et la « Maison des petits dramaturges » pour que les spectateurs puissent s'y reposer, réfléchir et vivre des expériences diverses, en plus d'assister à des spectacles.

Vue d'ensemble : Une mission d'excellence artistique

Le SDAC aspire à produire des œuvres inspirantes, artistiques et attrayantes pour le public en se basant sur une observation minutieuse de la vie des gens, afin d'atteindre à la fois une influence sociale et des bénéfices au box office. Depuis plus de 20 ans, l'expression « Produced by SDAC » (produit par le SDAC) désigne une marque dont le répertoire couvre un large éventail de productions, parmi lesquelles on peut citer *Shang Yang*, un drame historique à grande échelle mettant en lumière la passion de l'humanité ; *L'érudit et le bourreau*, une comédie noire qui a suscité des réflexions profondes ; *Grand frère*, un drame original qui reflète les accomplissements de la politique de réforme et d'ouverture incarnés dans la cellule familiale ; *1977*, un drame qui



■ Le Centre des arts dramatiques de Shanghai

raconte le destin de jeunes lettrés pendant la révolution culturelle ; *Les regrets éternels*, un drame basé sur une adaptation littéraire ; *Sous le toit de Shanghai*, un drame classique shanghaien qui présente les progrès sociaux à travers la vie des citoyens ; *Le Chancelier de l'Empire des Qing*, un drame original historique à grande échelle démontrant le tempérament et le style d'une génération de lettrés, etc.

Ces œuvres ont participé à de nombreux festivals d'art nationaux et étrangers et ont remporté à plusieurs reprises des prix d'art nationaux, provinciaux et municipaux. Sous l'influence du concept dramatique de Messieurs Huang Zuolin et Xiong Foxi, le SDAC a réuni un groupe d'artistes dont les œuvres emblématiques représentent le plus haut niveau de réalisation artistique dans la Chine d'aujourd'hui, notamment Jiao Huang, Lou Jicheng, Zhang Xianheng, Xi Meijuan, Lu Liang, Zhou Yemang, Tian Shui, Yin Zhusheng, Hao Ping, Xu Zheng, etc. Ces professionnels expérimentés sont engagés depuis longtemps dans l'art de la représentation théâtrale.

Ces dernières années, l'excellente qualité de la production et l'accent mis sur l'intégrité de la performance globale sont devenus les marques de fabrique du SDAC. Le répertoire et le style ont été peaufinés étape par étape pour progressivement former et développer quatre grandes marques dans le domaine de la production artistique : « Lumières de l'humanité », « Scène mondiale », « Nouvelle vague » et « Classiques réinterprétés ». Une plateforme d'« Incubation de nouveaux scénarios » a également été créée pour répondre

aux besoins des scénarios en cours de production. L'amélioration et l'intégration progressives du système de production sont devenues un soutien solide pour la diversification des styles et des caractéristiques des arts du spectacle. Grâce à l'exploration et à la pratique inlassables des acteurs du SDAC, le répertoire et le style de spectacle ont pu diffuser un concept chinois de théâtre artistique, tout en englobant différents styles issus des tendances et du développement du théâtre mondial.

Rechercher la splendeur grâce aux talents et aux œuvres

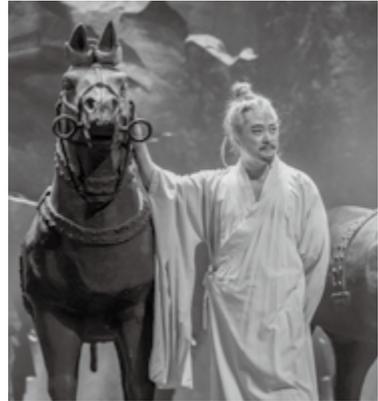
Au début de sa création, le SDAC a proposé un plan de développement

■ Le théâtre *La Vague*





■ Le théâtre *Sous le toit de Shanghai*



■ Le théâtre *Shang Yang*

incluant la mise en place d'un système permettant d'attirer et de rassembler les talents, ainsi que d'introduire une concurrence loyale. Au cours des 20 dernières années, plus de 300 œuvres chinoises et étrangères ont été produites et plus de 10 millions de spectateurs sont venus dans les salles de théâtre du SDAC. Les spectacles ont également fait l'objet de tournées dans une centaine de villes chinoises. Par ailleurs, le SDAC a réalisé des échanges culturels avec plus de 50 pays. Ainsi, le SDAC a cultivé un marché théâtral solide à Shanghai, tout en attirant des compagnies théâtrales de Chine et du monde entier pour venir y donner des spectacles.

Pas à pas, le SDAC a participé de manière proactive au marché pour être à l'avant-garde des réformes et a ainsi exploré une voie qui correspond à son propre développement. En termes de production et de représentation de drames, sur la base d'une clarification des droits de propriété intellectuelle et d'une répartition optimale des éléments du marché, a été mis en place un système orienté vers les producteurs. En outre, compte tenu de la spécificité de la profession d'artiste, un modèle de gestion de club d'acteurs a été mis au point afin d'apporter le soutien et la flexibilité nécessaires aux artistes. De plus, avec les ressources financières nécessaires au développement de l'art dramatique, le SDAC a réalisé une gestion du capital en profitant de la valeur du terrain des salles afin d'établir un théâtre professionnel propre aux artistes dramatiques de Shanghai. Sur la base de la popularité de l'art théâtral et de la structure de liaison de l'art théâtral avec le public, le SDAC a contribué énormément à la mise en œuvre de l'éducation théâtrale. On s'est efforcé de mettre en place un système de rotation du répertoire réservé, c'est-à-dire



■ Le théâtre *La Vague*



■ Le théâtre *Allée étroite*

d'organiser des représentations tous les jours, de faire tourner le programme chaque semaine, d'avoir de nouveaux spectacles chaque mois et d'avoir des succès notoires chaque année. En s'inspirant de l'expérience et des concepts avancés de la gestion théâtrale dans le monde, et en les combinant avec la stratégie nationale et le positionnement de Shanghai en tant que métropole culturelle internationale, le SDAC a pu progressivement optimiser la structure des connaissances et la structure des talents de son équipe de gestion.

Le SDAC met notamment l'accent sur l'éducation artistique et théâtrale. Ces dernières années, le SDAC a accordé une attention particulière aux jeunes et a accueilli le Festival de théâtre des étudiants de Shanghai pendant seize années consécutives et le Festival de théâtre des lycéens de Shanghai pendant sept années consécutives, sans oublier le projet « Drama on Campus » (Drame sur le campus) qui présente des spectacles correspondant aux manuels pour les enfants des écoles primaires et secondaires. En outre, les initiatives « prison » et « hôpital » du SDAC ont apporté l'énergie curative du théâtre dans les prisons et dans les hôpitaux, avec un grand succès.

Une fenêtre pour découvrir le théâtre contemporain mondial

Depuis la création de la « Saison du théâtre contemporain asiatique » en 2005, le SDAC a progressivement étendu son champ d'action à différents pays du monde. En 2008, cet événement a été rebaptisé « Festival du théâtre

contemporain de Shanghai (ACT) ». L'ACT est devenu une plateforme de communication et une frontière d'échanges qui permet de découvrir les œuvres dramatiques contemporaines chinoises et asiatiques.

La singularité de l'ACT s'incarne dans la contemporanéité des œuvres. Chacune d'entre elles reflète à des degrés divers l'avant-garde du développement du théâtre dans son pays ou sa région. Outre les spectacles, des activités dérivées sont organisées : ateliers, discussions après les représentations et séances de lecture, etc. Jusqu'à présent, y ont été donné des spectacles par des groupes de théâtre qui proviennent de pays et de régions comme le Japon, la Corée du Sud, Singapour, l'Inde, la Malaisie, les Philippines, les États-Unis, le Royaume-Uni, l'Australie, la Norvège, le Danemark, la Finlande, la Hongrie, l'Espagne, la Turquie, Israël, l'Allemagne, la Russie, Hong Kong et Taiwan.

Dans le passé, la représentation de pièces traduites était le principal moyen pour le public chinois d'apprécier les pièces étrangères. Les pièces traduites du Théâtre populaire des arts de Shanghai et de la Troupe dramatique de la jeunesse de Shanghai offraient une perspective unique qui marquait l'excellence des productions du SDAC. Depuis sa création, le SDAC a organisé des représentations de pièces traduites encore plus diversifiées en bénéficiant de l'expérience accumulée de ses prédécesseurs dans le domaine de la traduction des drames. Pour la marque « Classiques réinterprétés », on été sélectionné des chefs-d'œuvre de dramaturges renommés étrangers pour les traduire en chinois. De plus, des metteurs en scène contemporains des pays d'origine de ces chefs-d'œuvre ont été invités au SDAC pour mettre en scène les pièces traduites, ce qui permettait au public chinois de voir différentes interprétations des nouvelles tendances du théâtre mondial. Actuellement, les pièces ainsi créées sont *Oncle Vanya* de Tchekov, *L'école des femmes* de Molière, *La ménagerie de verre* de Tennessee Williams, *Henri V* de Shakespeare, *Electre* de Sophocle et *Galilée* de Brecht.

L'héritage de l'histoire et de la tradition d'un théâtre ne se limite pas à une série de pièces ou à un bâtiment mais englobe également la vision et la passion de ses artistes, les spectacles de la rue Anfu sont devenus un paysage unique à Shanghai, se rendre rue Anfu pour voir un spectacle et faire confiance au SDAC pour la qualité de sa production est devenu un mode de vie et même un savoir-être des habitants de Shanghai.

LI GUCHUAN

Vice-directeur du Département des arts du SDAC

Aperçu de l'image due « Sheng » et des innovations apportées par l'acteur ZHANG Jun

ZHONG JUNFANG



■ Photo du maquillage final de Zhang Jun

Le Hangdang (行当, différents types de personnages) est un système de représentation distinctif du Xiqu 戏曲 (opéra chinois), où chaque type de personnage est associé à un système d'image spécifique dans les scénarios et les performances théâtrales. L'un des quatre principaux types de personnages, le « Sheng 生 » désigne le personnage masculin dans le Nanxi (南戏, théâtre du Sud) depuis la dynastie Ming (1368-1644). Avec le développement continu du Xiqu et l'évolution progressive des arts de la scène, des styles distincts d'images de personnages ont émergé, entraînant une diversification accrue et spécifique des sous-personnages de « Sheng ». Bien que le script du Xiqu soit fixé après sa publication, l'image scénique continue d'être constamment renouvelée.

Cet article a pour objectif d'aider le public à comprendre rapidement les diverses caractéristiques de l'image du « Sheng » lorsqu'il assiste à des représentations de Xiqu. L'article présente à

la fois l'image littéraire et scénique du « Sheng », tout en explorant l'approche innovante de l'acteur contemporain Zhang Jun, réputé pour ses performances exceptionnelles dans des sous-personnages du « Sheng ».

I. L'image littéraire du « Sheng » dans les «chuanqi» (传奇 transmission de l'extraordinaire) des dynasties Ming et Qing

« Les acteurs de Xiqu racontent des histoires à travers des chants et des danses. » Ce propos de WANG Guowei (王国维) met en lumière le fait que le Xiqu intègre à la fois des récits, des chants et des danses, alliant ainsi littérature et effets scéniques. Les textes du Xiqu possèdent des valeurs littéraires indépendantes, s'adressant non seulement au public présent lors des représentations, mais aussi aux lecteurs. Il est donc précieux de saisir l'image littéraire véhiculée par ces textes.

A: Le jeune lettré aimable et courtois

Ce type de personnage est souvent présent dans des pièces qui mettent en scène des érudits talentueux et des femmes charmantes. Par exemple, LIU Mengmei (柳梦梅) dans *Le pavillon aux pivoines* (《牡丹亭》) de TANG Xianzu (汤显祖) (vers 1600) et HOU Fangyu (侯方域) dans *L'éventail aux fleurs de pêcher* (《桃花扇》) de KONG Shangren (孔尚任) (vers 1699) représentent des personnages masculins qui sont généralement jeunes, doux, prévenants et éloquents. Ancrés dans de grands idéaux et de grandes aspirations, ils cherchent à atteindre l'honneur et la gloire, mais échouent souvent, ce qui les amène à se lamenter et à pleurer sur les changements de saisons et les injustices de leur existence. L'émergence d'un grand nombre de ces images n'est pas seulement liée aux prototypes issus des textes adaptés et des romans sélectionnés par le Xiqu, mais aussi au contexte politique des dynasties Song et Ming (XII^e-XVII^e siècles), où les classes dirigeantes ont mis en place un système d'examen pour la fonction publique et cultivé une culture bureaucratique, tout en négligeant le développement du militaire. Ces personnages étaient ainsi censés refléter ces réalités socio-culturelles.

B: La personne loyale et intègre

Ce type de personnage apparaît fréquemment dans des pièces aux thèmes politiques grandioses, incarnant l'idéal esthétique de l'auteur, qui valorise des hommes dévoués à la nation par leur loyauté et leur sens de la justice. Ces personnages possèdent une personnalité franche, se soucient du bien-être de



■ Photo du maquillage final de Zhang Jun

leur pays, demeurent fidèles à leurs amis et établissent une distinction claire entre le bien et le mal. Parmi les personnages emblématiques, on retrouve GUO Ziyi (郭子仪) et LI Guinian (李龟年) dans *Le palais de la vie éternelle* (长生殿), ainsi que SU Kunsheng (苏昆生) dans *L'éventail aux fleurs de pêcher*.

II. L'image scénique du Sheng

Le Xiqu est un art de la scène qui se manifeste à travers des images scéniques concrètes créées par des artistes. En plus de la narration et du caractère littéraire, le Xiqu doit prendre en compte les effets scéniques selon diverses classifications, le « Sheng » correspond à des systèmes d'images scéniques distincts.

Concernant l'âge des personnages, le « Sheng » peut être divisé en quatre catégories : Wawasheng (娃娃生), Xiaosheng (小生), Zhengsheng (正生) et Laosheng (老生). Le Wawasheng représente les enfants de sexe masculin dans le Xiqu. L'acteur porte des vêtements d'enfant et chante généralement avec sa voix naturelle, comme le personnage de XUE Dingshan (薛丁山) dans *La baie Fenhe* (汾河湾) et LU Tianlin (卢天麟) dans *Le sac chanceux* (《锁麟囊》). Le Xiaosheng désigne des personnages masculins jeunes. Le chant de l'acteur est souvent divisé en deux catégories : l'une implique l'utilisation de la voix naturelle, tandis que l'autre combine la voix naturelle et le falsetto, créant ainsi un effet plus gracieux et mélodieux. Enfin, le Laosheng, qui utilise également la voix naturelle, se distingue par ses mouvements solennels pendant la représentation, produisant ainsi un effet captivant.

En ce qui concerne les costumes, le Xiaosheng peut être subdivisé en Jinsheng (巾生), Guansheng (冠生) et Zhiweisheng (稚尾生) (également connu sous le nom de Jimaosheng 鸡毛生). Les costumes dans le Xiqu sont des symboles d'identité qui reflètent l'identité, la profession et le statut des personnages, le public peut ainsi identifier spécifiquement un personnage grâce aux différences entre les costumes. Ces derniers sont souvent nommés d'après leurs matériaux ou leurs motifs pictographiques.

Le Jinsheng tire son nom de l'utilisation par l'acteur d'un chapeau en mouchoir carré durant sa performance. Souvent, il tient un éventail pliant, raison pour laquelle le Jinsheng est parfois appelé Shanzisheng (扇子生). Les rôles associés au Jinsheng sont généralement ceux d'intellectuels anciens, comme LIU Mengmei dans *Le pavillon aux pivoinés*.



■ Photo de scène de Zhang Jun

Le Guansheng, quant à lui, porte des chapeaux officiels. Les personnages que les acteurs incarnent incluent des empereurs, des généraux, des ministres et de jeunes érudits de haut niveau. On peut citer l'empereur Xuanzong des Tang dans *Le palais de la vie éternelle* et WANG Shipeng (王十朋) dans *La romance d'une épingle à cheveux* (荆钗记) comme exemples de ces rôles.

Enfin, le Zhiweisheng est nommé ainsi en raison des deux queues de faisan qui apparaissent sur le chapeau de cet archétype, et il est exclusivement utilisé pour représenter des jeunes généraux séduisants comme LU Bu (吕布) ou ZHOU Yu (周瑜).

En outre, le Laosheng peut être subdivisé en plusieurs catégories : Wangmao Laosheng (王帽老生), Paodai Laosheng (袍带老生), Jianchang Laosheng (箭鏐老生) et Zhezi Laosheng (褶子老生). Le Wangmao Laosheng joue souvent le rôle d'empereurs, tandis que le Paodai Laosheng est identifiable par le port de bonnets de gaze et de robes officielles. Le Jianchang Laosheng, pour sa part,

fait généralement référence aux officiers militaires historiques. Le Laosheng est également tenu de porter des moustaches artificielles, appelées Rankou (髯口), lors des performances. Dans la Chine ancienne, les hommes devaient arborer une pilosité faciale dès l'âge de 50 ans sous peine de subir des moqueries. Par conséquent, le Laosheng porte des Rankou pour indiquer son âge. C'est pourquoi il est parfois appelé Xusheng (须生), et ceux qui ne portent pas de moustaches sont considérés comme jeunes. Les hommes âgés de 50 à 60 ans portent des moustaches noires, tandis que ceux de 70 à 80 ans arborent des moustaches blanches. On dénombre environ 20 styles distincts de Rankou, chacun représentant une expression stylisée de la personnalité des personnages dans le Xiqu. Les personnages aux personnalités variées choisissent différents styles de Rankou. Le Sanran (三髯), qui présente trois couleurs (noir, gris pâle et blanc), est le plus solennel. En général, ceux dont les moustaches sont divisées en trois mèches incarnent des lettrés élégants ou des guerriers paisibles. Le Manran (满髯), qui utilise également ces trois couleurs, est souvent porté par des personnages riches et couvre l'ensemble de la bouche. Certains personnages majestueux, tels que JIANG Ziya (姜子牙), SUN Quan (孙权) et CAO Cao (曹操), arborent également des manranes.

En termes de compétences, le Laosheng dans l'opéra de Pékin est divisé en plusieurs catégories : Changgong Laosheng (唱工老生), Zuogong Laosheng (做工老生) et Kaoba Laosheng (靠把老生). Les adeptes du combat acrobatique au sein des « Sheng » sont également classés en Duanda Wusheng (短打武生), Changkao Wusheng (长靠武生) et Fanpu Wusheng (翻扑武生).

Le Changgong Laosheng, également connu sous le nom d'Angong Laosheng (安工老生), se concentre principalement sur le chant et effectue seulement quelques mouvements durant le spectacle. Un personnage représentatif de ce style est CHEN Gong (陈宫) dans *Poursuivre et libérer CAO Cao*. Des acteurs tels que TAN Xinpei (谭鑫培), SUN Juxian (孙菊仙) et WANG Guifen (汪桂芬) sont parmi les figures emblématiques du Changgong Laosheng. Ces artistes talentueux ont marqué l'histoire de l'opéra de Pékin grâce à leur interprétation raffinée, et des écoles se sont établies, héritant de leur style unique au fil des années. De nombreux acteurs contemporains les considèrent comme des maîtres et étudient leurs techniques d'interprétation.

Le Zuogong Laosheng, quant à lui, excelle dans le jeu d'acteur, en particulier dans les rôles de personnages à la personnalité forte et aux émotions intenses. Tous deux, Changgong Laosheng et Zuogong Laosheng, appartiennent au groupe des Wen (pièces chantées) Laosheng, avec des rôles emblématiques tels que celui de SONG Jiang (宋江) dans *Tuer YAN Xijiao* (《坐楼杀惜》).



■ Zhang Jun

Le Kaoba Laosheng désigne les Laosheng qui interprètent des officiers militaires. Dans l'Antiquité, le terme « Kao (靠) » signifiait armure et « Ba (把) » signifiait armes. Ainsi, un Kaoba Laosheng est un personnage qui porte une armure et manie des armes, comme YUE Fei (岳飞) dans *Les huit masses* (八大锤) et HUANG Zhong (黄忠) dans *La montagne Dingjun* (《定军山》).

Le Duanda Wusheng, quant à lui, désigne des acteurs qui portent des vêtements courts et des pantalons pendant la performance, exécutant des mouvements nets et vigoureux. Les Changkao Wusheng, qui incarnent souvent des généraux célèbres de l'Antiquité, nécessitent une interprétation soignée pour reproduire le style et les caractéristiques spécifiques de leurs personnages sur scène. Enfin, le Fanpu Wusheng regroupe des artistes spécialisés dans les sauts périlleux et les chutes. Ces acteurs, durant leurs performances, ne prononcent pas de dialogue ; ils se concentrent plutôt sur des actions spectaculaires afin de captiver le public et d'accroître l'intérêt du spectacle.

Les distinctions très précises entre les types de personnages poussent les acteurs à se concentrer sur leur formation et leurs performances scéniques, afin de donner vie aux personnages sur scène.

III. Des innovations du Kunqu apportées par ZHANG Jun

Artiste pour la paix de l'UNESCO, ZHANG Jun (张军) est un éminent acteur de Kunqu en Chine, reconnu pour sa spécialisation dans le Xiaosheng. Tout au long de sa carrière, il a interprété de nombreux Xiqu classiques, notamment *Le pavillon aux pivoinies*, *L'Épingle de jade*, *Le palais de la vie éternelle*, *Madame le serpent blanc* (《白蛇传》), *Le marchand de chevaux*, *PEI Shaojun et LI Qianjin*, ainsi que *L'éventail aux fleurs de pêcher*. ZHANG Jun a également été acclamé pour ses performances dans plusieurs Xiqu marquants tels que *La mère en visite*, *Le pont brisé* et *Donner l'épée dans le pavillon de Baihua*. Il a créé de nombreux personnages distincts et s'est constamment engagé, à travers les lieux de production, la musique et le chant, dans l'innovation de son style d'interprétation et de sa méthode de communication au sein du Kunqu. Son objectif est d'explorer de nouvelles possibilités de transformation de cet art, en passant du style classique au style populaire.

A : Recherche de nouveaux lieux de production pour le Kunqu

Le Kunqu, qui met en avant l'art du chant, est considéré comme l'ancêtre de tous les Xiqu. ZHANG Jun possède une connaissance approfondie de la beauté du chant du Kunqu, une qualité qui attire de nombreux spectateurs dans les théâtres pour en ressentir les charmes. En extrayant l'essence du « chant » du Xiqu, qu'il considère comme un art complet, il propose des spectacles de chant Kunqu captivants. Lors de son concert solo au Mercedes-Benz Arena en mai 2018, il a su séduire plus de 100 000 personnes, transmettant la beauté du chant de Kunqu sur scène et transformant ainsi l'expérience du « public » en celle d'« auditeurs ». Contrairement aux théâtres traditionnels, qui disposent généralement de scènes relativement simples et d'un public restreint, des espaces comme le Mercedes-Benz Arena offrent non seulement la capacité d'accueillir un plus grand nombre de personnes, mais également d'intégrer des technologies modernes. Cela permet de créer une scène plus spectaculaire et captivante, enrichissant l'expérience du Kunqu pour un public élargi.

ZHANG Jun se concentre sur le « chant », qu'il affine et professionnalise afin de l'amener à la perfection. Le Kunqu, en tant qu'art complet, offre une valeur artistique élevée et indépendante dans chacun de ses éléments. Cette approche, en plus d'être en accord avec la dynamique du marché, permet d'introduire le Xiqu dans des espaces théâtraux plus vastes, le libérant ainsi des contraintes de capacité qui caractérisent les théâtres traditionnels. En conséquence, une seule représentation peut attirer un public beaucoup

plus large, générant une valeur économique significative pour le Kunqu, cela contribue à créer une situation gagnant-gagnant où l'art et l'entreprise coexistent harmonieusement.

En plus des représentations sur les scènes de concert, ZHANG Jun a également interprété *Le pavillon aux pivoines* dans le jardin Kezhi (课植园) de Zhujiajiao, à Qingpu, Shanghai. Dans ce cadre classique, les interprètes et le public ont été immergés dans un environnement où des livrets élégants s'harmonisaient avec les rocailles, les plantes, les lacs et les bateaux dispersés dans le jardin, offrant ainsi aux spectateurs une expérience riche et immersive, ainsi qu'une compréhension plus fine des scènes représentées dans la pièce et de l'atmosphère qui les entoure. Cependant, dans le Xiqu traditionnel, les décors mettent souvent l'accent sur le minimalisme, permettant une transition spectaculaire du temps et de l'espace entre les scènes dans l'esprit du public. Ce dernier est ainsi invité à imaginer les différentes scènes à partir de décors simples et du texte des acteurs, sans l'utilisation de véritables accessoires sur scène, la performance de ZHANG Jun dans ce jardin a, dans une certaine mesure, remis en question cette liberté de transfert temporel et spatial caractéristique du Xiqu, soulevant des questions quant à sa validité en tant que représentation authentique du Kunqu, cela fait encore l'objet de débats parmi les puristes du genre.

B : L'intégration du Xiqu à la musique moderne

Il y a 400 ans, la troupe de WEI Liangfu (魏良辅) a réformé la mélodie de Kunshan, une forme de Xiqu, en l'enrichissant pour la rendre plus mélodieuse, accompagnée des instruments traditionnels tels que la flûte, le Xiao (箫) et le Sheng (笙). Aujourd'hui, ZHANG Jun allie la mélodie Shuimo (水磨腔) (autrement dit la mélodie de Kunshan) de la musique Kunqu classique avec des styles musicaux contemporains, intégrant des éléments de musique électronique, de rock and roll et de jazz pour créer une nouvelle fusion sonore. Cette initiative audacieuse vise à diversifier l'expression du Kunqu tout en attirant un public jeune au XXI^e siècle, insufflant une dynamique moderne à cet art traditionnel.

C : Diffusion et promotion du Kunqu à l'étranger

ZHANG Jun s'est produit à de nombreuses reprises à l'étranger. En 2010, il s'est rendu en Allemagne pour interpréter *Le pavillon aux pivoines*, et en 2016, à l'occasion du 400^e anniversaire de la mort de Shakespeare et de TANG Xianzu, il a participé à Londres au Festival des variations chinoises avec sa version de l'opéra Kunqu *Moi, Hamlet*. L'écriture et la transmission des émotions sont au cœur du Xiqu, et adapter le personnage d'Hamlet à cette forme spécifique

représente un grand défi. Cela implique de repenser la création du scénario, la chorégraphie et la mise en scène finale. ZHANG Jun a relevé un défi encore plus grand en interprétant tout seul quatre rôles différents : Hamlet, Ophelia, les âmes mortes et le fossoyeur, lesquels correspondent aux quatre types des personnages principales du Xiqu, à savoir Sheng (生), Dan (旦), Jing (净) et Chou (丑).

Il a par ailleurs déclaré :

L'œuvre tourne autour du monde intérieur d'Hamlet. Raconter l'histoire n'est pas le but ; il s'agit plutôt de refléter le dialogue entre les cultures chinoise et occidentale. Mon intention est de pratiquer la collision et la fusion entre la signification de l'œuvre et sa forme d'expression.

La performance magnifique de ZHANG Jun sur scène démontre au public que la beauté et les points communs, bien qu'ils soient ancrés dans des traditions nationales, peuvent résonner à une échelle mondiale.

IV. Conclusion

Depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui, la roue de l'histoire n'a cessé de tourner, entraînant avec elle l'évolution des arts du Xiqu. Le Hangdang, élément essentiel, illustre la stylisation du Xiqu à travers l'image des personnages. Avec le développement constant de l'art du Xiqu, l'apparition de nouveaux modèles et de nouvelles représentations, il est fort probable que de plus en plus de figures inédites et nouvelles de « Sheng » continueront à briller sur la scène.

ZHONG JUNFANG

Étudiant en maîtrise dans le programme de Xiqu au STA

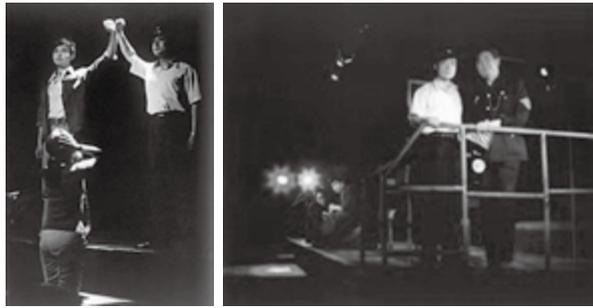
Aperçu du théâtre expérimental chinois

SUN YUNFENG

Le théâtre chinois contemporain est profondément influencé par le théâtre occidental, l'émergence du théâtre réaliste chinois et le développement du théâtre expérimental chinois étant tributaires du double mouvement du théâtre expérimental en Europe et en Amérique. Le drame chinois, centenaire, a démontré que chaque fois qu'une crise se produit ou qu'une réforme est nécessaire pour explorer de nouvelles voies, le théâtre expérimental devient particulièrement actif.

Issu de la « crise dramatique », le théâtre expérimental chinois contemporain n'est pas apparu par hasard dans les années 1980. Grâce à la politique d'ouverture et de réforme, les années 1980 en Chine ont vu, parallèlement à la parution de nombreuses versions chinoises de classiques littéraires et académiques occidentaux, l'introduction et la traduction d'œuvres, de théories et d'écoles dramatiques étrangères. Les nouvelles écoles de théâtre, dont le drame absurde, le drame existentiel, le drame cruel et le drame pauvre, ont bouleversé le milieu théâtral chinois. Tandis que la tradition du théâtre chinois était réexaminée par les dramaturges, l'orientation des concepts occidentaux modernes sur l'art dramatique a ouvert la voie à l'émergence d'un théâtre expérimental. Parallèlement, l'ouverture de l'économie a favorisé la popularité de la télévision et du cinéma dans ces mêmes années 1980, ce qui a freiné la fréquentation des théâtres. Face à cette situation, Gao Xingjian a avancé que la crise de la perte du public ne serait pas résolue tant que « nous ne réexaminerons pas et n'étudierons pas les conditions de vie de notre art théâtral et ses propres règles ». ¹ Dans le même temps, le metteur en scène Lin Zhaohua a également cherché une issue à la crise en déclarant : « Je ne

1 Gao Xingjian. *Technique du théâtre moderne, Essay (1)*, 1983.



■ *Le Signal absolu*, 1982

suis pas anti-Stanislavski ni anti-Ibsen, ce sont des maîtres de l'histoire du théâtre, avec lesquels je ne peux pas rivaliser. Ce que je me demande, c'est s'il y a d'autres issues que leurs paradigmes. Je veux voir des pièces qui soient différentes des celles d'Ibsen ». ¹ L'idéologie sociale et l'atmosphère culturelle des années 1980 ont influencé l'écologie du théâtre et remis en question la perspective des dramaturges. Sur ces entrefaites, *le Signal absolu* (scénariste Gao Xingjian et metteur en scène Lin Zhaohua), qui a été joué à Pékin en 1982, a été considéré comme le symbole de l'émergence du mouvement théâtral expérimental chinois. Par la suite, les théoriciens de l'art dramatique ont entamé une discussion théorique sur « ce qu'est le théâtre expérimental » et ont fait un résumé du théâtre expérimental chinois dans les années 1980.

Selon certains spécialistes, les caractéristiques fondamentales du théâtre expérimental sont le sens de la rébellion et de l'avant-garde. « La rébellion est la qualité la plus précieuse de l'art du théâtre expérimental, il subvertit la tradition, le système et le modèle en explorant de nouveaux espaces et de nouveaux moyens des activités dramatiques ; sur le plan esthétique, il critique féroce la société déraisonnable et la nature humaine imparfaite ; il prive d'idole la divinité, nie l'autorité, méprise et déserte l'hégémonie, et ne croit pas au drame éternel. C'est en réfléchissant, en dépassant et en reconstruisant constamment que l'on exploite les possibilités infinies d'exprimer la vie de l'art dramatique ». ² En conséquence, *le Hibou dans la maison* (écrit par Zhang

1 Lin Zhaohua. *Sur la conception artistique du < Signal absolu >*, Équipe du *Signal absolu* de Théâtre de l'art du peuple de Pékin : *L'exploration artistique du < Signal absolu >*, China Theater Press, 1985, p. 110.

2 Lin Kehuan. *Rébellion et avant-garde – les caractéristiques artistiques du petit théâtre*, Drama Monthly News, juillet 1989.



■ *Sifan*, 1993

Xian et mis en scène par Gu Yi'an) illustre pleinement l'esprit du théâtre expérimental. Cette pièce, qui s'inspire des fantasmes d'une femme (Shasha) sur son mari (Kongkong) et le premier amour de son mari (Kangkang), traite de l'interrelation entre le désir, le contrôle, la famille et la liberté, elle abandonne la description détaillée du monde réel et le modèle narratif du théâtre réaliste, tout en établissant des contrastes entre le vieux manoir et la forêt, Kongkong (mari, psychologue) et Kangkang (premier amour, chasserresse), le jour et la nuit, la réalité et l'idéalité, afin de forger ainsi une image scénique intégrée.¹

De surcroît, la qualité « anti-tradition » du théâtre expérimental a été défini par de nombreux artistes. Lin Zhaohua, directeur du *Signal absolu* en 1982, estime que le théâtre expérimental chinois diffère de celui des pays étrangers en fonction de ses propres conditions nationales, ce dernier se caractérise plutôt par un courant d'« anti-drame » alors que le théâtre expérimental chinois n'est pas aussi rebelle et l'« anti-drame » n'est absolument pas sa motivation. Selon Lin, le théâtre expérimental chinois a trois tâches :

Premièrement, sa forme contribue à la popularisation de l'art dramatique, le théâtre expérimental incarne l'essence de l'art dramatique, à savoir la communication intense entre les gens. Deuxièmement, c'est une base expérimentale pour certains dramaturges. En raison de la pression financière, les dirigeants des grands théâtres ont tendance à rejeter les pièces expérimentales pour éviter de perdre de l'argent en cas d'échec. Par contraste, le théâtre expérimental à bas coût devient donc

1 Wu Baohe, *Le théâtre expérimental contemporain chinois*, Shanghai Far East Publishing House, 2016, pages 13-14.



■ *La Dame qui reste*, 1993

*un lieu d'exploration pour ces artistes. Troisièmement, il facilite l'appréciation des chefs-d'œuvre chinois et étrangers de l'Antiquité et de l'époque moderne. Nous devrions jouer plus de classiques et même adapter des pièces du Xiqu traditionnel chinois. Les pièces de Shakespeare, Lao She et Cao Yu peuvent aussi être réinterprétées et mises à jour.*¹

Dans les années 1990, le petit théâtre chinois a commencé à montrer ses caractéristiques et sa tendance de développement évidentes : une diversité sans précédent de formes et de styles, la tendance à la sécularisation et à la gamification.²

Les années 1990 ont vu les débuts de *Sifan* (mise en scène par Meng Jinghui), pièce expérimentale avec un sens aigu de l'expressionnisme et du symbolisme, ainsi que de *la Dame qui reste* (écrite par Le Meiqin, mise en scène par Yu Luosheng) et du *Téléphone atlantique* (écrite par Wang Jianping, mise en scène par Yuan Guoying) qui ont illustré les caractéristiques du réalisme en évitant les styles extrêmes. En tant que représentant des troupes au style anti-tradition et anti-mainstream, le club de théâtre « Chuanbang », dirigé par Meng Jinghui, a joué des pièces absurdes telles que *l'Élevateur*, *la Cantatrice chauve*, *le Balcon*, etc. en recherchant une « forme distinctive et un sens avant-gardiste de la nouveauté ». En outre, Lin Zhaohua a persévéré dans la création de pièces expérimentales. Parmi ses œuvres importantes de cette période figure

1 *Discussion à trois sur le théâtre expérimental*, Chinese Drama, No.9, 1988.

2 Ding Luonan, *Vue d'ensemble du drame chinois au vingtième siècle*, Shanghai 100 Publishing House, 2009, pages 266-270.

Hamlet, qui « déconstruit » impitoyablement la noblesse et la solennité de cette œuvre originale de Shakespeare. La figure la plus représentative du théâtre indépendant chinois des années 1990 n'est autre que Mu Sen, qui admirait les méthodes d'interprétation et de formation du « théâtre pauvre » préconisées par Grotovsky. Mu a dirigé la création du club de théâtre la « Grenouille » (atelier théâtral), lançant la Discussion sur la grammaire chinoise dans *l'Autre côté*, en rapport avec le SIDA avec *Dossier zéro*, et d'autres pièces qui présentaient « un autre type de vie sans scénario, ni intrigue, ni fabrication ». ¹ Par rapport aux pièces rebelles et antagonistes, ces pièces expérimentales hésitent à aller à l'extrême au risque de perdre leur public. À Shanghai en particulier, de nombreux petits théâtres et clubs de théâtre ont remis en question le modèle dramatique traditionnel, mais n'ont procédé qu'à des réformes partielles et limitées, tout en valorisant des éléments dramatiques tels que « conflit », « intrigue » et « personnage ». Par exemple, Zhang Xian, éditeur du *Hibou dans la maison*, a créé après les années 1990 *l'Épouse des États-Unis et Margin à l'étage* avec une technique réaliste et une conscience moderne. De nombreux créateurs du théâtre expérimental ont orienté leur style en fonction du réalisme et du marché. Ce concept a été considéré comme une trahison de l'objectif et de l'essence du petit théâtre dans les années 1980, mais a été accepté par de nombreux artistes dans les années 1990.

La tendance à la sécularisation du théâtre expérimental chinois s'est également reflétée dans de nombreuses pièces, telles que *la Dame qui reste*, *Madame Étude-accompagnement*, *le Téléphone atlantique*, *l'Épouse des États-Unis*, etc., présentant des préoccupations des citoyens ordinaires dans les années 1990 comme « partir à l'étranger » et « étudier à l'étranger ». Dans ce type de drame, les dramaturges évitent de porter des jugements éthiques ou moraux et préfèrent révéler les subtils changements émotionnels provoqués par la « vague de départs à l'étranger » qui a émergé avec la réforme et l'ouverture de la Chine dans les années 1990. En outre, des pièces telles que *la Formation émotionnelle*, *Hotline* et *Transiter sur le même bateau* ont ciblé la vie mondaine ordinaire, en accordant l'attention nécessaire à l'expérience de vie individuelle, à travers laquelle ont été reflétées les relations interpersonnelles, la structure sociale et l'implication culturelle. Avec un contenu séculaire, une forme populaire et une technique réaliste, ce type de théâtre expérimental était proche de la vie et de l'âme du public.

1 Mou Sen, *Écrit sur la liste des programmes dramatiques*, Art World, No. 3, 1997.

La gamification était également une caractéristique des pièces théâtrales expérimentales chinoises dans les années 1990. D'une part, il s'agit d'une conséquence inévitable de la sécularisation, en d'autres termes, la fonction de divertissement domine de plus en plus dans cet art de consommation culturelle, mettant l'accent sur la participation et les loisirs, tant dans le contenu que dans la forme. D'autre part, cela correspond à certaines nouvelles caractéristiques de l'art « postmoderne ». ¹ La plupart de ces pièces privilégient la comédie, la tragi-comédie et l'humour noir, ce qui est cohérent avec le ton du drame gamifié. En outre, ces œuvres ont tendance à recourir à des « assemblages d'intrigues » et à des « collages de récits » amusants pour déconstruire le sens ou montrer l'absence de sens. Par exemple, *l'Orphelin de la Chine*, mise en scène par Lin Zhaohua, est un collage de *l'Orphelin de Zhao* (une pièce du Zaju de la dynastie des Yuan) et de *l'Orphelin de la Chine* de Voltaire. La pièce *Hamlet* déconstruit l'œuvre originale de Shakespeare. *Sifan*, dirigée par Meng Jinghui, est un assemblage du classique italien *le Decameron* et du Kunqu *Sifan - Descendre la montagne à deux*. Plus tard, une autre pièce par Meng *Laissez tomber votre fouet - Woyzeck*, mêle une célèbre pièce folklorique chinoise au drame expressionniste allemand.

Depuis le début du 21^e siècle, la croissance économique rapide a accéléré le processus d'urbanisation de la Chine et l'émergence des « cols blancs », ceux-ci sont devenus de jeunes spectateurs du théâtre expérimental. Dans certaines villes comme Pékin, Shanghai, Guangzhou, Nanjing, Shenzhen et Chengdu, le théâtre expérimental a attiré de plus en plus de jeunes. En 2001, la pièce *Cuihua, sers le chou mariné* a inauguré une ère de théâtre drôle en gagnant le jeune public avec le rire. En 2005, le groupe de création dramatique Xixiaotang a introduit le modèle commercial dans la production du théâtre expérimental, brouillant la frontière entre le théâtre élégant et la culture populaire. En 2007, Leizi Lexiao Factory a été créée et a produit d'après une série de comédies sous le nom de « drame d'apaisement de la pression ». En 2008, les pièces expérimentales se sont multipliées à Pékin pour atteindre le nombre de 148 avec près de 2000 représentations. Dans la même année, parmi les 87 pièces jouées à Shanghai, 70% étaient des pièces expérimentales. À la fin du mois de novembre 2009, selon les statistiques publiées par le Bureau municipal de la culture de Pékin, il y avait eu plus de 260 pièces et plus de 3 000 représentations de théâtre expérimental.² En outre, les deux dernières

1 Ding Luonan, *Vue d'ensemble du drame chinois au vingtième siècle*, Shanghai 100 Publishing House, 2009, page 270.

2 Song Baozhen, *Une pièce du petit théâtre : Fleurs ou bulles*, Literary News, No.8, 2010.

décennies ont été marquées par l'impact considérable du théâtre expérimental en Chine à travers des festivals, expositions et séminaires nationaux et internationaux.

On peut affirmer que les pièces expérimentales de ce nouveau siècle sont dérivées de celles des années 1900, avec l'expansion croissante des pièces indépendantes. D'une part, les nouvelles pièces idéalistes de gauche, représentées par *Che Guevara* (2000) de Zhang Guangtian, ont suscité de vifs débats dans le milieu intellectuel chinois. D'autre part, les pièces de la classe ouvrière, telles que la « Troupe de base » et la Troupe artistique des nouveaux travailleurs, se concentrent sur les conditions réelles de vie et de travail des travailleurs de base pour influencer le drame populaire. Ils réalisent souvent des spectacles à but non lucratif dans la communauté ou dans d'autres lieux non théâtraux sous la forme d'une création collective. L'une de ces œuvres représentatives est *la Microsociété* (2009), créée par la « Troupe de base ». Dans cette pièce, les acteurs révèlent la faiblesse des personnes situées au bas de la pyramide sociale en recourant au langage verbal et non verbal de personnes issues de classes différentes. En outre, il existe des pièces expérimentales représentées par les spectacles du Beijing Fringe Festival, avec des expressions d'idées diverses et des techniques artistiques variées. Grâce à l'influence des drames physiques européens et américains, certains clubs de théâtres chinois tels que « Santuoqi » et « Ling Yunyan » créent des drames physiques, faisant du corps un important champ d'exploration.

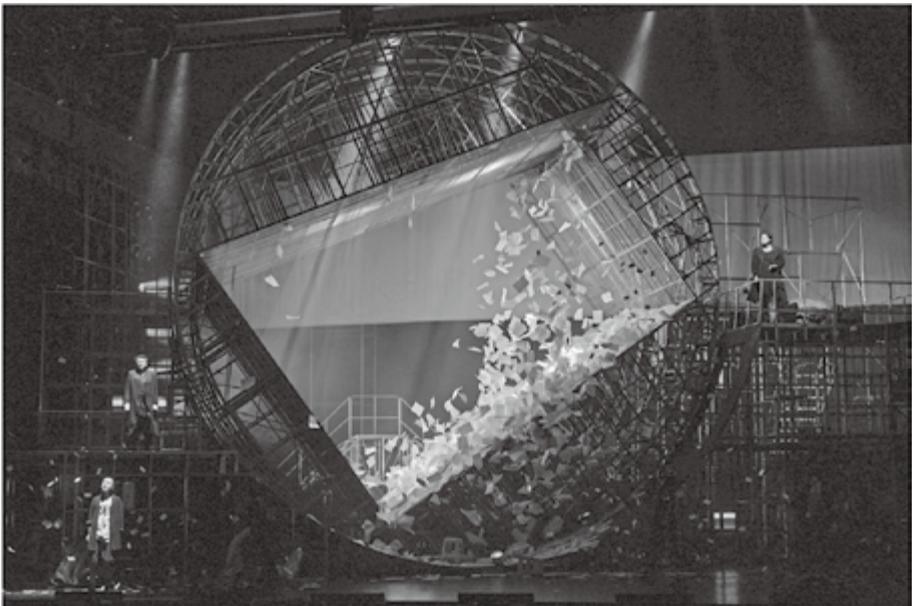
En conclusion, le théâtre expérimental chinois prend son origine dans la « crise dramatique ». Après les années 1980, le théâtre chinois a greffé les pièces du théâtre expérimental occidentales pour faire face à l'intensification de la crise en cherchant de nouvelles voies de survie et de développement. Le théâtre expérimental occidental est comme une graine qui a grandi dans le sol culturel chinois et a porté des fruits impressionnants. Qu'il s'agisse de la première édition du Festival du petit théâtre en Chine à la fin des années 1980, des pièces pionnières du début des années 1990, de la transformation expérimentale des pièces traditionnelles tout au long des années 1990 ou de diverses pièces éblouissantes du théâtre expérimental depuis le début du nouveau siècle, tout cela constitue une réponse du théâtre chinois face à sa situation réelle tout autant qu'un produit du mouvement du théâtre expérimental chinois.

SUN YUNFENG

Docteur de l'Académie de théâtre de Shanghai. Maître de conférence à l'Université normale de Shanghai

Dialogue avec le mythe : critique de *La maison de thé* de Meng Jinghui

GAO ZIWEN



■ *La Maison de Thé* de Meng Jinghui

On ne peut pas affirmer que la version de *La Maison de Thé* proposée par l'équipe de Meng Jinghui soit une œuvre artistiquement parfaite. Cependant, l'interprétation que Meng nous propose — brute, tranchante et fragmentée — revêt une signification bien plus profonde que celle d'une œuvre parfaite pour le public chinois, et en particulier pour les professionnels du théâtre.

En effet, cette création met en avant une attitude fondamentale que toute œuvre théâtrale devrait adopter : la sincérité et l'ouverture envers les moments dramatiques ainsi que les ressentis directs du public. Ces qualités se font rares de nos jours, surtout lorsqu'il s'agit d'aborder des œuvres classiques, d'ailleurs, plus une pièce classique est reprise, plus ces notions de sincérité et



■ *La Maison de Thé* de Meng Jinghui

d'ouverture semblent s'évanouir. Les œuvres classiques offrent souvent une opportunité de « faire semblant ». Comme l'a souligné Peter Brook : « Nulle part le théâtre mortifère ne s'installe aussi solidement, aussi confortablement et aussi sournoisement que dans les œuvres de William Shakespeare. »¹ Aussi les classiques sont-ils parfois devenus un refuge pour des productions médiocres et figées.

Au contraire, tenter de réactiver un classique comporte des risques, la sincérité pouvant se transformer en une offense envers l'œuvre classique elle-même. Par rapport à une offense dans un sens plus général, Meng Jinghui s'est confronté cette fois à un danger encore plus grand, car *La Maison de Thé* est un classique très particulier, et on peut dire qu'elle incarne les « caractéristiques chinoises ». En 70 ans d'histoire du théâtre de la Nouvelle Chine, il est difficile de trouver une œuvre rivalisant avec *La Maison de Thé*. Ce caractère classique est généralement reconnu comme étant le fruit tant du texte de Lao She que des performances de Jiao Juyin et de Yu Shizhi, renforcés par l'autorité du Théâtre des Arts de Pékin, considéré comme le centre de création théâtrale de la plus haute qualité de la Chine Nouvelle.

La Maison de Thé est, en quelque sorte, devenue un modèle mythique national dans le domaine théâtral, l'admiration que les spectateurs chinois lui portent exprime, dans de nombreux cas, une admiration pour l'originalité

1 Peter Brook, *L'Espace vide*, traduit par Xing Li et al., Éditions du Théâtre Chinois, 2006, pp. 2-3.



nationale, bien que cette originalité puisse également être remise en question au regard des faits historiques. La déconstruction et la réécriture de *La Maison de Thé* ne contestent pas seulement Lao She, mais lancent aussi un défi à la tradition du théâtre réaliste national de l'Institut du théâtre de Pékin, ainsi qu'à l'ensemble des réalisations théâtrales depuis l'établissement du nouveau régime. Le danger qui se profile est que, si ce « classique » est solide, le défi risque souvent de n'être qu'une échappatoire au classique, en revanche, si ce « classique » n'est pas aussi solide qu'il y paraît, ce défi pourrait se transformer en un conflit catastrophique.

Meng Jinghui ne manque jamais d'exprimer son respect pour *La Maison de Thé* et pour Lao She lors des interviews ou au début de chaque représentation, et il s'inspire globalement de la narration en trois actes de la version originale. Cependant, son objectif principal n'est pas de présenter l'œuvre de manière entièrement fidèle : à l'exception de la première scène, où des répliques du texte original sont directement adoptées, le reste de la pièce constitue principalement un développement et une recréation qui s'appuient sur des idées et des détails associés à l'œuvre originale.

Dans ce processus créatif, Meng s'appuie sur le roman de Lao She ainsi que sur d'autres classiques littéraires pour établir des fondations solides à sa construction artistique, cette version de *La Maison de Thé* proposée par l'équipe de Meng Jinghui n'est donc pas une simple recréation scénique du texte classique, mais un véritable dialogue avec celui-ci, réalisé à travers des moyens théâtraux et littéraires. Cette approche rappelle celle de Heiner Müller



■ *La Maison de Thé* de Meng Jinghui

avec *Hamletmachine* par rapport au *Hamlet* de Shakespeare.

Parmi tous ces dialogues, la narration concernant la révolution se distingue particulièrement. Dans le troisième acte de l'œuvre originale, la raison cruciale de la difficulté de Wang Lifa réside dans sa volonté de protéger Kang Dali, qui est parti pour la révolution aux « Collines de l'Ouest », en conséquence de quoi il reçoit une gifle du fils de Wu Xiangzi alors que l'action révolutionnaire de Kang Dali reçoit un soutien unanime. Cette narration peut être perçue à la fois comme une expression personnelle de l'auteur et comme un reflet de son époque. La présence de Kang Dali a permis à l'idéologie de *La Maison de Thé* d'être acceptée à l'époque, cela a également conduit Wang Jisi à classer *La Maison de Thé* comme un drame¹. parmi les pièces de sa série *Dix pièces de*

1 Wang Jisi, *Dix grandes pièces de théâtre contemporaines de Chine*, Éditions de la Littérature et des Arts du Jiangsu, 1993.

théâtre contemporaines de Chine (série des tragédies, série des comédies et série des drames). Il est évident que Wang Jisi a reconnu le caractère « sérieux » de *La Maison de Thé* : son objectif créatif n'est pas de dénoncer les maux du passé, mais de mettre en lumière les bienfaits du présent.

Dans la version de Meng Jinghui, nous découvrons une nouvelle approche. Lorsque le révolutionnaire joué par Chen Minghao retourne dans son village natal pour collecter des fonds, il se heurte clairement à des difficultés car les habitants ne lui font pas confiance. De plus, une rupture comique se crée progressivement, en raison du contraste entre la gravité du contexte de propagande révolutionnaire et l'exagération de ses discours. Au moment où il déclare : « C'est un dernier recours. Allons révolutionner sur la Lune », le public partage en réalité le même scepticisme que les habitants sur la scène. Bien que le révolutionnaire dans cette version ne soit pas Kang Dali mais Qin Zhongyi, le public peut néanmoins percevoir une relation intertextuelle, reflétant le sentiment des gens de l'ère post-révolutionnaire vis-à-vis de la propagande révolutionnaire. La déconstruction de la figure révolutionnaire retire l'idéologie révolutionnaire originelle de *La Maison de Thé*.

L'expression de l'idéologie révolutionnaire est un élément essentiel du texte de Lao She, mais la dissociation opérée dans la version de Meng suscite peu d'adhésion. Au mieux, elle permet à une partie du public de ne pas détester cette réinterprétation de *La Maison de Thé*. Pour véritablement saisir les enjeux de l'œuvre, Meng doit affronter la mort de Wang Lifa. Cet aspect ne peut être résolu par une interprétation fragmentée et constitue probablement le plus grand défi pour l'équipe de Meng dans son processus créatif, qui cherche à déterminer la manière de l'aborder. Enfin, comme l'illustre le résultat final de la représentation, une nouvelle expression de la pièce émerge à travers la résolution de ce défi, menant ainsi à son apogée.

D'un point de vue contemporain, le suicide de Wang Lifa dans l'œuvre originale de Lao She semble quelque peu tiré par les cheveux pour deux raisons principales. Premièrement, le suicide repose sur l'idée que les conditions de vie des citoyens ordinaires étaient devenues si insoutenables à la fin de la dynastie Qing et au début de la période révolutionnaire que certains se sont suicidés. Cette description est-elle fidèle aux faits historiques ? Deuxièmement, d'un point de vue dramatique, le suicide est un choix motivé par des conflits psychologiques internes. Comment, dès lors, le public peut-il s'identifier à ce geste, à travers la mimesis des souffrances extérieures représentées sur scène ?

Il est évident que *La Maison de Thé* de Lao She ne se concentre pas sur les

destins accidentels des individus. Dans l'œuvre originale, la mort de Wang Lifa est inévitable, la tragédie résulte de la gifle reçue du fils de Wu Xiangzi, de l'intimidation de l'épouse de Pang Siye, et de l'occupation forcée de la ville par le directeur Shen. Ainsi, sa mort relève moins du suicide que de l'homicide, car il est victime du système. Des personnages comme Wang Lifa ne sont pas rares dans les *Xiqu* (opéra classique), en effet, cette souffrance constitue le modèle narratif principal du *Xiqu*, où seuls les méchants ont la capacité d'agir, suivant la tradition de l'« interaction des méchants entre eux »¹.

Wang Lifa, dans l'œuvre de Lao She, est en réalité une interprétation individualisée et anthropomorphisée de certaines éthiques et visions historiques. À première vue, il semble « inactif » comme les personnages des pièces de Tchekhov. Cependant, il est difficile de trouver dans l'univers de Tchekhov une représentation aussi claire des machinations du mal que dans *La Maison de Thé*.

L'équipe de Meng Jinghui a choisi d'adopter une structure psychologique « à la Raskolnikov », le protagoniste de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, pour Wang Lifa. Cette approche marque une distinction fondamentale dans la conception dramatique entre Meng Jinghui et Lao She. Cependant, je préfère attribuer cette distinction à l'influence de Sebastian Kesser, un dramaturge allemand. Dès le début de la représentation, le dilemme psychologique de Wang Lifa est établi. Le monologue se déroule ainsi :

Je lève les yeux vers le ciel étoilé et j'aperçois une étoile. Depuis deux mois, elle me rappelle que je dois me suicider ce soir. Pourquoi a-t-elle choisi de s'adresser à moi ? Pourquoi m'incite-t-elle à mettre fin à mes jours... Si cette petite fille n'était pas apparue, je serais peut-être déjà mort.²

Dans *Crime et Châtiment*, l'étudiant Raskolnikov, en raison de son interprétation de la philosophie nietzschéenne, tue de ses propres mains la logeuse qu'il considère comme une « ordure sociale ». Plus tard, après avoir rencontré Sonia, une prostituée, il trouve la rédemption. Des parallèles similaires peuvent être établis avec l'évolution de Ding Bao dans le troisième acte de *La Maison de Thé*, le personnage de Ding présente des similitudes avec Sonia : innocent, vivant et rayonnant malgré les circonstances noires.

1 Wang Guowei, *Histoire de l'opéra des Song et Yuan*, Éditions de la Littérature Baihua (Tianjin), 2002, p. 99.

2 Selon les archives de la représentation, il peut exister des écarts mineurs par rapport à la réalité, ce qui s'applique également aux éléments suivants.



■ *La Maison de Thé* de Meng Jinghui

Une fois cette base établie, le suicide de Wang Lifa dans la version de Meng ne découle plus principalement de pressions extérieures, comme dans l'œuvre originale, mais est motivé par son propre désir, sa décision de se suicider repose sur un sentiment de culpabilité qui naît de son introspection profonde, Ding Bao, quant à elle, devient le catalyseur nécessaire pour lui permettre d'exprimer ces sentiments de culpabilité.

On peut dire que le cœur idéologique de la version de Meng de *La Maison de Thé* se manifeste dans cette relation de type amoureux. En ce qui concerne la mise en scène, on observe également que la grande roue commence à tourner bruyamment pendant le monologue confessionnel de Wang Lifa, progressivement, tout commence à s'effondrer sous la pression de ses révélations, marquant ainsi le climax de la performance.

En suivant la logique psychologique de Wang Lifa, le passage du « poète grande araignée », qui semble peu lié à *La Maison de Thé*, pourrait néanmoins résonner thématiquement avec le monologue de Wang Lifa. Cette scène s'inspire du roman *Vision* (微神) de Lao She, qui imagine un amour pur. Cependant, Meng Jinghui détruit de manière ludique cette poésie en séparant, chez l'homme affectueux (toi, le génial), un idiot sauvage et vulgaire (moi, l'idiot).

Les paroles de cet idiot révèlent une autre vérité sur l'amour. Il se moque sans cesse de l'amour platonique, pur et innocent, du protagoniste de *Vision*, en dépeignant la laideur de la copulation et de la procréation, retirant ainsi cet amour de son piédestal pour le plonger dans la fange. Dans le roman de Lao She, « elle » est, d'une part, aimée de manière pure par « moi », mais, d'autre part, elle est insultée et maltraitée par d'autres hommes, Meng Jinghui intègre alors ces autres hommes dans une partie de « moi ». C'est à la fois eux et « moi » qui détruisent « elle ».

Si l'on approfondit un peu plus, même en divisant « moi » en deux, qui se disputent et s'affrontent, il reste néanmoins des manifestations masculines. La femme, en réalité, reste muette ici. À la fin de cette scène, Meng donne enfin à ce personnage féminin l'occasion de parler :

Tu penses être le plus grand poète et l'homme le plus affectueux, mais tu n'es rien d'autre qu'un vin fait de raisins qui n'ont jamais vu le soleil, car le ciel au-dessus de ta tête est rempli de poussière et de déchets... Je pensais que tu étais différent, différent des Britanniques, des Américains, des Russes, mais en fait, vous êtes tous les mêmes.

Si l'on considère les critiques constantes de l'impérialisme (les Britanniques, les Américains, les Russes) dans les œuvres de Lao She, l'implication derrière cette réplique de Meng, prononcée par un personnage féminin, prend une signification plus profonde. Il semble que Meng assimile la compréhension de Lao She de l'impérialisme à la relation entre la femme et l'homme. Cela pourrait être à l'origine du sentiment de culpabilité de Wang Lifa. Il se sent coupable d'être un homme. De plus, il se sent coupable d'être un homme né dans un pays aussi opprimé. Par conséquent, Ding Bao, à l'instar de Sonia, devient sa seule voie vers la rédemption.

Malheureusement, la logique de cette expression est incohérente tout au long de la représentation. La structure de la pièce demeure floue. On peut clairement identifier certaines scènes clés, comme « le poète grande araignée », « la propagande du révolutionnaire », « les deux frères se partagent une femme », etc. De plus, certaines transitions sont également assez claires, telles que les images de crâne, le rap, et le monologue de l'écrivain... Chaque segment est novateur et ne manque pas d'expression artistique indépendamment, mais il existe un manque de cohérence interne, tant sur le plan thématique que formel.

Cette irrégularité dans la structure est peut-être délibérée, mais elle n'a pas permis de transmettre clairement l'intention esthétique spécifique au public. Meng a trop d'idées et de techniques à exprimer dans cette version de *La*

Maison de Thé, ce qui en fait une œuvre si gonflée et lente qu'il devient difficile d'en percevoir l'énergie vitale.

La représentation de *La Maison de Thé* par Meng Jinghui a provoqué un choc significatif parmi les critiques. Un grand nombre de personnes ont refusé d'en reconnaître sa valeur, et un public plus conservateur l'a même perçue comme une insulte à Lao She. Cette réception soulève, en effet, des questions plus larges sur la créativité : en tant qu'artistes indépendants, avons-nous le droit de remettre en question Lao She ? Pouvons-nous communiquer et échanger des idées avec lui sur un pied d'égalité ? Devons-nous nous prosterner uniquement en vénération lorsqu'il s'agit de « classiques » ?

La Maison de Thé a, en quelque sorte, été élevée au rang de mythe de manière fortuite, en tant qu'œuvre devant inévitablement être désignée comme étalon national dans le contexte culturel de la Nouvelle Chine, comme cela se produit toujours pour certaines œuvres. Mais pourquoi *La Maison de Thé*? Pourquoi ne pas avoir choisi une œuvre politiquement plus « correcte », telle que *Printemps et Automne* (la première œuvre de l'Institut des arts de Pékin) ou *Ciel Éclairé* ? Ou encore des œuvres artistiquement plus développées, comme *Les Pékinois* (Beijing Ren) et *Guan Hanqing* ? C'est parce que *La Maison de Thé* représente une réconciliation entre l'idéologie correcte et l'authenticité artistique. En réalité, elle n'était parfaite ni sur l'un ni sur l'autre : politiquement, elle manquait d'une louange directe aux ouvriers, paysans et soldats¹; quant à l'authenticité artistique, elle déformait la sagesse reçue selon laquelle la révolution faisait avancer la société vers la modernisation, de la fin de la dynastie Qing à la République de Chine. Cependant, c'est précisément cette harmonie entre l'esthétique tragique des petites gens et les limitations politiques qui donne à *La Maison de Thé* une vitalité forte, mais pas nécessairement juste, dans le contexte culturel complexe des 70 ans de la Nouvelle Chine.

Toutefois, les mythes sont toujours ainsi : ils ne peuvent être que des illusions, lointaines et inaccessibles. Lorsque nous parlons de l'excellence de *La Maison de Thé*, il semble toujours que nous discutons de quelque chose de mémoriel, d'une impression abstraite, d'un art théâtral idéalisé. Cela ne peut jamais refléter la réalité du présent, car aucune production actuelle n'est vraiment satisfaisante ; elle peut même ne pas correspondre à la réalité historique, puisque *La Maison de Thé* a eu peu d'occasions d'être examinée objectivement et professionnellement en tant qu'œuvre d'art. Il n'existe qu'une

1 Liu Fangquan, Xu Guanlu, Liu Xiqing, *Critique de La Maison de Thé de Lao She*, Dushu, 1959, n° 2, p. 7.

seule manière socialement acceptable de nous approcher des mythes : le culte. Ainsi, lorsque Meng Jinghui réouvre *La Maison de Thé* en tant que créateur libre, son acte est inévitablement perçu comme une offense. Réinventer le mythe ? Qui te crois-tu !

Bien sûr, avant la version de *La Maison de Thé* de Meng Jinghui, certaines voix divergentes avaient exprimé de manière plus subtile leur dérision ou leurs doutes sur la déification de cette œuvre magistrale, Lü Xiaoping a souligné que *La Maison de Thé* était en partie dépassée par *Les Toilettes* de Guo Shihang et *L'Empire Céleste* de Li Longyun, qui utilisaient la même forme extérieure mais abandonnaient son expression fondamentale.¹ Néanmoins, ces œuvres peuvent encore être considérées comme des produits de l'influence de *La Maison de Thé*. La production de Meng se distingue, cette fois, de toutes ces précédentes, il ne se contente plus de sous-entendre, ni de reproduire le « classique », il veut, par un moyen théâtral moderne, déconstruire le mythe et en démêler les « muscles » et les « os ». Quel sera le destin de *La Maison de Thé* en tant que classique ? Nous verrons bien !

GAO ZIWEN

Professeur associé à l'Université de Nanjing

1 Lv Xiaoping, "La 'classicité' de *Toilettes*, *Le Pavillon de la Bouillie*, *L'Empire Céleste* et *La Maison de Thé*", *Critique de Théâtre et Cinéma*, 2014, n° 1, p. 7.

La propagation du Xiqu sur les sites de vidéos grand public à l'étranger

ZHANG Fan & WANG Pengfei

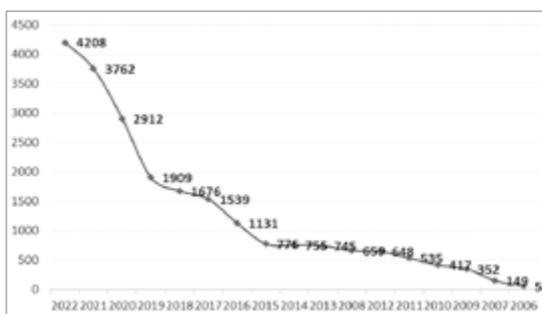
I. La transition de la diffusion du Xiqu vers le cyberspace à l'ère post-pandémique

Dans l'ère «post-pandémique», l'interaction physique entre les individus a considérablement diminué, tandis que le flux d'informations dans le cyberspace a connu une hausse sans précédent. La dépendance croissante de la population à l'égard d'Internet, du big data, des technologies intelligentes et d'autres avancées technologiques marque l'émergence d'une nouvelle ère pour la diffusion du Xiqu. Représentant une facette essentielle de la culture chinoise, le Xiqu se retrouve aujourd'hui confronté à des opportunités inédites, tout en faisant face à des défis significatifs, alors que le théâtre, traditionnellement perçu comme un lieu de « rassemblement », est contraint de se tourner vers le numérique dans le contexte actuel, il continue de lutter pour préserver l'essence de sa scène.

Malgré les critiques formulées par les professionnels et les universitaires à l'encontre de cette présentation « hors scène », l'expansion du théâtre dans des lieux moins conventionnels apparaît comme une nécessité. Parmi ces espaces « hors scène », la diffusion via les réseaux est souvent perçue comme la source des diverses « crises » qui touchent les performances du Xiqu. Cette forme de diffusion en ligne est largement adoptée en raison de ses nombreux avantages, tels que la quantité, la variété, la portée, la disponibilité, l'interactivité et les perspectives multiples qu'elle offre, surpassant ainsi les lieux de représentation traditionnels. De plus, l'enthousiasme du grand public, qui constitue une part significative de l'audience, demeure indifférent aux débats soulevés dans les cercles académiques.

Il n'est pas exagéré d'affirmer que le marché de la performance physique, incluant le Xiqu, a subi une contraction significative au cours des trois dernières années de cette ère « post-pandémique », car, en partie en raison d'une mobilité physique fortement réduite, les taux d'ouverture des spectacles et la

fréquentation générale ont fluctué durant le Covid. La diffusion en réseau du Xiqu permet de transférer la scène physique vers un cyberspace virtuel, un domaine qui, par essence, a prospéré face à la pandémie. Comme l'indique le graphique 1, le nombre de vidéos liées à la pièce *Le pavillon aux pivoines* (《牡丹亭》) sur YouTube a considérablement augmenté depuis 2019, date du début du Covid. Qu'on le reconnaisse ou non, il reste que la diffusion du Xiqu — essentielle pour sa survie et son développement — est largement influencée par l'expansion des réseaux dans cette ère « post-pandémique ».



■ **Graphique 1** : Variation annuelle du nombre de vidéos relatives au Pavillon aux pivoines sur YouTube

Pour les artistes-interprètes, la transition vers les représentations en réseau demeure un choix réticent, dicté par des circonstances malheureuses. Accoutumés aux attentions soutenues et aux applaudissements chaleureux d'un public en direct, ces artistes, se produisant dans des théâtres vides dépourvus des chœurs de louanges qui représentaient autrefois leur plus grand honneur, peinent à s'adapter à la dynamique numérique. Ils n'embrassent pas pleinement la diffusion en réseau, caractérisée par des écrans en mode commentaire, des sections de feedback, des « likes », des dons et des récompenses de la part des téléspectateurs, néanmoins, tant les organisations que les individus se sont retrouvés contraints de s'engager dans ce type de performances en ligne pour assurer leur survie durant la pandémie.

Au fil du temps, et particulièrement depuis un an et demi, la diffusion du Xiqu sur les réseaux s'est développée de manière rapide et significative à travers le pays, grâce à la promotion efficace des médias sociaux et des plateformes vidéo telles que Bilibili et TikTok, dépassant de loin les attentes initiales. Le rapport intitulé *Rapport 2022 des données sur la diffusion du Xiqu sur TikTok*, publié le 14 avril 2022, révèle qu'il y a eu 231 diffusions en direct d'opéras chinois sur TikTok depuis février 2022, englobant plus de 300 types de

performances. L'année dernière, plus de 800 000 scènes ont été diffusées, et plus de 600 millions d'utilisateurs actifs consultent ou visionnent des vidéos de Xiqu chaque jour.

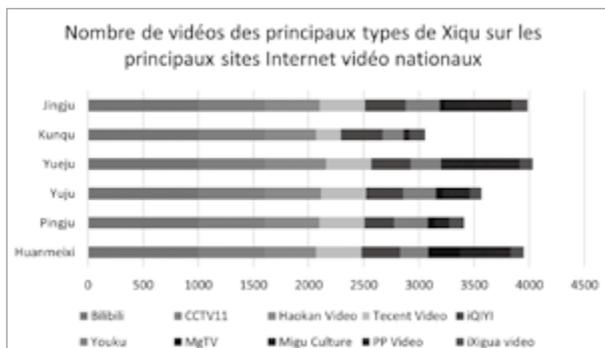
Des théâtres d'État, tels que la Théâtre du Jingju (opéra de Pékin) de Beijing(北京京剧院), le Théâtre du Pingju (l'opéra Ping) de Chine(中国评剧院), le Théâtre du Yueju (l'opéra Yue) de Shanghai(上海越剧院) et le Théâtre d'opéra de Huagu du Hunan(湖南花鼓戏剧院), ainsi que des artistes Xiqu de renom national comme le maître LI Shujian(李树建) du Yuju(豫剧), le maître CHEN Cheng(陈澄) du Huaiju(淮剧), le maître WANG Peiyu(王佩瑜) du Jingju et le maître HAN Zaifen(韩再芬) de l'opéra de Huangmei(黄梅戏), ont commencé à diffuser des émissions sur TikTok les uns après les autres. Les revenus des présentateurs de Xiqu sur TikTok ont connu une augmentation de 232 %, et 73,6 % des programmes de Xiqu en direct ont été récompensés au cours de l'année passée. TikTok met en avant non seulement les principaux types de Xiqu, tels que le Jingju, le Yuju, le Huangmeixi et le Yueju, mais aussi des formes de Xiqu en voie de disparition, comme le Chaoju(潮剧), le Luju(庐剧), le Huaguxi(花鼓戏), le Nuoxi(傩戏) et le Chant Mao(茂腔).

Les inconvénients des médias sociaux, tels que la durée limitée des vidéos et la diffusion fragmentée, ont été atténués grâce à l'émergence de la diffusion en direct. Bien que l'objectif ultime soit de fournir au public une expérience rituelle comparable à celle d'un spectacle en direct, les programmes en direct programmés présentent certaines limites. Les plateformes de vidéo traditionnelles conservent des avantages indéniables, tels qu'une vaste sélection de programmes classiques, la possibilité d'un visionnage répétitif, ainsi que des fonctionnalités de mise en pause et de lecture, que les médias sociaux ne peuvent égaler. En revanche, les sections de commentaires, notamment avec l'introduction de la fonction bullet screen, intègrent des éléments caractéristiques des médias sociaux, enrichissant ainsi l'expérience interactive des utilisateurs. À la lumière des tendances actuelles, il apparaît que les frontières entre les différents types de médias s'estompent ; les médias transfrontaliers aux caractéristiques multiples s'affirment sans conteste comme la norme.

Certains distributeurs de médias Xiqu, tels que « Yitong Culture » et « Yunzhongye », ne proposent leurs contenus qu'au travers d'applications, sans site web disponible, ce qui peut désavantager des membres potentiels du public. À mesure que les attentes pour les sites web et les applications augmentent, il est probable que les expériences de visionnage en ligne caractérisées par une définition faible, une bande passante limitée ou l'absence de fonctionnalités de projection soient délaissées par un public en quête d'une

qualité d'image supérieure.

Le présent article se concentre principalement sur les sites Internet vidéo, accessibles depuis divers terminaux. Il existe en réalité un plus grand nombre d'internautes que d'utilisateurs de téléphones mobiles et de tablettes. Cette dynamique s'applique également aux seniors passionnés de Xiqu ainsi qu'aux internautes résidant dans des zones rurales. Comme l'illustre le graphique 2, ces nombreux sites Internet vidéo nationaux ont exercé un rôle durable, stable et significatif dans la diffusion du Xiqu. Des plateformes comme Bilibili, qui s'adressent spécifiquement aux jeunes, ainsi que la chaîne officielle de Xiqu de CCTV11, et des sites non officiels tels que Haokan Video et Tencent Video, contribuent de manière substantielle à la vulgarisation de la culture traditionnelle chinoise, y compris le Xiqu.



■ **Graphique 2** : Nombre de vidéos des principaux types de Xiqu sur les principaux sites Internet vidéo nationaux¹

II. Situation actuelle de la diffusion du Xiqu à l'étranger via les principaux sites Internet de partage de vidéo

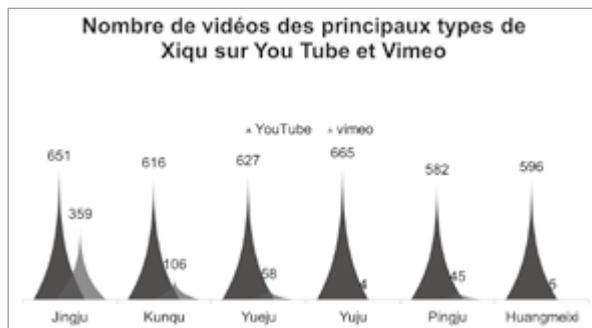
Comparativement aux contenus intégrés des sites Internet vidéo nationaux, les principaux sites vidéo étrangers adoptent des caractéristiques distinctes. Parmi

1 Pour alléger la pression sur leurs serveurs, la plupart des sites web vidéo filtrent les contenus en fonction de critères tels que la durée, le volume de recherche, le nombre d'occurrences et le nombre de commentaires. Ainsi, les vidéos jugées « anciennes » ou ayant un faible nombre de vues ne sont pas accessibles au public. À titre d'exemple, parmi les 292 000 vidéos de Jingju disponibles sur iQIYI, seules environ 200 peuvent être visionnées. Il convient de noter que les données présentées dans ce graphique ne concernent que les vidéos à source ouverte.

les dix plus grands sites vidéo étrangers, Netflix se spécialise dans le contenu professionnel lié aux films et aux séries télévisées. Dailymotion (créé en France en 2006) et Liveleak (fondé la même année) se concentrent sur les sujets d'actualité et proposent souvent des vidéos non éditées. En revanche, Twitch se positionne comme une plateforme de diffusion et une communauté pour les joueurs et les spectateurs des jeux vidéo. Une recherche sur des mots-clés en anglais liés au Xiqu révèle que, malgré une propagation intense du Xiqu sur les réseaux nationaux, sa diffusion via les principaux sites web vidéo à l'étranger demeure très limitée. En dehors des deux grandes plateformes de vidéos YouTube et Vimeo, le nombre de vidéos consacrées aux opéras chinois sur d'autres sites vidéo majeurs tels que Metacafe, Vine et Ustream est très restreint, voire inexistant.

Enregistré le 15 février 2005, YouTube a été fondé par CHEN Shijun, un Américain d'origine chinoise, ainsi que d'autres partenaires. Il est aujourd'hui le plus grand site de partage de vidéos au monde, avec un siège situé à San Bruno, en Californie. YouTube a été acquis en novembre 2006 par Google pour 1,65 milliard de dollars et génère désormais des milliards de dollars de revenus annuels. Chaque jour, des millions de clips vidéo sont traités par la plateforme, qui offre des services variés tels que le téléchargement, la distribution, la découverte et l'interaction autour des vidéos. En ce qui concerne la diffusion en ligne du Xiqu, YouTube surpasse largement tous ses concurrents, devançant nettement Vimeo, qui se classe au deuxième rang.

Avec la fusion continue des médias, YouTube s'est progressivement transformé en un site de médias sociaux spécialisé dans la vidéo, proposant des applications mobiles pour les utilisateurs d'Android et d'iPhone. La plateforme intègre des fonctionnalités interactives typiques des médias sociaux, telles que la publication de messages, les commentaires, l'attribution de « Like » et



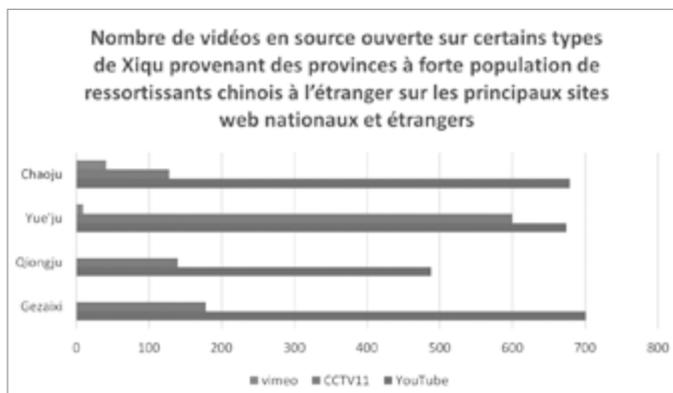
■ **Graphique 3 :** Nombre de vidéos des principaux types de Xiqu sur YouTube et Vimeo

le partage de vidéos. Au cours de la dernière décennie, l'ajout de nouvelles fonctionnalités comme les hashtags et les vidéos en direct a renforcé cette dimension sociale. De plus, des médias officiels chinois, tels que le Quotidien du Peuple et CGTN, ont commencé à diffuser leurs contenus sur YouTube, par exemple, CCTV a diffusé le Gala de la Fête du Printemps sur YouTube pour la première fois en février 2015. À la fin du mois d'octobre 2022, CCTV11, la chaîne dédiée au Xiqu, comptait 23221 vidéos dans son répertoire et 2096 vidéos en open source sur YouTube.

1. Sur la base de facteurs tels que la quantité et la popularité, nous avons identifié 92 utilisateurs actifs de YouTube dans le domaine des contenus Xiqu, après un filtrage des données. En examinant des aspects tels que les régions d'affichage, les caractéristiques des utilisateurs, le nombre de vidéos, les types de Xiqu et la fréquence de visionnage, nous avons tiré les conclusions suivantes : A. Les utilisateurs proviennent principalement de Chine continentale ou d'outre-mer. Les informations concernant les régions d'affichage des vidéos Xiqu sont des champs facultatifs lors de l'inscription. En conséquence, une partie importante de ces données est souvent laissée vide. En effet, 41 % des consommateurs de Xiqu n'ont pas indiqué leur région lors de leur inscription. Parmi ceux qui ont fourni cette information, 23 % sont originaires de Chine continentale, tandis que 10 % proviennent de Hong Kong, de Macao et de Taïwan. En outre, 14 % des utilisateurs sont originaires d'Amérique, et d'autres viennent de pays tels que le Royaume-Uni, le Canada, les Pays-Bas, la Suède, le Portugal, Singapour, l'Indonésie et la Thaïlande. Il est donc probable que de nombreuses organisations et personnes d'origine chinoise fassent également partie de ces utilisateurs étrangers.

2. 40 % des utilisateurs de Xiqu sont des particuliers, constituant ainsi la majorité des téléspectateurs. Ils sont suivis par les médias officiels, qui représentent 23 %, et par les organisations non officielles, qu'elles soient à but non lucratif ou lucratif, qui représentent 13 %. Il convient de noter que la propagation de Xiqu sur Internet et sa diffusion physique fonctionnent comme deux systèmes distincts. Sur Internet, les organisations non officielles et les particuliers jouent un rôle prédominant, représentant la majorité du flux de contenu. Les particuliers, en s'inscrivant à l'avance, peuvent bénéficier d'une fréquence de visionnage plus élevée, bien que le nombre de vidéos qu'ils regardent ne soit pas très élevé. Parmi les médias officiels, les cinq organisations les plus regardées sont, par ordre décroissant : CCTV11, CGTN, le Quotidien du Peuple, CCTV9 et le Centre national des arts du spectacle. En ce qui concerne la diffusion de contenu, les cinq organisations qui publient le plus de vidéos, toujours par ordre décroissant, sont : CCTV11, la radio-télévision du Shaanxi, CGTN, CNTO London et CCTV9.

3. La diffusion des contenus Xiqu sur Internet diffère à l'intérieur et à l'extérieur du pays, en particulier dans les provinces avec un plus grand nombre de ressortissants chinois à l'étranger, comme le Guangdong, le Fujian et Hainan. Le graphique 4 illustre le nombre de vidéos en source ouverte de Gezaixi (歌仔戏, l'opéra taiwanais ou communément appelé opéra Ke-Tse), Qiongju (琼剧) de Hainan, Yueju (粤剧, l'opéra cantonnais) et Chaoju (潮剧, l'opéra Teochew) sur trois grandes plateformes vidéo, tant nationales qu'étrangères. Ces données reflètent les régions de langue cantonaise, les zones culturelles de Chaozhou-Shantou, les régions culturelles de Hainan ainsi que les zones de langue dialectale du Fujian méridional, y compris le Fujian et Taïwan. En raison de la culture commune qui unit le Guangdong et Chaozhou-Shantou, les genres Xiqu de ces régions bénéficient d'un public cible plus large. En revanche, le public pour le Qiongju de Hainan est relativement limité. De plus, la diffusion des autres formes de Xiqu, à l'exception du Yueju, reste insuffisante sur CCTV11, qui représente un média officiel, avec un nombre de vidéos limité. Il est à noter que le nombre de vidéos pour ces quatre types de Xiqu sur YouTube est relativement similaire. La différence entre le nombre de vidéos disponibles sur les sites web nationaux et étrangers reflète les tendances de visionnage dans différents pays. La préférence des Chinois d'outre-mer pour certaines plateformes vidéo est également illustrée par les variations du nombre de vidéos sur YouTube et Vimeo. Bien que le nombre de vidéos pour les quatre types de Xiqu soit relativement équilibré, il est notable que le nombre de vidéos de Kunqu sur Vimeo se limite à une centaine, avec des dizaines pour le Yueju, peu pour le Yuju et le Huangmeixi, et aucune vidéo pour le Gezaixi et le Qiongju. Cela montre que certaines plateformes et applications sont populaires dans certaines régions et au sein de cercles culturels spécifiques parmi les



■ **Chart 4** Nombre de vidéos en source ouverte sur certains types de Xiqu provenant des provinces à forte population de ressortissants chinois à l'étranger sur les principaux sites web nationaux et étrangers

Chinois d'outre-mer. Cependant, cette préférence pourrait ne pas favoriser la popularisation des différentes formes de Xiqu parmi cette communauté. Il serait donc pertinent d'accorder plus d'attention à la promotion des Xiqu sur des sites web moins populaires auprès des Chinois d'outre-mer afin de favoriser leur diffusion et leur reconnaissance.

4. En plus des principaux types du Xiqu présentés dans le graphique 3, YouTube offre une large gamme de types mineurs et menacés, avec une diversité de vidéos supérieure à celle des sites nationaux. Bien que Bilibili soit le site le plus riche en ressources liées au Xiqu, il n'a pas réussi à faire progresser la popularisation des types mineurs et menacés. Il est essentiel que CCTV11 et d'autres médias officiels portent une attention accrue à ces formes du Xiqu, tant au niveau national qu'international. Le nombre de vidéos consacrées aux Xiqu en voie de disparition reflète les préférences des chaînes, montrant clairement que les types mineurs et menacés manquent d'une visibilité suffisante. Cette négligence pourrait être attribuée aux réactions des téléspectateurs envers ces genres moins connus. Le graphique 5 illustre sept types du Xiqu, chacun avec des mélodies distinctes. Parmi eux, le Yongju(粤剧), un opéra local du Guangxi classé au patrimoine culturel immatériel de Chine, a subi la plus forte diminution du nombre de vidéos disponibles sur les sites web nationaux et étrangers. Originellement centré à Nanning, le Yongju s'est progressivement étendu au-delà de cette ville et de ses environs, gagnant des régions telles que le Guangdong, le Yunnan et le Guizhou, ainsi que des pays voisins comme le Viêt Nam et le Cambodge, exerçant ainsi une influence significative sur l'Asie du Sud-Est. Comparé au nombre de vidéos sur le Yongju sur YouTube, qui reflète au moins son statut valorisant, sa présence est largement sous-estimée sur les sites vidéo nationaux. En tant que plateforme vidéo étrangère, YouTube constitue un exemple précieux de la façon de

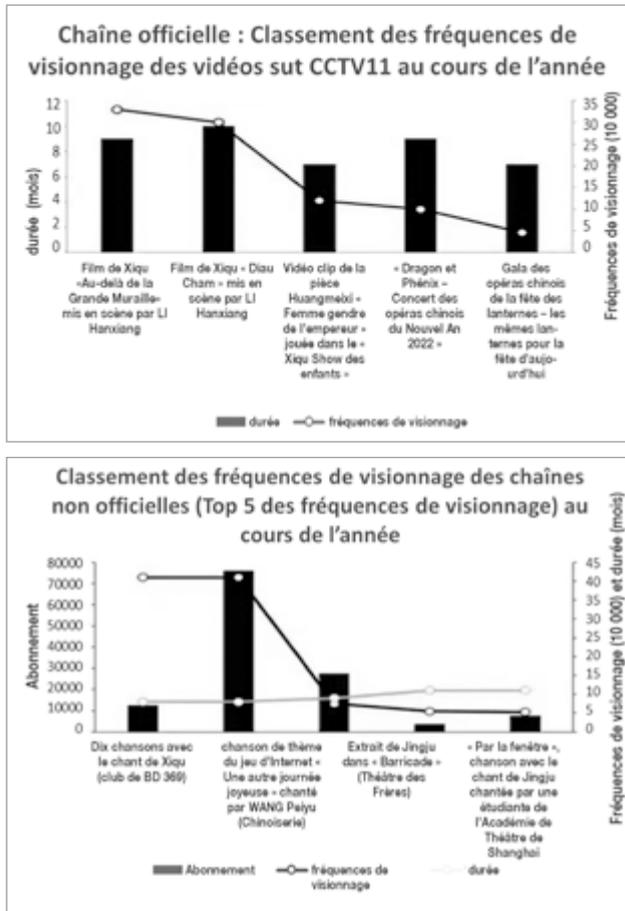


■ **Graphique 5** : Nombre de vidéos en sources ouvertes de types mineurs et menacés sur quatre sites web

promouvoir les opéras chinois en voie de disparition, un modèle que les médias nationaux pourraient adopter. En outre, les types du Xiqu mineurs et en voie de disparition originaires de régions éloignées, où le public est souvent plus réduit, rencontrent des difficultés de popularisation en raison de l'accessibilité limitée des transports. Cela souligne la nécessité d'un appel à une plus grande diffusion en ligne, que ce soit en période d'épidémie ou non.

5. Il n'existe pas de corrélation absolue entre le nombre d'abonnements aux chaînes, la fréquence de publication de vidéos et le nombre de vues réelles. Sur YouTube, seules trois chaînes ont dépassé les 10 000 abonnements en recherchant le mot-clé « Jingju » : CCTV11 avec 74 400 abonnements, l'Orchestre national de Suzhou avec 29 800, et le Théâtre Jiaoyang avec 27 200 abonnements. Lancée le 9 mars 2013, CCTV11 se distingue indiscutablement comme la première chaîne en termes d'abonnements et de volume de vidéos, avec un total impressionnant de 34,62 millions de vues. Conçue comme une chaîne professionnelle dédiée à la promotion et au développement des arts traditionnels chinois, CCTV11 demeure la chaîne de Xiqu la plus influente en Chine, bénéficiant d'une large couverture et cherchant à satisfaire les attentes esthétiques de ses fans. Le nombre total de visionnages ne reflète pas nécessairement un visionnage effectif et peut être complètement indépendant de tout effet de diffusion. D'après les recherches effectuées avec le mot-clé « Jingju », la vidéo la plus régulièrement visionnée est l'extrait de la pièce *L'exécution de Chen Shimei* (铡 美 案), publiée par l'utilisateur « Ersu Kexing 恶俗克星 », qui compte seulement 1520 abonnés. Cette vidéo a accumulé 3,6 millions de vues en 14 mois. Cependant, la section des commentaires de CCTV11 a été désactivée, ce qui empêche toute analyse des réactions du public. Le graphique 6 illustre la fréquence de visionnage des chaînes officielles et non officielles, suggérant un effet de propagation similaire entre ces deux types de chaînes, du moins en termes de fréquence de visionnage.

6. La diffusion officielle se caractérise par une diffusion fragmentée et intégrée à travers des clips vidéo et des éléments de Xiqu, révélant malheureusement un faible taux de chevauchement avec les préférences des internautes. Comme le montre le graphique 6, les vidéos les plus populaires sur les chaînes de Xiqu incluent des films Xiqu, des émissions de variétés intégrant le Xiqu et des galas dédiés. En revanche, sur les chaînes non officielles, les vidéos de Guofeng Xige(国风戏歌), chansons à thème pour les jeux en ligne, et les segments de Xiqu dans les films et les séries télévisées figurent parmi les cinq vidéos les plus regardées, avec une prédominance des chansons Xiqu. Cette tendance ne se limite pas aux chansons chinoises ; les chansons étrangères intégrant du Jingju connaissent également une forte fréquence de visionnage. A titre



■ **Graphique 6 :** Classement des fréquences de visionnage des chaînes « Jingju » officielles et non officielles

d'exemple, la chanson anglaise *If You Feel My Love*, qui intègre plusieurs arias de Jingju provenant de L'exécution de Chen Shimei, interprétée par Blaxy Girls et publiée par EHP Music Channel, compte 2,37 millions d'abonnés. Cette vidéo a accumulé 2,11 millions de vues en quatre ans. Une statistique particulièrement notable concernant la diffusion du Xiqu à l'étranger est le clip musical *Shennv Piguan* (《神女劈观》) pour le jeu sur mobile *Yuanshen*, qui a atteint 7,69 millions de vues et reçu 12 000 commentaires en anglais en moins de neuf mois. De même, comme l'illustre le graphique 6, *Une autre journée joyeuse*, chantée par WANG Peiyu, est une chanson associée à l'école Wu Zhuanguan (五庄观) dans la version PC du jeu en ligne *Fantasy West ward*

Journey.

Prenons par exemple, *Le pavillon aux pivoinies*, qui a actuellement atteint 1 million de vues. Il s'agit d'une œuvre qui n'est ni un extrait de Kunqu que l'on envisage habituellement, ni un spectacle traditionnel de Xiqu, mais plutôt une forme d'art populaire liée à l'opéra cantonais, les vidéos des chœurs de « Jingmeng 惊梦 » (s'éveiller d'un rêve) et « Yougou 幽媾 » (mariage dans le monde souterrain), interprétées par REN Jianhui (任剑辉) et BAI Xuexian (白雪仙), dominent les classements avec respectivement 1,44 million et 1,21 million de vues. En troisième position, on trouve un clip vidéo « Le pavillon aux pivoinies » interprété par YIN Guang (尹光) et ZHANG Meifeng (张美峰), qui a enregistré 110 000 vues. De plus, un clip vidéo « Le pavillon aux pivoinies » présenté sous une forme combinée de guqin(古琴) et de Kunqu(昆曲) se classe également parmi les vidéos de Xiqu les plus visionnées, avec plus de 800 000 vues à ce jour. Ainsi, la diffusion du Xiqu sur les principaux sites de vidéos à l'étranger se manifeste principalement par une propagation fragmentée d'éléments de Xiqu. Parallèlement, l'intégration du Xiqu à d'autres formes de divertissement, telles que les jeux, la musique, les films et les émissions de télévision, semble constituer une tendance incontournable, tant aujourd'hui que dans un avenir proche.

III. L'écosystème d'Internet et la stratégie de « réseau » du Xiqu

L'amélioration de la diffusion internationale du Xiqu, en tant que représentant de la culture traditionnelle chinoise, est devenue une mission essentielle de la stratégie nationale. La première propagation du Xiqu à l'étranger, menée par des artistes emblématiques tels que MEI Lanfang(梅兰芳), a eu une influence significative et une importance profonde dans la reconnaissance de cette forme d'art. Cependant, dans le contexte actuel de mondialisation, marqué par l'ère des réseaux sociaux, la convergence des médias, l'émergence des pan-médias et l'utilisation du big data, il est crucial de mettre en œuvre des efforts supplémentaires pour faire évoluer la diffusion du Xiqu. Cela nécessite de se consacrer à une transition vers une diffusion en réseau, soutenue par la technologie. Idéalement, cela aboutirait à la création d'un écosystème en réseau dans le monde entier adapté au Xiqu, permettant d'élargir son audience et de renforcer sa présence sur la scène internationale.

L'écosystème du Xiqu est devenue un sujet de prédilection au sein des cercles universitaires ces dernières décennies, en raison des réalités de l'existence et

du développement de cette forme d'art à l'ère de l'urbanisation. L'écosystème du Xiqu en ligne, un terme récent, émerge de cette réalité. Contrairement à l'écologie physique, l'écosystème de diffusion du Xiqu en ligne se compose de divers terminaux comme outils, de médias variés en tant que plateformes, et offre des options plus flexibles pour les contenus et les commentaires en tant que points d'intérêt. Les performances, les critiques et les recherches sur le Xiqu peuvent désormais être mises en œuvre et popularisées via Internet, créant ainsi un espace d'écosystème virtuel qui diffère de l'espace physique. Cet espace virtuel est non seulement plus diversifié, mais également intégré et libéré des nombreuses contraintes présentes dans le monde physique, lui conférant des caractéristiques variables, tant positives que négatives. Les attentes des créateurs et des consommateurs y sont plus élevées que dans le monde tangible, où un certain seuil existe en matière de capacités technologiques et d'éthique de diffusion.

Un écosystème sain, bien organisé et bienveillant a été établi pour faciliter la diffusion du Xiqu en ligne, soutenue par des politiques appropriées, des plateformes médiatiques, ainsi que des fournisseurs et des consommateurs. TikTok investira un an dans la création d'un « théâtre alternatif » qui réunira dix théâtres et 1000 artistes professionnels de Xiqu, avec un investissement considérable. Ce « théâtre alternatif » vient théoriquement compléter le théâtre physique traditionnel, car le concept de « théâtre des nuages » permet de surmonter de nombreuses contraintes physiques. La pandémie de trois ans a transformé l'attitude des gens envers la diffusion du Xiqu en ligne, par exemple, une distinction importante peut être faite entre le village de Xiqu « Théâtre d'étoiles », qui a organisé de nombreux festivals de Xiqu dans des blackbox, et Yunzhongye (允中也), qui a accueilli des festivals de blackbox exclusivement en ligne. Le premier a été contraint de s'adapter à la migration vers Internet, tandis que le second a émergé directement de ce médium. En ce qui concerne l'écosystème du Xiqu, notre lien avec cette forme d'art est profondément enraciné dans nos souvenirs collectifs et nos habitudes de visionnage, souvent ancrées dans des lieux tels que les champs, les théâtres et les maisons de thé. À mesure que ces espaces sont remplacés par Internet, une nouvelle habitude de visionnage s'établit chez les jeunes de la génération Z.

Si le spectacle vivant peut continuer à constituer un moyen viable de diffusion à l'échelle nationale, la propagation en ligne s'impose sans conteste comme le principal moyen de diffuser le Xiqu à l'étranger, en raison de diverses contraintes telles que la pandémie, les ressources matérielles limitées et la gestion du temps. Les observations précédentes révèlent qu'il existe très peu de plateformes vidéo pour la diffusion du Xiqu à l'international, en dehors de YouTube, ce qui est clairement insuffisant. Bien que le nombre

et la diversité des vidéos sur YouTube soient plus impressionnants que ceux des sites nationaux, la fréquence de visionnage et la popularité de ces vidéos restent faibles. De plus, la diffusion du Xiqu via les chaînes officielles sur YouTube pourrait être largement améliorée. Il est nécessaire d'intégrer davantage la diversité des types du Xiqu, d'enrichir la variété des contenus proposés et d'augmenter le degré de liberté de création ainsi que la qualité des descriptions. En outre, le retrait de la section des commentaires limite indéniablement la capacité à obtenir des retours du public, entraînant ainsi la perte de références importantes pour optimiser la diffusion. Comme pour la situation au niveau national, il est impératif de créer un écosystème bienveillant pour la diffusion du Xiqu en ligne à l'étranger, cela est essentiel pour faire face au défi du « réseau ». Les prochaines étapes pour initier ce processus pourraient inclure :

1. Niveau de sensibilisation. Il est crucial d'atteindre une prise de conscience profonde concernant le profond changement engendré par le Covid à l'échelle mondiale. Ce changement n'a pas seulement eu un impact temporaire, mais pourrait influencer notre avenir à long terme. Les individus doivent comprendre l'importance des enjeux, en effet, si nous ne prêtons pas suffisamment attention à la diffusion du Xiqu à l'étranger, alors que les possibilités de présenter cette forme d'art à l'international sont relativement limitées, nous risquons de voir cet art s'éteindre.

Il est donc urgent d'initier une diffusion en ligne qui est souvent perçues comme contraintes, vers des activités dans le monde virtuel qui respectent et valorisent la méthode de diffusion du Xiqu.

2. Niveau de la politique et de la réglementation. Il serait pertinent de différencier l'accès aux sites web étrangers afin de faciliter la diffusion de la culture chinoise traditionnelle à l'étranger. Cela impliquerait d'ouvrir des voies aux organisations non officielles et aux individus engagés dans la promotion de cette culture. De plus, il est impératif de mettre en place des réglementations concernant les droits d'auteur pour encadrer la diffusion en ligne du Xiqu à l'international.

3. Niveau des contenus. À mesure que la diffusion périphérique, élémentaire et fragmentée gagne en popularité, il est essentiel de privilégier le retour du public vers le Xiqu en tant qu'art lui-même, ainsi que vers les expériences théâtrales sur le terrain.

4. Niveau des producteurs. Les utilisateurs individuels, qui sont majoritairement amateurs de Xiqu et praticiens, jouent un rôle beaucoup plus

actif que les organisations et les troupes nationales, il est donc essentiel, d'une part, d'encourager, de soutenir et d'orienter positivement ces individus dans leurs initiatives. D'autre part, il est également crucial d'améliorer la capacité de direction et de gestion des producteurs officiels.

5. Niveau de l'audience. L'audience joue un rôle crucial à l'ère des médias en ligne, en agissant à la fois comme producteur et consommateur de contenu. À l'opposé du grand public, certains individus dotés de compétences professionnelles spécifiques manifestent un fort désir de partager et de discuter leurs points de vue, ce qui les motive à utiliser les plateformes numériques. Afin de tirer le meilleur parti de cette dynamique, il est crucial de fournir un encadrement adapté et de renforcer la supervision de ces utilisateurs actifs, tout en continuant de les stimuler positivement.

6. Niveau de rétroaction. Il est crucial d'abandonner l'attitude consistant à dire « regardez ce que je propose » sans prendre en compte les besoins et les attentes du public, face à l'abondance de choix disponibles, les consommateurs n'hésiteront pas à se tourner vers d'autres options si leurs attentes ne sont pas satisfaites. Ainsi, il devient essentiel de valoriser et de prioriser le retour d'information pour mieux répondre aux exigences du grand public.

Les premiers pionniers à promouvoir le Xiqu à l'étranger investissaient massivement, tant en termes de ressources humaines que matérielles, se préparant pendant un an ou plus avant de partir à l'aventure. Ce processus, coûteux en temps et en argent, les faisait voyager par bateau, train et voiture, et ils s'attaquaient à cette tâche ardue sans rien attendre en retour, ils enduraient maladies, faim, mépris et railleries. Aujourd'hui, avec nos téléphones portables, tablettes et ordinateurs, un simple geste du doigt ou un clic de souris suffit pour promouvoir le Xiqu à l'international. Quelle excuse avons-nous pour ne pas exceller dans cette mission?

ZHANG FAN

Professeur associé à l'Ecole des arts de l'Université des langues étrangères de Beijing

WANG PENGFEI

Etudiant en master à l'Ecole des arts de l'Université des langues étrangères de Beijing

[Cet article est financé par le Fonds spécial dédié aux dépenses de fonctionnement de la recherche fondamentale des universités centrales. Il représente le fruit du projet académique de l'université des langues étrangères de Beijingn, intitulé « Exploration de la théorie et de la pratique de la diffusion en ligne du Xiqu dans le contexte des nouveaux médias » (numéro d'approbation : 2022JJ022).]

PRÉFACE

Renforcer et promouvoir la culture des arts du spectacle chinois

/ Tobias BIANCONE

Comblent le fossé culturel par le théâtre

/ GONG Baorong

ÉTUDES SUR MEI LANFANG

Sur la subjectivité de la construction théorique du Xiqu : partir du doute sur le « système d'interprétation de Mei Lanfang »

/ CHEN Shixiong

La dimension mondiale de l'art du spectacle de Mei Lanfang

/ ZOU Yuanjiang

Mei Lanfang, Cheng Yanqiu, Qi Rushan et les premiers metteurs en scène de Xiqu

/ FU Qiumin

Retour au silence de l'âge d'or : discussion sur les gains et les pertes de la Chambre rouge de Mei Lanfang

/ WANG Yong'en

HISTOIRE ET ARTISTES DU XIQU

La formation du Jingju

/ ZHANG Weipin

Le « Dan »

/ ZHONG Junfang

Shi Yihong, incarnation actuelle des beautés de l'école de Jingju de Mei Lanfang

/ JI Yi

Un professeur et ami de Mei Lanfang : Qi Rushan

/ HUA Shan

THÉÂTRE ET TROUPE

Le Grand Théâtre Mei Lanfang

/ ZHANG Wenjing

La Compagnie Nationale de l'Opéra de Pékin

/ KAI Xin

Le Xiqu expérimental en Chine

/ HUANG Xuhe

INTRODUCTION AUX CLASSIQUES

Introduction aux adaptations contemporaines du répertoire classique du Xiqu (1)

/ HUANG Jingfeng

LA SCÈNE D'AUJOURD'HUI

Inventaire de la création théâtrale chinoise en 2018

/ ZOU Shengtan

INTRODUCTION

Le développement du théâtre moderne (Hua ju) en Chine
/ GONG Baorong

ÉTUDES SUR CAO YU

Cao Yu : l'avant-garde du théâtre chinois moderne
/LI Ruru

Discussion sur l'idéologie et la méthodologie de la dramaturgie
de Cao Yu
/CHEN Jun

Les 40 ans de la diffusion mondiale des pièces de théâtre de
Cao Yu à l'époque de la réforme et de l'ouverture
/CAO Shujun

La cruauté : une analyse contemporaine de la dramaturgie de
Cao Yu
/SONG Baozhen

L'Orage, une oeuvre classique réinterprétée
/ZHU Donglin

HISTOIRE

Wenming Xi:
Le germe du théâtre chinois moderne
/ZHONG Junfang

LE THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL CHINOIS

Vue d'ensemble du théâtre expérimental chinois
/SUN Yunfeng

Analyse de l'art théâtral expérimental en Chine
/Li Yigeng

THÉÂTRE ET ARTISTE

Le théâtre d'art populaire de Pékin
/HAN Shuang

Un acteur incontournable de la scène chinoise: Pu Cunxin
/ZHANG Qing

INTRODUCTION AUX CLASSIQUES

Introduction aux classiques du Xiqu (II)
/HUANG Jingfeng

SCÈNE D'AUJOURD'HUI

Inventaire de la création théâtrale chinoise en 2019
/ZOU Shengtan

INTRODUCTION

Le développement du Kunqu
/ Feng Yabin

ÉTUDES SUR LE KUNQU

Une nouvelle ère pour le théâtre traditionnel : les vingt années après l'inscription du Kunqu sur la liste du « patrimoine culturel immatériel »

/GUO Chenzi

L'histoire du Kunqu et des artistes contemporains

/LI Xiao

Un conte de la nouvelle époque :

Écrit à la veille de la 400e représentation de la version jeunesse du Pavillon aux pivoinés

/ZHOU Qin

THÉÂTRES ET ARTISTES

La troupe de Kunqu de Shanghai

/YANG Haoran

Le centre d'art dramatique de Shanghai (SDAC) : Créativité - Qualité - Diversité

/LI Xiao

Aperçu de l'image de « Sheng » et des innovations apportées par l'acteur Zhang Jun

/ZHONG Junfang

LA SCÈNE D'AUJOURD'HUI EN CHINE

Dialogue avec le mythe : critiques sur la Maison de thé de Meng Jinghui

/GAO Ziwen

Un effort - sur l'acceptation de la production de Meng Jinghui de la Maison de thé en Chine

/ZHU Yitian

LE THÉÂTRE CHINOIS PENDANT LE COVID-19, 2020

Les troupes de théâtre de Pékin pendant la pandémie, 2020

/XU Ziqing, FAN Ruiyi

Les troupes de théâtre de Shanghai pendant la pandémie, 2020

/LIU Shiyun, ZOU Wenliang

LA DIFFUSION DU THÉÂTRE CHINOIS

Traduction et recherche sur le Xiqu en Russie

/JIANG Mingyu

INTRODUCTION AUX CLASSIQUES

Introduction aux classiques du Xiqu (III)

/HUANG Jingfeng

INTRODUCTION

Précis du Yueju
/ LI Shengfeng

ÉTUDES SUR LE YUEJU

De l'amour à la rébellion: Les adaptations textuelles du Yueju de Xu Jin Le Rêve dans le Pavillon rouge
/ FU Jin

Le « Xiaosheng » féminin du Yueju
/ Isabelle LI

THÉÂTRES ET ARTISTES

Le Yueju du futur
/ MAO Weitao

L'art n'a pas de fin
/ SHAN Yue

Yuan Xuefen et l'art de l'école Yuan
/ YANG Haoran

La Maison de Yueju de Shanghai : racine et branche grandissante du Yueju chinois
/ WU Bo

LA SCÈNE D'AUJOURD'HUI EN CHINE

Dans l'ombre d'un fou : l'importance de Lu Xun pour l'art dramatique à Shaoxing et au-delà
/ ZHANG Jinhua

Le réalisme d'avant-garde et son application au théâtre : critique du Journal d'un fou par Krystian Lupa
/ GAO Ziwen

Quel Forger les épées voit-on au théâtre ?
-L'adaptation par le metteur en scène polonais Jarzyna de la nouvelle de Lu Xun.
/ ZHANG Li

LA DIFFUSION DU THÉÂTRE CHINOIS

Le théâtre à thème « chinois » sur la scène allemande aux XVIIe et XVIIIe siècles
/ WEI Mei

Chen Yifan et le théâtre chinois en Angleterre
/ PAN Zhengzheng

INTRODUCTION AUX CLASSIQUES

Introduction aux pièces classiques (IV)
/ LI Ran

VUE D'ENSEMBLE

Le théâtre en Chine dans la première moitié de 2021
/ MA Hui

INTRODUCTION

Les Cantonais et leurs chansons : comment la terre cultive les arts de la scène

/ LUO Li

ÉTUDES SUR LE YUEJU CANTONAIS

Yam Kim-Fai et la prospérité du Wenwusheng féminin dans le Yueju cantonais

/ WANG Yong'en

Les percées du Yueju traditionnel cantonais : l'exemple du film *Le Serpent blanc*

/ REN Tingting

Sur les représentations du Yueju cantonais aux Etats-Unis

/ MA Hui

Rétrospective et perspective : la diffusion du Yueju cantonais en Asie du Sud-Est

/ HUANG Lu & LIU Junling

RÔLES, ARTISTES ET THÉÂTRES

Sur les changements des rôles dans le Yueju cantonais

/ YIN Qinghua

S'immerger dans les arts, sublimer les cœurs : Ding Fan et ses réalisations artistiques

/ ZHANG Jinqiong

L'Institut du Yueju cantonais du Guangdong

/ LIU Shiyun

SCÈNE D'AUJOURD'HUI EN CHINE

Épilogue de la version théâtrale moderne du *Rêve* dans le Pavillon rouge

/ YU Rongjun

La version de six heures du *Rêve* dans le Pavillon rouge : reconstruction esthétique contemporaine et interprétation

/ SUN Yunfeng

Poésie, Xiqu et classicisme : la version dramatique moderne du *Rêve* dans le Pavillon rouge

/ CAI Xingshui

LA DIFFUSION DU THÉÂTRE CHINOIS

La « purification » de la « chinoïté » théâtrale : manifestation et réception de l'identité culturelle dans les tournées occidentales de la troupe de Mei Lanfang

Tournées de la troupe de Mei Lanfang au début du 20e siècle

/ GAO Yang

INTRODUCTION AUX CLASSIQUES

Introduction aux pièces classiques (V)

/ LI Ran

VUE D'ENSEMBLE

Le théâtre en Chine au second semestre 2021

/ AI Shasha

INTRODUCTION

Sur les caractéristiques artistiques du Huangmeixi
/ ZHOU Hui

ÉTUDES SUR HUANGMEIXI

Une exploration de la transformation moderne du Huangmeixi
/ Yi Zhou

Une innovation scénique intéressante - retracer l'origine du
Huangmeixi Sur un mur et un cheval
/ LI Ni

Récit folklorique des répertoires traditionnels du Huangmeixi
/ WANG Kui

Une analyse du développement du Huangmeixi pendant la
dernière décennie
/ LIU Kun

RÔLES, ARTISTES ET THÉÂTRES

Le parcours atypique de Han Zaifen et le Huangmeixi
/ NIE Shengzhe

Le théâtre de Huangmeixi de l'Anhui
/ TENG Jingwen

« Chou »
/ ZHONG Junfang

LA SCÈNE D'AUJOURD'HUI EN CHINE

« La Chine que nous ne connaissons pas entièrement » :
transcription complète du colloque sur « le Théâtre chinois
contemporain » (Partie I)
/ MENG Jinghui & WANG Jing & Christophe TRIAU

Les spectacles et l'évolution du Xiqu pendant la pandémie
/ LI Wei & ZHANG Lingyu

LA DIFFUSION DU THÉÂTRE CHINOIS

La diffusion du Xiqu sur les sites de vidéos grand public à
l'étranger
/ ZHANG Fan & WANG Pengfei

INTRODUCTION AUX CLASSIQUES

Introduction aux pièces classiques (VI)
/ LI Ran

VUE D'ENSEMBLE

Le théâtre en Chine dans la première moitié de 2022
/ MA Hui

INTRODUCTION

Le Chuanju enraciné dans la culture et l'histoire du Ba-shu
/ DU Jianhua

ÉTUDES SUR LE CHUANJU

L'originalité du Chuanju en matière d'interprétation
/ WANG Juan

Le changement de visage magique dans le Chuanju
/ WANG Yifei

Répertoires et artistes célèbres de l'avant-garde du Chuanju
/ GONG Ping

RÔLES, ARTISTES ET THÉÂTRES

Tian Mansha : Une artiste aux multiples facettes enracinée
dans le Chuanju et ses innovations
/ GAO Shanhu

Le développement de la troupe de Chuanju de la province du
Sichuan
/ TENG Jingwen

Le rôle « Jing »
/ ZHONG Junfang

LA SCÈNE D'AUJOURD'HUI EN CHINE

« La Chine que nous ne connaissons pas encore : transcription
complète du colloque sur « le Théâtre chinois contemporain »
(Partie II)
/ MENG Jinghui & WANG Jing & Christophe TRIAU

L'Espace de vie métropolitain : sur le modèle émotionnel des
œuvres de Yu Rongjun
/ HU Zhiyi

Une brève introduction aux sources de l'œuvre de Yu Rongjun
/ LI Guchuan

LA DIFFUSION DU THÉÂTRE CHINOIS

Étude sur l'histoire des représentations à l'étranger des troupes
chinoises contemporaines de Xiqu
/ LI Chengwei

INTRODUCTION AUX CLASSIQUES

Introduction aux pièces classiques (VII)
/ LI Zhijuan

VUE D'ENSEMBLE

Le théâtre en Chine dans la seconde moitié de 2022
/ HONG Qiao

INTRODUCTION

Un regard émerveillé sur le passé : les échanges de danses sino-étrangers depuis plus de 100 ans

/ OU Jianping

ÉTUDES SUR LA DANSE DRAMATIQUE

L'esthétique émergente de la danse indépendante

/ QING Qing

Le développement actuel et les caractéristiques esthétiques de la danse dramatique chinoise

/ JIANG Lin

RÔLES, ARTISTES ET THÉÂTRES

L'héritage dévoilé : le voyage d'une peinture d'un paysage légendaire

/ WU Zhi'an

Meng Qingyang

/ WU Naonao

Introduction au Groupe des Arts de la scène orientaux de Chine

/ Anna Wu

LA SCÈNE D'AUJOURD'HUI - à la rencontre du Pavillon aux pivoines

La déconstruction et la reconstitution du classique : un voyage temporel dans le roman oriental

/ HUANG Qizhe

Vivre et mourir dans un rêve

/ LUO Zhou

Une nouvelle rencontre avec les classiques

/ MA Junfeng

A propos de moi, au-delà de moi, à partir de moi

/ ZHANG Jun

Une « rencontre à deux » contemporaine, une rencontre entre le public et le théâtre

/ PAN Yu

Le fantôme dans l'espace de pliage

/ ZHU Jinhua

Un bref aperçu de l'histoire de représentations du Pavillon aux pivoines

/ LIU Shuli

LA DIFFUSION DU THÉÂTRE CHINOIS

Examen de la diffusion mondiale et de l'évolution du Xiqu : faire face aux défis et aux dilemmes de cette décennie

/ HUANG Xirui

INTRODUCTION AUX CLASSIQUES

Introduction aux pièces classiques (VIII)

/ ZHONG Junfang

VUE D'ENSEMBLE

Le théâtre en Chine dans la première moitié de 2023

/ HONG Qiao

INTRODUCTION

L'art du Qinqiang : son développement et sa diffusion
/ GUO Hongjun

ÉTUDES SUR LA DANSE ET LE THÉÂTRE

Spectacles de Qinqiang à la Foire du Temple dans la province
du Gansu
/ YANG Yufeng

La diffusion du Qinqiang au Japon au cours des 30 dernières
années et sa réflexion préliminaire
/ ZHANG Ruohu

RÔLES, ARTISTES ET THÉÂTRES

L'équilibre entre le style personnel et l'esthétique de l'époque :
les arts du spectacle Qinqiang de Li Mei
/ WANG Miao

La Réforme et le développement des troupes de Qinqiang à
Xi'an dans la nouvelle ère
/ YANG Yao

LA SCÈNE D'AUJOURD'HUI EN CHINE

Les Opportunités et les défis pour le Xiqu à l'ère des médias
convergents
/ REN Tingting

LA DIFFUSION DU THÉÂTRE CHINOIS

Le Pavillon aux pivoines à travers l'Orient et l'Occident : Une
analyse de ses trois adaptations interculturelles
/ MA Hui

Le Xiqu chinois à travers des troupes Teochew (Chaoju) en
Thaïland
/ Pornrat DAMRHUNG

La Diffusion des techniques de mise en scène du théâtre
traditionnel chinois par le biais de publications en anglais avant
les années 1980
/ DU Wenwei

INTRODUCTION AUX PIÈCES CLASSIQUES

Introduction aux pièces classiques (IX)
/ CHENG Jiaojiao

VUE D'ENSEMBLE

Le théâtre en Chine dans la seconde moitié de 2023
/ HONG Qiao

新
龍門
客棧

QIN
LONG MEN
KE ZHAN



得棧



SHANGHAI THEATER ACADEMY

Hua Shan Campus: 830, Hua Shan Road, Jing'an,
Shanghai, China 200040
Tel: +86-021-62482920 Fax: +86-021-62482646
Zip code: 200040
Lian Hua Campus: 211, Lian Hua Road
Hong Qiao Campus: 1674, Hong Qiao Road
Pujiang Campus: 800, Chang Lin Road

INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE ITI

UNESCO
1 Rue Miollis
75732 Paris Cedex 15
France

INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE ITI headquarters

1332 Xizha Road, Jing'an,
Shanghai
China 200040
Phone: +86 21 6236 7033
Fax: +86 21 6236 3053
info[at]iti-worldwide.org
www.iti-worldwide.org

