



HAL
open science

ENTRE MYTHE ET ROMAN : LE THÉÂTRE NUO DANS UN VILLAGE DE LA CHINE DU SUD-EST

Catherine Capdeville-Zeng

► **To cite this version:**

Catherine Capdeville-Zeng. ENTRE MYTHE ET ROMAN : LE THÉÂTRE NUO DANS UN VILLAGE DE LA CHINE DU SUD-EST . Hélène Bouvier; Gérard Toffin. Théâtres d'Asie à l'oeuvre - Circulation, expression, politique, 26, Ecole d'Extrême-Orient, pp.219-233, 2012, Etudes thématiques, 978-2-85539-146-5. hal-01316337

HAL Id: hal-01316337

<https://inalco.hal.science/hal-01316337>

Submitted on 16 May 2016

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

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

Entre mythe et roman : le théâtre *nuo* dans un village de la Chine du Sud-Est

Catherine Capdeville-Zeng

Le théâtre *nuo*, l'une des plus anciennes formes théâtrales chinoises, est souvent présenté comme ayant une fonction rituelle et plus particulièrement exorciste. Le caractère *nuo* apparaît dans les classiques chinois qui le décrivent comme un rite exorciste existant dès la dynastie Zhou (1046-256 av. J.-C.)¹. Dans sa forme officielle, ce rite avait lieu au palais du roi et près des tombes des défunts ; dans sa forme populaire, il était représenté par des troupes de paysans formant des défilés de personnages déguisés et portant des masques qui dansaient et criaient dans les maisons pour expulser les pestilences. Le *nuo* était effectué lors de la fête du La, la fête annuelle la plus importante avant que le nouvel an ne devienne prépondérant, et aux transitions des saisons. Ensuite, il se manifesta essentiellement pendant la période du nouvel an. Sous l'influence du « théâtre chanté » *xiqu* (*xi* théâtre, et *qu* air, mélodie) qui devient un genre autonome autour du XIII^e siècle, le *nuo* évolue et acquiert des traits plus « théâtraux » (il met par exemple en scène des personnages de dieux qui apparaissent à l'intérieur d'histoires romancées²), au point que l'expression « théâtre *nuo* » *nuoxi* se popularise. Elle est composée de *nuo* (terme intraduisible en français puisqu'il est le nom générique de cette forme rituelle ayant évolué vers le théâtre) et de *xi*, théâtre. Par contraste avec les autres formes de théâtre chinois donnant la prééminence aux aspects divertissants comme le chant et le jeu d'acteurs, le *nuo* conserve cependant jusqu'à aujourd'hui des traits rituels notamment caractérisés par l'importance des percussions et par l'emploi de masques, considérés comme des entités divines.

Cet article, centré sur l'étude du *nuo* du village de Shiyou de la province du Jiangxi³, part de la diversité des histoires contées par les villageois dans les saynètes théâtrales représentées dans les maisons par le *nuo*. Il cherche à comprendre pourquoi deux versions sont proposées, et ce qu'elles représentent : le « mythe » (l'histoire mythique) s'appuie sur des conceptions taoïstes et le « roman » (l'histoire romancée) vient d'une épopée historique et littéraire, *L'Investiture des dieux*. On va montrer que ces deux niveaux de représentations forment conjointement un ensemble cohérent, reposant sur l'expérience quotidienne des villageois, et dont la logique s'éloigne des explications données par les auteurs folkloristes chinois qui se sont attachés à l'étude des formes locales et populaires de théâtre.

1. Il se trouve notamment dans les classiques les *Rites des Zhou*, le *Livre des rites*, les *Entretiens* de Confucius.
2. D'après Jiang Xiaoqin (1988 : 83).
3. Nous avons effectué des enquêtes renouvelées presque chaque année au moment du nouvel an entre 2002 et 2011 dans le village de Shiyou pour y étudier son théâtre *nuo* et sa structure villageoise. Ces enquêtes anthropologiques ont donné matière à la rédaction d'un ouvrage *Le théâtre dans l'espace du peuple, une enquête de terrain en Chine*, à paraître aux éditions Les Indes savantes en 2012.

Depuis les années 1980, s'est développé en Chine un regain d'intérêt pour les traditions culturelles disparues ou mises à mal sous l'impact de l'idéologie communiste et de mouvements politiques comme la Révolution culturelle, et envers celles actuellement en voie de disparition sous l'effet de la modernisation. De nombreux auteurs chinois de formations diverses se sont mis à étudier les manifestations du théâtre. Le *nuo*, parce que considéré comme la forme théâtrale la plus « primitive » et la plus « rituelle », a suscité de nombreuses études. Sur le continent, elles sont publiées, souvent de manière confidentielle, dans des ouvrages d'auteurs indépendants, dont certains enseignent dans les départements d'études artistiques, littéraires ou folkloristes de différentes universités. À Taiwan, un anthropologue de formation américaine, Wang Qiukui, a lancé au début des années 1990, un programme de regroupement de ces auteurs chinois en publiant leurs articles dans la revue taïwanaise *Journal of Chinese Ritual Theater and Folklore (Minsuquyi)*, à laquelle est adjointe une collection de publications de monographies consacrées aux multiples formes locales de théâtre. Ces auteurs, globalement reconnus comme étant plutôt d'obédience « folkloriste⁴ » qu'influencés par l'anthropologie, ont produit un remarquable travail d'ethnographie. Plusieurs formes locales de *nuo* sont décrites en détail, dont celui du village de Shiyou étudié ici⁵. Ces monographies qui privilégient la description à partir d'un point de vue interne à la culture chinoise s'intéressent cependant assez peu aux questions d'interprétations. Néanmoins, pour ordonner l'extrême diversité des théâtres locaux chinois, ces auteurs folkloristes proposent une classification en deux types principaux de théâtre, le « théâtre cérémoniel » *yishi xiqu* et le « théâtre de divertissement » *guanshang xiqu*. Ces deux formes théâtrales s'opposent principalement par leurs fonctions, le théâtre cérémoniel ayant une fonction religieuse tandis que le théâtre de divertissement a pour fonction de faire plaisir.

Ayant posé cette dichotomie comme structurante, ces auteurs rencontrent pourtant des problèmes pour catégoriser certains genres. Par exemple, comment comprendre que des pièces divertissantes soient représentées à des occasions rituelles comme les funérailles. Pourquoi le théâtre cérémoniel, notamment taoïste, représente-t-il beaucoup de pièces divertissantes ? Pour lever cette contradiction, ces auteurs expliquent que le théâtre cérémoniel possède aussi en son sein certaines manifestations divertissantes et de même, le théâtre divertissant connaît certaines occasions cérémonielles. Il ne s'agit donc pas d'une opposition systématique mais plutôt d'une complémentarité due au fait que ces pratiques « sont produites sur la même base sociale », selon Ye Mingsheng (2001 : 265). Cette dichotomie théorique a eu l'avantage de réhabiliter et de rappeler l'existence en Chine du « théâtre cérémoniel » qui avait été strictement interdit pendant les années de révolution culturelle. Elle est mentionnée ici pour préciser la place du théâtre *nuo* dans la configuration générale des formes théâtrales chinoises. Elle permet aussi de donner un point de départ à l'analyse qui va montrer l'existence d'autres aspects tout aussi importants, sinon plus fondamentaux encore, dans le fonctionnement et les multiples sens du théâtre.

Les auteurs folkloristes ont une opinion bien arrêtée sur le contenu des pièces, opinion qu'ils ont forgée à la suite de l'article du sinologue Piet van der Loon « Les origines rituelles du

4. Le peu d'importance de l'anthropologie sur le continent s'explique par le fait que cette science, bannie par le communisme, est revenue lentement et très progressivement dans quelques universités, souvent au sein des départements de sociologie. Les « études folkloristes » *minsuxue*, à la différence de l'anthropologie, ont pu perdurer dans certaines universités en Chine communiste, en privilégiant l'étude des minorités nationales, et en évitant les questions concernant les domaines idéologiques sensibles. À Taiwan, l'anthropologie a continué à se développer, sous l'influence prépondérante des études américaines.

5. Yu/Liu, 1996.

théâtre chinois (1977) ». Cet article publié dans le *Journal Asiatique* a eu un grand écho dans les milieux sinologiques et a également participé à réhabiliter les aspects rituels du théâtre chinois, alors surtout étudié en Occident pour ses aspects artistiques, divertissants et spectaculaires⁶. Pour Piet Van der Loon, et à sa suite, pour les auteurs folkloristes chinois qui étudient le théâtre cérémoniel, le sens divertissant des pièces représentées sur la scène n'est pas fondamental car ce qui importe est d'abord la circonstance rituelle et la fonction attendue du théâtre, par exemple l'exorcisme : « Le sujet des pièces [...] n'a aucun rapport avec l'occasion de la représentation [...]. L'expression de l'hommage se traduit ainsi moins par l'histoire que par l'action théâtrale elle-même » (Van der Loon, 1977 : 156) et « L'histoire des pièces [du théâtre chinois] était seulement un cadre commode pour une action scénique qui pouvait également se dérouler de façon indépendante » (*ibid.* : 162).

D'un point de vue anthropologique, il faut toutefois se demander si une société peut prendre la peine de représenter des pièces et de raconter des histoires dont le sens, direct ou indirect, n'est pas accessible aux protagonistes et au public. On cherche ici à étudier ce que les histoires portent avec elles et si elles vont au-delà de fournir un « cadre commode » pour le théâtre.

Après une présentation du *nuo* de Shiyou, les deux histoires des saynètes sont examinées successivement puis étudiées, d'abord avec l'avis des spécialistes, puis en se basant sur leur logique interne. Ensuite, on va voir de quelle manière l'élaboration des histoires est influencée par le cadre social et l'époque qui les produit et comment elles participent toutes deux à « l'apport du bonheur » aux villageois.

Le *nuo* de Shiyou

Comme tous les théâtres *nuo*, celui de Shiyou est intrinsèquement lié à la période du nouvel an. Le premier de l'an, des dieux sont accueillis au village et s'incarnent dans des masques pendant un rite nommé « commencer le *nuo* » *qinuo*. Ensuite, jusqu'au seizième jour de la nouvelle année, les acteurs paysans « dansent le *nuo* » *tiaonuo* : ils représentent un programme de saynètes dans toutes les maisons, puis dans certains villages voisins. Le matin, ils décrochent les masques dans le temple du dieu du *nuo*, effectuent un rituel divinatoire, puis vont jouer les saynètes dans les pièces principales des maisons, devant les autels domestiques où est installée la poupée du dieu du *nuo*. Le soir, les masques sont rapportés au temple et une nouvelle séance divinatoire est pratiquée. Il est dit que danser le *nuo* apporte le bonheur. Le seizième jour a lieu une grande fête ; les acteurs effectuent un nouveau tour des maisons pendant toute la nuit pour y effectuer des séquences appelées cette fois « chercher le *nuo* » *sounuo*. Ces séquences sont considérées comme exorcistes et on dit qu'elles « expulsent les démons » *qugui*. Enfin, juste avant l'aube, a lieu un dernier rite appelé « accomplir le *nuo* » *yuannuo* pendant lequel les entités surnaturelles sont renvoyées à l'extérieur du territoire villageois.

6. En France, Jacques Pimpaneau, sinologue spécialiste du théâtre chinois, a documenté dans ses *Poupées à l'ombre* (1977), et ses *Promenades au Jardin des Poiriers* (1983), les liens entre théâtre et rituel. Il considère cependant que le théâtre est un art qui s'est dégagé de ses origines rituelles (1983 : 16). Quant au *nuo*, il est peu connu en Occident et aucun ouvrage spécialisé ne lui est consacré. Marcel Granet en parle dans ses *Danses et légendes* (1926), Jacques Pimpaneau le mentionne dans plusieurs de ses ouvrages. Dernièrement, Josephine Riley (1997) a montré combien cette forme théâtrale primitive est pourtant encore au cœur des pratiques gestuelles de l'opéra de Pékin.

Cet article se focalise sur l'analyse des sept (ou huit⁷) saynètes qui composent l'ensemble nommé « danser le *nuo* ». Leur interprétation est délicate, parce que le *nuo*, qui est parfaitement muet dans ce village (il n'est effectué qu'au son de percussions), donne lieu à l'élaboration de deux histoires par les villageois pour expliquer les saynètes. Pour eux, ces versions ont toutes deux une pertinence mais beaucoup reconnaissent qu'il s'agit seulement d'interprétations parce que le fond originel a été oublié. Je vais montrer que ces deux versions très différentes possèdent pourtant des points communs et une logique interne.

Si les saynètes soulèvent des problèmes d'interprétation, les masques, eux, sont clairement identifiés : chacun d'eux représente un personnage qui porte un nom. Chacun s'identifie aussi par sa couleur et les objets qu'il utilise pendant la saynète où il joue, par exemple une lance, un éventail... (et également par un rythme particulier de percussions). Les masques se divisent en deux catégories : les « guerriers » *wu*, vivement colorés, et les « lettrés » *wen*, de couleur blanche. Aujourd'hui, onze masques sont utilisés dans l'ensemble des saynètes ; certaines n'en représentent qu'un seul mais d'autres en font apparaître plusieurs. Les saynètes sont toujours représentées dans le même ordre linéaire. Pour les paysans, une histoire sans parole commençant avec Kaishan et se terminant avec Guangong se répète dans toutes les maisons.

ordre des saynètes	masques	couleur	signes particuliers
1	Kaishan	marron	Hallebarde
2	Zhiqian	marron	Arme <i>fantianyin</i>
3	Leigong, dieu du tonnerre	vert	Hache, couteau
4	<i>Nuogong</i> , Grand-père <i>nuo</i> <i>Nuopa</i> , Grand-mère <i>nuo</i>	blanc blanc	Longue barbe, bouche tordue vers la gauche, bâton de vieillesse Chignon, bouche tordue vers la droite, éventail
5(6)	Zhongkui, le dieu exorciste	noir	Longue barbe, sabre
	Grand dieu	bleu	Pichet et verre, tabouret
	Petit démon	bleu	Pichet et verre, tabouret
6 (7)	Les deux frères	blancs	2 lances, l'aîné a un troisième œil
7(8)	Guangong, dieu de la guerre et du commerce	rouge	Lance, longue barbe

Les masques *nuo* de Shiyou

Le mythe et le roman

Les deux histoires m'ont été racontées par des villageois. La version de l'histoire mythique rapportée ci-dessous provient du récit d'un acteur et l'histoire romancée m'a été contée à plusieurs reprises par différents informateurs.

7. La saynète auparavant nommée *danser le pichet de vin* a été dédoublée depuis les années 1980 en deux parties : *le juge s'enivre* et *le tabouret*, et *danser le nuo* compte maintenant huit saynètes.

L'histoire mythique

Cette version que j'appelle « mythique » m'a été désignée comme étant « taoïste » par l'acteur qui a accepté l'enregistrement. Voici la traduction du passage de cet entretien :

Kaishan est Pangu, le héros mythique qui a séparé la terre et le ciel, rendant ainsi la vie possible. Ensuite, Zhiqian est la femme mythique Nüwa⁸ qui recousit le ciel et fabriqua les hommes avec de la boue jaune. Après, il y a eu les hommes et donc l'agriculture, il y eut besoin de pluie et de tonnerre, sinon c'est la sécheresse, c'est Leigong le dieu du tonnerre (fig. 1) qui s'en occupe. Grand-père *nuo* et Grand-mère *nuo* sont les « grand-père et grand-mère des champs » *tiangong tianmu*, soit de l'agriculture. Puis, les démons apparaissent, il faut les faire partir, c'est pour cela que Zhongkui vient, il s'enivre avec Grand dieu et Petit démon, les deux démons volent ses affaires pour s'amuser et ensuite Grand dieu prend le sabre de Zhongkui pour s'amuser. Après, ce sont les deux frères (fig. 2) qui jouent. Ce sont des généraux de l'histoire *L'Investiture des dieux*. Pour finir, c'est Guangong le personnage du roman *Les Trois Royaumes*, il y a beaucoup de temples dédiés à Guangong, mais en fait c'est le général Huang Feihu de *L'Investiture des dieux*. Finalement, le contenu de l'histoire, je ne le connais pas bien, j'ai entendu les personnes âgées la raconter, on ne peut pas tout comprendre.

Cette histoire est qualifiée de « taoïste », sans doute parce qu'elle met en valeur des aspects considérés aujourd'hui comme rituels ou cérémoniels en ce qu'ils font référence aux pratiques rituelles taoïstes. Cependant, la plupart des masques *nuo* utilisés à Shiyou n'appartiennent pas au panthéon taoïste (Kaishan, Zhiqian, Grand-père et Grand-mère *nuo*, Grand dieu, Petit démon, les deux frères), et les autres – Leigong, Zhongkui et Guangong –, s'ils relèvent bien du taoïsme⁹, sont fréquemment associés au registre de la religion populaire. Toutefois, le taoïsme homologue tous ces masques pendant une cérémonie de consécration appelée le « rite d'ouverture à la lumière » *kaiguangjiao* effectuée tous les trois ans.

Plutôt que d'évoquer le taoïsme de façon directe, cette histoire retrace la genèse mythique de l'humanité en reprenant les plus anciens mythes et héros en Chine. Elle rapporte le combat de l'homme contre les forces naturelles du cosmos puis contre les démons. Le héros mythique Pangu lutte pour séparer le ciel et la terre ; de même, recoudre le ciel et créer les hommes avec de la boue jaune ne furent pas des tâches faciles pour la femme Nüwa. Ensuite les hommes apparaissent, et avec eux l'agriculture, malheureusement soumise aux calamités naturelles. L'intervention des dieux, d'abord le dieu du tonnerre pour faire tomber la pluie, puis les dieux des champs Grand-père et Grand-mère *nuo*, aussi appelés « les père et mère de la terre » par certains auteurs (Yu/liu, 1996 : 124), ou dieux de la fertilité, est nécessaire pour garantir la vie et la fécondité humaine. Avec les hommes apparaissent aussi les démons – qu'il faut donc expulser –, et le dieu exorciste Zhongkui (également appelé Panguan, « le juge ») est convié. Mais celui-ci s'enivre et joue avec les deux démons. La version mythique ou taoïste finit sur des dieux assimilés à des généraux apparaissant dans le roman *L'Investiture des dieux*.

8. J'ai choisi d'utiliser ici le nom Nüwa qui est employé par les paysans de Shiyou et non pas l'autre prononciation Nügua que l'on trouve dans des textes classiques.

9. D'après le classement de Ma Shutian (1999). Il faut noter en Chine l'absence de séparations strictes entre les différentes religions chinoises, comme le montre par exemple le fait que de nombreux temples accueillent des divinités appartenant à plusieurs religions.

L'histoire romancée

L'Investiture des dieux est un récit populaire sur fond historique qui prit une forme romancée au xv^e siècle racontant la transition entre la dynastie Shang (1600-1046 av. J.-C.) et Zhou (1046-221 av. J.-C.). Le roman décrit la destitution du dernier roi Shang, devenu indigne de son mandat à cause de sa méchanceté et de sa luxure. Les dieux décident alors d'investir la nouvelle dynastie Zhou, avec comme fondateurs, le roi Wen, ancien ministre du dernier roi Shang, puis le roi Wu, son fils. Mais des démons se rangent du côté du roi indigne pour l'aider. De multiples péripéties s'ensuivent. Grâce à l'aide active des dieux, la nouvelle dynastie finit par s'imposer. Le roman retrace la lutte pour le pouvoir menée par les hommes et les dieux afin de mettre en place une dynastie meilleure – qui sera considérée par la tradition ultérieure comme l'âge d'or de la Chine ancienne. Voici l'interprétation des saynètes dans les termes de ce roman par les villageois.

Le masque Kaishan est l'épouse du dernier roi indigne Shang, l'impératrice Qiang. Zhiqian est leur fils héritier appelé Yinjiao. Les villageois aiment raconter l'histoire pleine de rebondissements du prince héritier qui, d'abord victime de son père, lutte ensuite contre les forces de la nouvelle dynastie. Leigong est le centième fils nommé Lei Zhenzi du bon roi Wen. Dès que celui-ci est en difficulté, son fils vient l'aider.

La saynète de Grand-père et Grand-mère *nuo* n'est souvent pas associée au roman, et elle conserve ainsi sa valeur plus « taoïste » ; ou alors, Grand-père *nuo* est parfois interprété comme le personnage principal du roman, Qiang Ziya, le ministre de Wen et principal stratège de la guerre. Celui-ci est connu pour s'être marié tardivement et avoir enfanté un fils dans son grand âge, ce qui correspond à la légende de Grand-père et Grand-mère *nuo* (cf. plus bas).

Zhongkui est le général Deng Jiugong du roi indigne. Après avoir perdu une bataille, il se rend et devient général du bon roi Wen. Les masques Grand dieu et Petit démon sont ses acolytes. Les deux frères représentent deux personnages du camp de la nouvelle dynastie qui se battent pour faire peur aux démons. Ces deux frères sont fréquemment associés aux personnages déifiés Nazha et Yangjian. Le masque Guangong est un personnage important du roman, le général Huang Feihu, au début général du roi indigne, qui se range ensuite aux côtés de Wen.

La version d'après *L'Investiture des dieux* rapproche les masques *nuo* à des personnages humains et déifiés du roman, elle représente en fait une sorte de canevas du roman. Le récit taoïste associe chaque masque à un personnage mythique ou à un dieu. Cependant, dans cette histoire, les derniers personnages, les deux frères et Guangong, ne sont pas reconnus comme « taoïstes », mais sont présentés comme des généraux de *L'Investiture des dieux*. Du côté du roman, le couple Grand-père et Grand-mère *nuo* est situé ou bien comme absolument extérieur à *L'Investiture des dieux*, ou bien comme représentant le personnage le plus célèbre et sa femme. Aucune version n'est donc complètement pure. Les deux histoires sont entremêlées, chacune absorbant des éléments de l'autre à différents degrés, montrant ainsi l'étroitesse de leurs liens sous-jacents. Voyons d'abord ce qu'en disent les spécialistes chinois.

Les points de vue des spécialistes

Les analystes chinois contemporains sur le *nuo* ne cessent de consulter les sources historiques disponibles pour chercher des preuves selon lesquelles tel masque représenterait ou aurait des similitudes avec tel personnage, mythique, historique ou déifié. Ils comparent les différents dieux *nuo* à des dieux taoïstes ou populaires et aux ancêtres mythiques. Par exemple, Kaishan est régulièrement assimilé au héros mythique Pangu. L'auteur Hu Jianguo (1989 : 250) explique

que cette interprétation est fondée sur le nom Kaishan, littéralement « ouvrir la montagne », qui est précisément la tâche qu'effectua Pangu. Zeng Zhigong (2005), spécialiste des *nuo* du district de Nanfeng où se trouve le village de Shiyou, réfute cette interprétation en rappelant que Pangu n'ouvrit pas la montagne mais sépara le ciel de la terre, deux travaux fort différents ; il pense que Kaishan est en fait le représentant de l'ancien exorciste nommé *fangxiangshi* décrit dans les classiques, qui ouvrait la route au défilé des masques *nuo*.

À propos du *nuo* de Shiyou, l'étude de Yu/Liu (1996) rapporte plusieurs informations glanées dans les sources disponibles à l'époque de sa publication. Selon cette étude, un recueil publié en 1962 « Documents sur la danse du *nuo* » aurait « révélé » que l'arme du masque Zhiqian appelée *fantianyin*¹⁰ est aussi le nom de l'arme employée par le prince héritier Yinjiao dans le roman *L'Investiture des dieux* (1996 : 123). L'autre interprétation du masque Zhiqian, mythique ou taoïste, comme représentant la femme mythique Nüwa proviendrait de chercheurs ayant mené une enquête sur l'art de la danse au Jiangxi publiée en 1992 par le ministère de la Culture. Ils ont associé la couleur jaune des deux paquets de son arme *fantianyin* à la boue jaune qui servit à Nüwa pour créer les hommes (Yu/Liu, 1996 : 123).

La version selon *L'Investiture des dieux* résulterait de recherches effectuées à Shiyou par le maître d'école du village, pendant les années républicaines (avant 1949), que les villageois auraient adoptée. Zeng Zhigong (2005) tient cette interprétation pour une fable totalement infondée, car elle ne représente pas le message rituel du *nuo*.

En suivant son interprétation, il devient maintenant à la mode, à Shiyou, de défendre plutôt l'histoire taoïste comme dépositaire du message primitif du *nuo*. En effet, lors de mon premier séjour en 2002, les deux interprétations m'étaient proposées presque indifféremment, et l'on me disait « au fond, nous ne savons pas ce que les saynètes signifient, j'ai entendu dire les anciens raconter ceci, cela... ». Depuis 2003, la version de *L'Investiture des dieux* est dorénavant mise de côté, et l'histoire taoïste est devenue orthodoxe. C'est pour cela que l'acteur me l'a racontée, en la présentant comme la plus probable.

On voit que toutes sortes d'influences se mêlent dans les interprétations que proposent les spécialistes, celles produites par les recherches du maître d'école dans les années 1930 et 1940, par le parti communiste dès les années 1950, et enfin par les chercheurs modernes depuis les années 1980. Des considérations qui ne sont pas seulement culturelles, mais économiques et politiques prennent aussi part à ces évolutions. Notamment, la volonté actuelle du district de développer le *nuo* de Shiyou dans un but touristique a sans doute une grande influence dans la diffusion de l'interprétation en termes « taoïstes » dont l'aspect plus primitif et donc moins divertissant est considéré comme plus vendeur de nos jours. Parce que l'histoire romancée à partir de *L'Investiture des dieux* représente un développement théâtral tardif du *nuo*, elle devient maintenant presque une « déviance », ou pour le moins une incohérence populaire. On voit ici le poids des influences des interprétations des spécialistes. Cela n'est pas un fait nouveau : les mandarins fonctionnaires en charge des provinces et districts avaient pour tâche la rédaction des monographies locales (des gazettes) retraçant les coutumes populaires. Grâce à ce travail d'ethnologue, les lettrés chinois nous permettent de connaître un grand nombre de coutumes anciennes ; toutefois, leurs descriptions sont empreintes de leur point de vue moral et visent à contrôler voire à éradiquer les pratiques populaires pour les remplacer par les pratiques confu-

10. Une corde rouge d'un mètre cinquante environ terminée par deux petits paquets longs et jaunes censés représenter des paquets de « papier-monnaie », qui est la traduction littérale du nom chinois du masque *zhiqian*. Le papier-monnaie est une sorte de monnaie en papier que les Chinois brûlent en offrande aux défunts et aux dieux.

cianistes officielles¹¹. Bien que l'orientation contemporaine des études sur le théâtre ne soit plus directement confucianiste, les spécialistes influencent toujours les interprétations, y compris celles des villageois.

Certainement, le poids de l'histoire est un facteur à prendre en compte dans l'interprétation des saynètes. Par exemple, on ne peut occulter le fait que la saynète où apparaît le dieu exorciste Zhongkui s'appuie sur une séquence bien connue : la « danse de Zhongkui » (« la danse du juge » *wupan*) est rapportée dans un texte célèbre de la dynastie des Song du sud (1127 – 1279)¹². Depuis cette dynastie Song, plusieurs mentions de la séquence où Zhongkui s'enivre sont décrites dans les pratiques *nuo*, dans celles du théâtre chanté et aussi dans la peinture. Peut-être est-ce la réactivation de ce lien ancien qui a motivé en 1957 lors d'un voyage des acteurs à Pékin, le dédoublement et la transformation du titre de la saynète que les paysans appelaient auparavant *Danser le pichet de vin* en *Le juge s'enivre* et *Le tabouret*. Ce changement semble pourtant bien minime puisqu'il ne modifie pas la saynète elle-même ; le titre *Danser le pichet de vin* valorise cependant l'hommage au vin, tandis que *Le juge s'enivre*, plus proche des titres anciens de cette séquence, met en valeur le personnage du juge. À travers cette opération, on voit que l'œuvre du temps joue un rôle, à la fois en rappelant l'origine ancienne de la séquence et en imprimant une facture contemporaine.

Les sources historiques, tout en restant fragmentaires, apportent des éléments intéressants, mais elles se heurtent aux pratiques contemporaines. La vérité ou la priorité de l'histoire taoïste n'est pas prouvée car ne vont par exemple de soi ni l'association entre la boue jaune et la couleur jaune de l'arme de Zhiqian, ni l'assimilation du masque Kaishan à Pangu. De plus, l'identité de l'arme du masque Zhiqian et de celle du prince héritier Yinjiao – à laquelle on peut ajouter la redondance du caractère *yin* du nom du prince héritier Yinjiao de *L'Investiture des dieux* qui apparaît aussi dans les paroles rituelles prononcées lors des prières d'invitations des dieux mentionnant un « général Yin du monde souterrain » – manifestent l'intérêt de la version romancée. Au lieu de chercher à prouver que, par le passé, tel masque aurait représenté tel ancêtre mythique ou tel dieu, il semble préférable d'interroger les histoires d'aujourd'hui pour elles-mêmes et pour ce qu'en disent les informateurs.

La cohérence des deux histoires

Lorsqu'on se penche sur la logique interne des histoires, il apparaît qu'un symbolisme très proche est utilisé pour affecter un sens aux récits lorsque les masques sont associés aux personnages du roman ou aux héros mythiques. Les deux histoires se situent dans des périodes historiques différentes, l'histoire taoïste revendiquant l'antériorité. Pourtant, elles racontent toutes deux l'interaction indispensable des dieux et des hommes et l'importance de la lutte pour « le bien ».

L'interprétation romancée commence avec l'épouse et le fils héritier du roi indigne, ses premières victimes importantes. Dans le roman, l'assassinat de l'épouse et l'élimination du descendant ouvrent la voie au renversement de la dynastie : sans héritier, elle est vouée à l'extinction. Ces morts sont donc fondateurs de l'avènement de la nouvelle dynastie Zhou. Par opposition, la version taoïste débute par la création de la vie. Dans les mythes, cette création s'ensuit de

11. Voir à ce sujet l'introduction de *New Year Celebrations in Central China in Late Imperial Times* (2003) de Göran Ajmer qui est une étude anthropologique menée à partir de gazettes locales.

12. Cf. Zeng Zhigong, 2005 : 586. Le texte *Le rêve de la capitale de l'est* de Meng Yuanlao est fréquemment cité par les auteurs chinois pour sa description riche et détaillée du monde théâtral de l'époque.

la disparition des deux héros : Pangu mourut de fatigue après avoir séparé ciel et terre et, son travail accompli, Nüwa finit par quitter le monde terrestre pour aller résider au ciel. Les deux histoires contiennent les mêmes motifs, mais en les inversant : création puis mort des héros de l'histoire taoïste ; mort qui entraîne une création pour *L'Investiture des dieux*. L'identification du masque Zhiqian à la femme mythique Nüwa et au prince héritier Yinjiao procède peut-être du fait que tous deux furent divinisés, l'un dans le monde céleste, l'autre dans le monde souterrain.

L'histoire taoïste informe sur la nature relativement humaine des dieux : Grand-père et Grand-mère *nuo* enfantent, Zhongkui s'enivre, Grand dieu et Petit démon sont moqueurs... *L'Investiture des dieux* fait de même, tout en situant plus clairement les dieux à un plan supérieur par rapport aux humains. Le statut de victimes des deux premiers personnages de *L'Investiture des dieux* renvoie peut-être au fait que bien des dieux populaires sont des humains défiés qui connurent une mort violente. Ce statut de malemort, au lieu de l'empêcher, renforce au contraire la possibilité d'une divinisation.

Il importe aujourd'hui de comprendre ce à quoi les paysans croient, ce mélange d'éléments « taoïstes » provenant des anciens mythes et légendes, et d'éléments romanesques, provenant d'histoires de cape et d'épée retranscrites sous formes de romans et de pièces de théâtre depuis les Ming. Que le dieu du tonnerre Leigong soit assimilé au centième fils du bon roi Wen nommé Leizhenzi ne fait pas de doute pour les paysans de Shiyou, en raison du même caractère *lei* dans leurs deux noms qui signifie « tonnerre », et de leur capacité commune de voler. Le caractère divertissant du récit du prince héritier Yinjiao, allant de rebondissement en rebondissement jusqu'à sa fin tragique, produit peut-être plus d'intérêt et d'excitation sur les paysans que la création des hommes par la femme mythique. Il ne faut cependant pas négliger le caractère « moral » de ce roman. Il véhicule l'idée fondamentale que les hommes sont dirigés par les dieux, qu'il ne leur sert à rien de s'opposer à eux et qu'en définitive, le bien triomphera du mal.

Bien qu'ils abordent les choses de façon différente, la comparaison met au jour une certaine congruence des deux récits. En conséquence, non seulement il semble impossible de privilégier l'une ou l'autre version, mais encore chacune s'enrichit par sa comparaison à l'autre. Il semble donc plus adéquat de comprendre ces deux versions comme représentatives de deux niveaux d'un même fonds.

D'ailleurs, les paysans ne voient pas de contradiction profonde au fait de raconter deux interprétations différentes. Ils n'en voient pas non plus au fait de dire « Kaishan est Pangu » ou « Kaishan est l'impératrice Qiang ». Pourquoi Kaishan n'est-il pas simplement et seulement Kaishan ? Les masques ne représentent donc pas des divinités bien définies et fixes, mais bien plutôt des catégories qui peuvent s'actualiser au travers différents personnages selon les besoins et l'époque. De plus, mythe et roman s'imbriquent, montrant bien qu'ils ne sont pas exclusifs l'un de l'autre. Il est certainement impossible de retrouver l'histoire originelle qui a été racontée à Shiyou aux débuts de son *nuo*, mais cela ne porte pas à conséquence pour ce qui est de comprendre les pratiques contemporaines.

Les récits restent finalement assez opaques. Ils sont construits à partir d'éléments historiques et de traces mythiques, qui aujourd'hui, nous semblent assez obscures. Il reste cependant des bribes d'un passé qui ne cesse de resurgir. Cela semble justifier l'interprétation des auteurs travaillant sur le théâtre cérémoniel cités en introduction qui pensent que les histoires servent parfaitement de cadre au rituel qui perdure au-delà des évolutions historiques. Pourtant, le sens et le contenu des récits fluctuent, mais les masques restent, témoins du passé qui revient chaque année frapper aux portes des maisons du village. L'interprétation romancée sur la base de *L'Investiture des dieux* a eu son moment de gloire. Elle est maintenant en voie d'être remplacée par l'interprétation en

termes taoïstes. Chaque version convient à une époque et à ses besoins propres. Ce ne sont donc pas les récits qui donnent un cadre du rituel, au contraire, c'est bien plutôt le cadre rituel qui permet à des contenus différents de s'inscrire en son sein. Les masques sont en effet considérés comme « atemporels » parce qu'ils descendent directement de la dynastie Ming (1368-1644). Bien que de nouveaux masques soient parfois sculptés pour remplacer ceux qui sont trop vieux ou ceux qui ont été volés, ils le sont toujours sur des modèles anciens. Les masques forment ainsi un ensemble stable qui traverse l'histoire, ils représentent le trésor du village, tandis que les récits se transforment au gré des circonstances temporelles tout en conservant aussi des traces qui remontent jusqu'aux mythes et aux faits historiques les plus anciens.

Derrière les récits : le bonheur

Si les informateurs racontent deux versions, sans bien les expliquer, en revanche ils proposent des interprétations très précises sur les fonctions du *nuo*, notamment en disant que « danser le *nuo* » « apporte le bonheur » *jixiang*. Le « bonheur » représente concrètement pour eux des enfants et plus particulièrement des fils. Le thème de la fécondité est très important dans ce théâtre pourtant considéré comme « exorciste ». Il est en particulier véhiculé par Grand-père et Grand-mère *nuo*. En plus de jouer dans les saynètes, ces deux masques effectuent des rituels de fécondité pour les jeunes couples récemment mariés, et qui désirent avoir aussitôt un enfant comme cela est la règle dans les campagnes chinoises. Lors du passage de la troupe des acteurs dans les maisons, les deux acteurs masqués avec la poupée qui représente le dieu du *nuo* sont conviés dans la chambre privée du jeune couple pour y pratiquer un rite de fécondité (ill. 3). La poupée du dieu du *nuo* est mise au centre du lit, des plateaux d'offrandes devant elle (mandarines, gâteaux de riz soufflé, cacahuètes...) avec une enveloppe rouge où est insérée une somme d'argent. Deux bougies sont allumées et placées devant les offrandes, les deux masques avec leurs objets sont installés de chaque côté de la poupée *nuo*. L'acteur qui joue Grand-père *nuo* se tient debout à l'est du lit, celui qui joue Grand-mère *nuo* à l'ouest, face au lit, le mari se met derrière Grand-père *nuo* et l'épouse derrière Grand-mère *nuo*, les parents sont sur un côté. L'acteur qui joue Grand-père *nuo* prononce alors les paroles rituelles du dieu du *nuo*. Ensuite, il fait trois saluts, et ils sortent de la pièce dans le bruit des pétards. La poupée est replacée sur l'autel et la séquence est rejouée une fois. L'hôte donne ensuite aux acteurs les offrandes et l'enveloppe rouge, l'acteur qui les réceptionne dit en retour « pour la venue rapide d'un fils pourvu de longue vie »¹³.

Dans la saynète jouée dans la pièce centrale des maisons, Grand-père et Grand-mère *nuo* portent la poupée qui représente leur bébé fils, ils rient et sont heureux car, malgré son grand âge, Grand-père *nuo* enfante un fils dont la légende dit qu'il deviendra le mandarin de la capitale de la province voisine du Hunan, la ville de Changsha.

Cette mention du fonctionnaire mandarin de la ville de Changsha doit probablement être reliée à l'existence d'un ancêtre du lignage principal de Shiyong nommé Wu Rui qui était appelé « le roi de Changsha » parce qu'il fut investi mandarin de cette ville par le premier empereur de la dynastie Han (- 206 av. J.-C. + 220 ap. J.-C.) en récompense de ses faits de guerre. Cette descendance illustre est inscrite dans la généalogie du lignage Wu. De plus, ce personnage,

13. D'après la description de Yu/liu, 1996 : 98. (Étant une femme, je n'ai pas pu assister à ce rituel, ma présence n'aurait pas été propice ; il existe plusieurs tabous envers les femmes dans le *nuo*).

ancêtre des Wu, a été déifié et possède un temple dans de nombreux villages de la région. Il est bien connu localement.

Par delà cet ancêtre, la généalogie remonte encore plus loin : le point de départ du lignage Wu est en fait le roi Wen, fondateur de la dynastie Zhou. Il n'est donc peut-être pas si étonnant que l'interprétation selon *L'Investiture des dieux* soit importante pour les villageois, puisque que le roman historique raconte l'histoire de l'avènement des Zhou sous l'égide du roi Wen, ancêtre le plus lointain et le plus célèbre du lignage Wu qui dirige la pratique *nuo* dans le village de Shiyou. Dans cette région de Chine du Sud-Est, le lignage patrilinéaire localisé (chaque village possède un seul lignage ou un lignage principal cohabitant avec quelques familles de noms étrangers) ordonne la structure sociale. Encore de nos jours, et malgré les attaques du parti communiste contre la puissance lignagère, l'idéologie lignagère pénètre tous les niveaux sociaux. Des éléments ayant trait à l'ancestralité et à la fécondité apparaissent ainsi à travers l'histoire romancée.

Par ailleurs, à l'époque de l'enfant unique, le désir d'enfanter un garçon est plus fort que jamais. Le théâtre transmet quelque chose dans toutes les maisons : l'apport du bonheur, la possibilité d'avoir un fils pour ainsi perpétuer son existence et avoir l'assurance d'être honoré comme ancêtre après la mort. Pour cette raison, la mise en scène du *nuo* reste un moment fort pour tous les villageois. De telle sorte que, pour aucun des paysans, le théâtre *nuo* n'est seulement un divertissement. Il représente bien une étape décisive de la vie, quelque chose d'incontournable auquel tout le monde adhère et se conforme. Dans cet édifice complexe, les jeunes sont à l'honneur car ce sont eux qui vont enfanter.

En effet, les jeux de l'amour préalables au mariage ont aussi leur place dans le théâtre. La saynète *Le juge s'enivre* donne parfois lieu à deux moments de grand divertissement. Le masque Zhongkui est acculé à boire par ses acolytes, Grand dieu et Petit démon. Pendant qu'il cuve son vin, affalé sur un tabouret, ses acolytes distribuent à tous les enfants présents le « vin des dieux », qui a le potentiel de les protéger des maladies. Ceux-ci, ravis, s'approchent des masques en criant « j'en veux ! » pour recevoir le vin divin. Puis, lorsque Zhongkui cherche à rejoindre Grand dieu et Petit démon qui se trouvent au fond de la pièce, les jeunes villageois se rassemblent et font barrage. Zhongkui essaie alors de sauter par dessus la foule, mais les jeunes l'en empêchent et poussent tellement qu'ils finissent souvent par s'écrouler ensemble dans les rires, garçons et filles mêlés. qui ainsi se connaissent et se reconnaissent. De la sorte, le divertissement est mis en scène au cœur du théâtre cérémoniel.

La dichotomie entre théâtre cérémoniel et théâtre de divertissement élaborée par les auteurs contemporains est en fait une interprétation moderne qui sépare les domaines religieux et profane, interprétation propagée en Chine par l'idéologie communiste qui a cherché à détruire « l'opium du peuple » de la religion. Les travaux sur le théâtre cérémoniel, entamés depuis les années 1990 par les chercheurs chinois, ont mis au jour un grand nombre de faits et d'idées importants et ont remis en valeur les aspects rituels du théâtre chinois. Cependant, en fixant des catégories et en valorisant celle du théâtre cérémoniel, les interprétations populaires sont minimisées, sinon détournées. Au lieu de déconsidérer l'histoire divertissante de *L'Investiture des dieux* pour mettre à l'honneur la version taoïste porteuse du sens rituel, il vaudrait peut-être mieux admettre que ces histoires véhiculent, chacune à leur façon, des valeurs se rapportant à la fécondité, à l'ancestralité et la mort créatrice de vie. Le « bonheur » – celui d'avoir des fils

– est un aspect du *nuo* qui n’a pas souvent été relevé et mis en valeur. La plupart des auteurs se concentrent plutôt sur le côté exorciste de ce théâtre. Or, l’apport du bonheur est un trait essentiel des séquences divertissantes « danser le *nuo* », et il explique l’exorcisme pratiqué à leur suite pendant les séquences de la dernière nuit nommées « chercher le *nuo* » : une fois le bonheur placé dans toutes les maisons, il faut le rechercher puis le renvoyer. En effet, ce bonheur qui apporte la fécondité se trouve du côté des énergies *yin* et féminines, qui ont la potentialité de devenir maléfiques¹⁴.

Au-delà de ces histoires sans paroles, il existe bien un sens général que seule la prise en compte de la globalité du déroulement du théâtre *nuo* de ce village permet de mettre au jour. Pour comprendre les histoires, il faut d’une part les replacer dans leur contexte social et historique, et d’autre part rechercher ce qu’elles transmettent d’atemporel pour leurs protagonistes. C’est en tenant compte de ces deux niveaux qu’apparaît l’unité du « théâtre chinois », pourtant aussi divisé en plusieurs centaines de formes locales.

Enfin, si la distinction entre théâtre cérémoniel et théâtre de divertissement place les aspects du rituel et du divertissement comme des faits d’importance au théâtre, elle n’explique pas comment le plus pur théâtre cérémoniel qu’est le *nuo* soit en même temps intégralement porteur de divertissement (comme cela transparait par exemple dans les saynètes mettant en jeu l’activation de la fécondité). Seule l’enquête de terrain et la prise en compte des informations des villageois permettent de prendre la mesure de l’importance du thème de la fécondité, et de montrer que la cérémonie ne peut pas se distinguer du divertissement. Par delà ces deux catégories théoriques, c’est le social et ses questions sur le fonctionnement et la perpétuation de la société locale qui structure le théâtre et lui donne sens.

Bibliographie

Références en langues occidentales

AJJMER, Göran

2003 *New Year Celebrations in Central China in Late Imperial Times*, Hong Kong, The Chinese University Press.

GARNIER, Jacques (adaptation française)

2002 *L’investiture des dieux* (Feng Shen Yen I), roman chinois de l’époque Ming, Paris, You-Feng Éditeur-Libraire.

GRANET, Marcel

1994 [1926] *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, PUF.

PIMPANEAU, Jacques

1977 *Poupées à l’ombre – Le théâtre d’ombres et de poupées en Chine*, Université Paris 7, Paris.

1983 *Promenade au Jardin des Poiriers – L’opéra chinois classique*, Paris, musée Kwok On.

14. Mon ouvrage *Le théâtre dans l’espace du peuple, une enquête de terrain en Chine* (à paraître) s’intéresse à cet aspect et le développe.

RILEY, Josephine

1997 *Chinese Theatre and the Actor in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press.

VAN DER LOON, Piet

1977 « Les origines rituelles du théâtre chinois », *Journal Asiatique* 165.

Références en chinois

Fengshenyanyi 封神演义 (*L'investiture des dieux*)

2001 édité par Xu Zhonglin 许仲琳, Beijing, Kunlun chubanshe.

HU Jianguo 胡建国

1989 « Lun xiangchu nuo wenhua yu kaitian shenhua » 论湘楚傩文化与开天神话 (« Discussion sur la légende de l'ouverture du ciel et de la culture nuo de la région xiangchu »), *Zhongguo nuo wenhua lun wenxuan*, 中国傩文化论文选 (*Recueil sur la culture nuo de la Chine*), Guiyang, Guizhousheng Minwei Wenjiaochu.

JIANG Xiaoqin 蒋啸琴

1988 Danuokao 大傩考 (*Études sur le Grand nuo*), Taibei, Yishuyeshu.

MA Shutian 马书田

1999 Huaxia zhushen 华夏诸神 (*Les dieux chinois*), Beijing, Yanshan chubanshe.

Minsuquyi 民俗曲艺 *Journal of Chinese Ritual, Theater and Folklore*

YE Mingsheng 叶明生

2001 « Nuo yishi yu xiju minsuxue de kaocha », 仪式与戏剧民俗学的考察民俗曲艺 « Rituel et théâtre – une enquête de terrain folkloriste », *Journal of Chinese Ritual, Theater and Folklore*, n° 129, 2001.

YU/LIU (Yu Daxi, Liu Zhifan), 余大喜, 刘之凡

1996 Jiangxisheng, Nanfengxian, Sanxixiang Shiyocun de tiaonuo, 江西省南丰县三溪乡石油村的跳傩, *Le nuo de Shiyocun (province du Jiangxi, district de Nanfeng, canton de Sanxi)*, Taibei, Minsuquyi congshu.

ZENG Zhigong 曾志巩

2005 Jiangxisheng Nanfeng nuo wenhua, 江西省南丰傩文化 (*La culture nuo de Nanfeng, province du Jiangxi*), Beijing, Zhongguo xiju chubanshe.

Ouvrages et classiques cités :

Les Rites des Zhou

Zhouli 周礼

Livre des rites

Liji 礼记

Entretiens

Lunyu 论语, de Confucius

Le rêve de la capitale de l'est,

Dongjing meng hualu 东京梦华录, de Meng Yuanlao
孟元老

Glossaire des termes chinois cités dans l'article

<i>fangxiangshi</i>	方相氏	titre du chef de la troupe <i>nuo</i> dans les classiques
<i>fantianyin</i>	翻天印	arme du prince héritier Yinjiao, arme du masque Zhiqian
<i>guanshangxiqu</i>	观赏戏曲	théâtre de divertissement
<i>jixiang</i>	吉祥	apporter le bonheur
<i>kaiguangjiao</i>	开光醮	cérémonie taoïste d'ouverture à la lumière
<i>lei</i>	雷	tonnerre
<i>minsuxue</i>	民俗学	études folkloristes
<i>nuo</i>	傩	<i>nuo</i>
<i>nuoxi</i>	傩戏	théâtre <i>nuo</i>
<i>qinuo</i>	起傩	commencer le <i>nuo</i>
<i>sounuo</i>	搜傩	chercher le <i>nuo</i>
<i>tiaonuo</i>	跳傩	danser le <i>nuo</i>
<i>wen</i>	文	aspect lettré (écriture)
<i>wu</i>	武	aspect guerrier (combat)
<i>wupan</i>	舞判	la danse du juge
<i>xi</i>	戏	théâtre
<i>xiqu</i>	戏曲	théâtre chanté
<i>yinjiao</i>	殷郊	Yinjiao, nom du prince héritier dans <i>l'Investiture des dieux</i>
<i>yishixiqu</i>	仪式戏曲	théâtre cérémoniel
<i>yuannuo</i>	圆傩	accomplir le <i>nuo</i>
<i>zhiqian</i>	纸钱	nom du masque Zhiqian, littéralement « papier-monnaie »



Fig. 1 : Les deux frères.



Fig. 2 : Le dieu du tonnerre.



Fig. 3 : Grand-père nu, portant la poupée nu.

Toutes les photographies sont prises dans des maisons du village lors du passage de la troupe pour y « danser le nuo ». (© Zeng Nian)