



HAL
open science

Théâtre et Empire en Chine - Enquête de terrain dans "l'espace du peuple" en Chine contemporaine

Catherine Capdeville-Zeng

► **To cite this version:**

Catherine Capdeville-Zeng. Théâtre et Empire en Chine - Enquête de terrain dans "l'espace du peuple" en Chine contemporaine. Horizons/Théâtre: revue d'études théâtrales, 2012. hal-01438806

HAL Id: hal-01438806

<https://inalco.hal.science/hal-01438806>

Submitted on 10 Oct 2019

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.

Théâtre et empire en Chine : enquêtes de terrain dans « l'espace du peuple » en Chine contemporaine

Depuis le début des années 2000, l'atmosphère politique en Chine ne permet pas aux énergies sociales de s'exprimer pleinement et librement sur les scènes des grandes villes et les théâtres officiels semblent presque morts tant le public s'en désintéresse. Qu'en est-il du théâtre populaire participant de « l'espace du peuple » ?

La société chinoise est organisée depuis des temps fort anciens autour d'une distinction entre deux sphères sociales à la fois complémentaires et concurrentes : la « sphère officielle » *guanfang* et « l'espace du peuple » *minjian*. Le terme « sphère officielle » fait référence au niveau politico-administratif, autrefois domaine des « fonctionnaires lettrés » d'obédience confucianiste nommés *guan*, qui aujourd'hui laissent la place à la gouvernance des cadres du Parti communiste. Malgré cette transformation idéologique et politique, le terme *guan* reste appliqué à ces derniers dans le vocabulaire courant. Aux *guan* est associé traditionnellement le « peuple » *min* agissant dans la sphère nommée « l'espace du peuple ». L'influence de la « sphère officielle », plutôt autoritaire et rigide, est forte dans les lieux proches du pouvoir, dans les grandes villes et dans les couches sociales dominantes. L'espace du peuple est par contre une réalité mouvante et complexe qui s'organise dans les couches sociales inférieures et dans les lieux plus éloignés du pouvoir. Cette deuxième sphère subordonnée est à la fois extrêmement vaste, flexible et plus ouverte aux idées et aux innovations, et ses expressions sociales sont riches et variées. Selon la sociologue et sinologue Isabelle Thireau, les termes *min* et *guan* forment une « paire relationnelle » qui « ne désigne pas toutefois deux parties clairement circonscrites entre lesquelles une opposition ou une coupure existerait. [...] Cette relation et les deux termes qui la composent désignent plutôt, au-delà des groupes particuliers ainsi convoqués, deux statuts, deux registres d'action, deux sources de légitimité »¹.

Traditionnellement, le « théâtre » *xi*² participait de « l'espace du peuple » car il était tenu pour être un art populaire et était souvent méprisé en tant que tel par les lettrés qui lui préféraient des arts plus nobles comme la musique

Théâtre et empire en Chine.

RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE



de la cithare *qin*, la calligraphie, la peinture. Bien que les dynasties aient soutenu et parrainé certaines formes théâtrales, l'État chinois a souvent cherché à contrôler cet art vivant³. Cherchant à réhabiliter les classes défavorisées sous l'empire, parmi lesquelles les musiciens et les acteurs considérés comme des personnes non libres et «humbles» *jianmin*, une catégorie extra sociale et discriminée (cf. plus loin), la révolution communiste s'attache quant à elle à réhabiliter ce médium qui devient alors un instrument privilégié de la propagande: pendant les quinze années de la révolution culturelle⁴, les pièces révolutionnaires nommées les huit «opéras-modèles» *yangbanxi* monopolisent la scène théâtrale à l'échelle du pays entier. Ces pièces idéologiques dont la musique intègre au style chinois des apports occidentaux (harmonie, chœurs, instruments symphoniques) ont pour objectif d'être des «modèles» de la révolution pour les masses chinoises⁵. Mais, avec les réformes, ces «opéras-modèles» sont abandonnés et l'on assiste, dès les années 1980, à un retour du théâtre traditionnel soutenu par l'État. Cependant, dans les années 1990, celui-ci se désengage peu à peu de ses charges de soutien et de contrôle et incite le théâtre à se développer de façon plus autonome sur la base de la nouvelle économie de marché.

Il ressort de ce bref aperçu historique que la relation entre le théâtre et la sphère officielle, lieu de l'exercice du pouvoir dans l'empire dynastique ou dans l'État-parti communiste, a toujours été complexe et étroite, et a toujours oscillé entre attirance et répulsion, soutien et interdiction, contrôle et ouverture. Malgré le dédain du confucianisme conservateur envers cet art, les lettrés ont aussi été nombreux à l'apprécier et à écrire ses pièces.

Qu'en est-il aujourd'hui du théâtre de «l'espace du peuple»? Nous allons voir que celui-ci est encore bien vivant dans les petites villes et les campagnes. Depuis une dizaine d'années, j'ai visité plusieurs régions de Chine pour rechercher ses théâtres «populaires» et j'ai enquêté à maintes reprises dans l'espace du peuple, où les relations sont plus simples et où les informateurs sont moins limités par des devoirs de fidélité aux discours officiels⁶.

Voici quelques-uns des résultats de ces enquêtes concernant les liens anciens et actuels entre théâtre et empire ou État. La première section s'attachera à étudier les légendes de la création du théâtre par l'empereur Xuanzong de la dynastie des Tang contées par des acteurs d'une petite troupe indépendante. Elles font apparaître que, tout en ayant toujours participé de l'espace du peuple, le théâtre est bien né de l'empire et se place sous l'autorité du plus grand empereur Tang, érigé en divinité officielle.

La deuxième section présentera quelques protagonistes actuels des théâtres dans l'espace du peuple, à travers les exemples de trois troupes professionnelles indépendantes. On verra que des espaces sociaux importants sont mobilisés aujourd'hui par ces troupes, des espaces laissés vacants par les troupes officielles, dont beaucoup sont paralysées par suite de difficultés économiques et politiques.

La troisième section s'intéressera plus spécifiquement aux liens entre une troupe d'acteurs paysans dans un village de la province du Jiangxi produisant un théâtre rituel et ses rapports avec la sphère officielle. Le lien entre théâtre et empire/État-parti se manifeste dans la relation entre les acteurs et les dirigeants

locaux et la façon dont ces derniers s'approprient la pratique théâtrale, la soutiennent et la contrôlent.

Les légendes de la création du théâtre des acteurs de «l'opéra du Sichuan» Chuanju⁷

Voici l'histoire contée par la vièliste de la troupe Wangjiang (les indications ajoutées par son mari, maître-tambour, sont rapportées entre parenthèses) que j'ai enregistrée en 2001 à Chengdu :

(Sous la dynastie Tang [618-907], dans le palais, il y avait un endroit appelé le Jardin des poiriers ; c'est là qu'avaient lieu les spectacles.) Un jour, parce que la concubine impériale Yang s'ennuyait, l'empereur Tang Xuanzong voulut la distraire. Il fit appel à ses ministres pour qu'ils donnent un spectacle en son honneur. (L'empereur Tang Xuanzong, qui aimait beaucoup le théâtre, a demandé à ses ministres de jouer.) Nul ne voulait jouer. Finalement le premier ministre Wei Zheng⁸ accepta de le faire. Mais il se peignit le visage pour qu'on ne puisse pas le reconnaître. (Il a utilisé un maquillage, c'est pour cela qu'on utilise des masques dans l'opéra du Sichuan). Et comme il ne savait pas danser, il sautait et faisait des bonds désordonnés. (C'est pour cela que l'on fait des « arts martiaux » dans le théâtre.) La concubine Yang était pourtant très contente. Mais alors, le petit garçon de Wei Zheng tomba malade et l'on appela son père pour qu'il vienne le soigner, car en fait, il était d'abord médecin. Mais l'empereur ne voulut pas qu'il s'arrête de jouer pour sa concubine. Alors, le petit garçon mourut. L'empereur, contrit de cette mort, en fit à titre posthume son « fils adoptif ». Celui-ci fut nommé au rang de prince héritier. C'est lui le dieu prince héritier, c'est le fils adoptif de l'empereur. (On dit que le dieu prince héritier est le vrai fils de l'empereur, en fait c'est seulement son fils adoptif. C'est le fils de Wei Zheng. On fête son anniversaire le vingt-quatre du sixième mois. Parce que cet enfant est mort et que l'empereur en a fait son fils adoptif, il est devenu notre « professeur-ancêtre », notre dieu du théâtre.)

Et une variante de cette histoire racontée par un acteur retraité :

Le bodhisattva prince héritier, c'est notre dieu. On l'honore car sous les Tang, un empereur aimait beaucoup le théâtre. Il savait jouer lui-même et diriger, il a fondé une école dans le Jardin des poiriers, c'est un endroit qui s'appelait ainsi. Nous, les acteurs, sommes appelés depuis « les disciples du Jardin des poiriers ». Cet empereur, il était très complet, il savait tout faire, jouer les méchants, les gens avaient peur de lui, il a alors commencé à se peindre le visage pour qu'on ne le reconnaisse pas, pour devenir quelqu'un d'autre. C'est ainsi que la coutume de se peindre le visage a commencé. L'empereur Li Longji (Xuanzong) jouait des rôles de guerriers aux « visages peints » ; c'est lui qui a inventé le théâtre chanté, il n'était pas encore empereur, il était encore prince héritier. C'est pour cela que nous l'appelons « le dieu prince héritier ». Ensuite, il est devenu empereur, il aimait encore plus le théâtre. Il y a beaucoup de légendes sur lui, moi je préfère celle-là car il me semble qu'elle convient aux faits, à la logique de sa vie.

Le théâtre chinois naît dans le haut lieu de l'empire qu'est le palais impérial. Il est attesté dans les histoires dynastiques des Tang et par de nombreuses autres sources historiques⁹ que le plus grand empereur Tang joua un rôle actif pour soutenir et développer les arts vivants (bien que le « théâtre (chanté) » *xiqu* tant que genre autonome naisse officiellement plus tardivement dans l'histoire, autour du treizième siècle sous la dynastie des Yuan). La légende comporte donc une base historique indéniable. L'expression « le Jardin des poiriers » *liyuan* désigne de

manière générale le théâtre chinois dont les acteurs sont les disciples¹⁰. Bien qu'un lieu effectivement nommé le Jardin des poiriers ait existé dans le palais impérial, cette expression toujours courante de nos jours est d'abord hautement symbolique : comme me l'a expliqué un acteur, les poires sont « parfumées et sucrées » et donc porteuses de plaisir et d'amour, tandis que le jardin a vocation à « rassembler » les acteurs liés entre eux par une relation de fraternité. Rassemblés dans leur jardin, les acteurs ont cependant besoin d'une autorité représentée par leur dieu du théâtre, nommé le « dieu prince héritier ». Que celui-ci ait été l'enfant du ministre décédé en bas âge, ou l'empereur lui-même avant d'avoir été investi de la charge d'empereur, importe peu dans le fond, puisque la personnalité impériale est toujours fondamentale. Cet empereur n'est pas seulement un « sponsor » actif, il est lui-même un grand acteur, possédant différentes techniques, l'art de se peindre le visage ou de représenter des méchants... Le théâtre naît de la fiction et du travestissement des personnages qui, de plus, dansent, sautent et font des bonds. Le théâtre chinois apparaît ainsi « total » par rapport au théâtre occidental, car il rassemble toutes ces caractéristiques qui ont été dissociées dans le second.

Il peut sembler paradoxal que l'invention du théâtre soit reconnue comme étant le fait de l'empereur et que celui-ci soit devenu le dieu tutélaire de nombreuses troupes dans toute la Chine. En effet, si le théâtre est inscrit dans « l'espace du peuple », pourquoi alors mobiliser constamment la référence impériale ? Là se trouve l'une des clés du théâtre chinois, qui n'a jamais été indépendant de la sphère officielle et dont l'inscription dans la sphère de l'espace du peuple n'en a pas fait pour autant une « anti-structure ». Même s'il a été souvent regardé avec suspicion par les lettrés confucianistes, les musiciens et les acteurs ont toujours été considérés comme des personnes devant un service à l'État¹¹, et le théâtre revendique lui-même une origine impériale dans ses légendes. Peut-être en raison de ce fait historique et anthropologique, le théâtre a été mobilisé pendant la révolution culturelle

par les plus hautes sphères de l'État : c'est Jiang Qing, la dernière femme de Mao qui en fait le fer de lance de la révolution et il est connu que le président Mao lui-même tenait le théâtre en haute estime. Il faut donc considérer le lien entre le théâtre et l'empire comme une relation de service et de complémentarité et non comme une franche relation d'opposition directe (même si la parole souvent libre du théâtre est bien l'une des raisons de son rejet par les lettrés).

Pour comprendre le théâtre chinois, il faut donc prendre en compte deux niveaux de réalité : d'un côté, il naît de l'empire et véhicule sa voix ; de l'autre, il est le lieu de l'expression des sentiments et des émotions du peuple. Ces deux niveaux s'interpénètrent dans une relation de tension mutuelle bi-dimensionnelle, un état de fait qui se perpétue jusqu'à nos jours, comme nous allons le voir ci-dessous.

Paysages d'aujourd'hui : les troupes indépendantes

Les « troupes-flambeaux » *huoba jutuan* de la province du Sichuan

L'expression « troupes-flambeaux » est propre à la province du Sichuan et désigne ses troupes indépendantes et non officielles. Cette expression serait née pendant la révolution culturelle où elle désignait alors des troupes jouant en cachette le répertoire interdit des pièces traditionnelles en ce temps de « l'opéra-modèle ». Dans les années 1990 et 2000, cette expression est réactualisée pour désigner des troupes autonomes qui jouent le répertoire traditionnel, à nouveau autorisé. L'indépendance de ces

« troupes-flambeaux » ne concerne plus le plan politique – puisque l'État a abandonné sa mainmise sur le répertoire – mais les domaines administratifs et financiers. Ces « troupes-flambeaux » s'opposent ainsi aux troupes officielles, gérées et contrôlées par l'État et dont les acteurs sont des fonctionnaires.

J'ai enquêté en 2001 et 2002 dans la ville de Chengdu, capitale de la province du Sichuan. Dans cette ville, les dernières troupes officielles venaient d'être réorganisées et rassemblées pour n'en former qu'une. Au cours de ce processus, beaucoup d'acteurs ont été mis au chômage ou en préretraite. Cet épisode a sans doute influencé la formation de « troupes-flambeaux », qui mobilisent ces acteurs inoccupés en les faisant monter sur leurs scènes. Chengdu compte à cette époque quatre « troupes-flambeaux » qui ont élu résidence dans des théâtres de quartiers ou des théâtres secondaires de la ville. Une dizaine de « troupes-flambeaux » – incluant quelques troupes d'amateurs – rayonnent aussi dans les environs de la ville.

Ces troupes peuvent compter quelques musiciens et acteurs ou en rassembler jusqu'à une trentaine. La taille de ces troupes reste néanmoins limitée, comparativement aux troupes officielles. Elles jouent tous les après-midi, pendant trois heures, un spectacle renouvelé tous les jours. Un public régulier et fidèle pouvant atteindre plusieurs centaines de personnes se rassemble pour y assister. Le public ciblé est plutôt modeste et inclut de nombreuses personnes âgées qui apprécient cet art traditionnel. Le prix des billets est fixé à la somme très modique de trois *yuan* l'après-midi. Les «troupes-flambeaux» touchent ainsi tous les publics et notamment les couches «populaires». Elles contrastent avec les troupes officielles qui, avec les réformes, ciblent la bourgeoisie en augmentant de façon conséquente le prix des billets (ceux-ci peuvent atteindre alors plusieurs dizaines de *yuan*). Dans la ville de Chengdu, ces troupes officielles sont totalement paralysées. La principale raison invoquée est l'explosion de leurs coûts de production; ainsi, comme me l'a dit un acteur: «Un grand spectacle revient à une grande perte, un petit spectacle revient à une petite perte, alors mieux vaut ne pas jouer du tout.» En 2001 et en 2002, je n'ai pas pu assister à un spectacle de troupe officielle, car aucun n'a été organisé lors de messéjours, alors que les quatre «troupes-flambeaux» de la ville ont joué tous les après-midi, sans aucun jour de relâche. Les «troupes-flambeaux» mobilisent donc un espace social important laissé inoccupé par les troupes de la sphère officielle.

La troupe Fleuve Jaune du théâtre Puju¹² de la ville de Ruicheng (province du Shanxi)

J'ai enquêté en 2001 auprès de cette troupe créée en 1947 puis réorganisée en 1948 par le Parti communiste. Elle a subsisté jusqu'alors sous une structure presque inchangée. Elle dépend administrativement du chef-lieu du district – la petite ville de Ruicheng – mais dans les faits, elle est indépendante financièrement pour la programmation des spectacles, le recrutement et les salaires des acteurs. La ville lui octroie quelques subventions mais qui sont insuffisantes. La troupe emploie deux commerciaux qui se chargent de battre la campagne pour obtenir des contrats dans les villages. La troupe emploie une cinquantaine de personnes, y compris une douzaine de jeunes qui sont formés au théâtre traditionnel par un professeur, selon les coutumes anciennes de ces troupes composées de paysans. Quelques personnes sont affectées aux décors, lumières et projections des textes des pièces sur les deux côtés de la scène. Une dizaine de musiciens et une vingtaine d'acteurs composent

le gros de la troupe. Celle-ci emploie enfin un cuisinier pour préparer les repas collectifs sur des fours à charbon en briques érigés pour l'occasion. Ils logent gratuitement chez les habitants dans des pièces vides ou bien dans les coulisses de la scène, chacun apportant sa literie, dans des conditions très spartiates (ils ne profitent ni de sanitaires ni d'eau courante).

La troupe donne des représentations pendant les temps morts agricoles. En 2001, par exemple, elle a commencé au Nouvel an, début février, et a poursuivi jusqu'à la fin juin. Elle s'est arrêtée ensuite deux mois pour que les acteurs puissent participer aux récoltes. Elle a repris ses tournées en septembre et en octobre, mais s'est de nouveau arrêtée pour que les acteurs puissent participer aux semailles d'hiver en novembre. Elle a repris ensuite jusqu'à la fin décembre, puis s'est arrêtée. Il fait alors trop froid et les spectacles ont toujours lieu dans des scènes théâtrales ouvertes à l'air libre (le public se rassemble dans l'espace vide devant la scène et apporte ses propres sièges). Le temps passé dans un village est variable et dépend de la somme que veut déboursier le village. En général, le séjour dure entre deux et cinq jours, mais il peut s'étendre plus longtemps. Deux spectacles de trois heures sont représentés chaque jour, l'un vers midi, l'autre en soirée. La troupe est invitée collectivement par le village et les paysans assistent gratuitement à tous les spectacles, chacun apportant son tabouret.



Théâtre du Shanxi. ©Zeng Nian.

Malgré la concurrence de la télévision, il est étonnant de voir que ce théâtre local mobilise pleinement les villageois dans les deux villages que j'ai été amenée à visiter. Les pièces appartiennent majoritairement au répertoire « traditionnel » mais certaines « pièces modernes » *xiandaixi* sont aussi représentées (pièces qui conservent le chant traditionnel mais dont les acteurs portent des costumes contemporains et dont les thèmes des histoires sont aussi contemporains). Les paysans se rassemblent nombreux pour assister aux spectacles, une quantité de commerces ambulants sont attirés et une vie sociale animée est alors activée. Le chef d'un village visité m'a expliqué que les troupes de théâtre sont invitées une ou deux fois par année « pour faire plaisir aux paysans ». Ainsi, les relations sociales communautaires mises en valeur par le biais du théâtre participent à la construction de la communauté villageoise. Le but recherché – au-delà du divertissement – est, sur un plan politique, la paix sociale.

La troupe de théâtre d'ombres de Yutian (province du Hebei)

Le théâtre d'ombres était autrefois dans certaines régions encore plus courant que le théâtre d'acteurs¹³. Comme pour celui-ci, de nombreuses troupes itinérantes se déplaçaient dans les campagnes. Cette forme de théâtre a été plus profondément affectée voire détruite par la modernisation que le théâtre d'acteurs, sans doute en raison de la concurrence du cinéma. Toutefois, quelques troupes subsistent toujours aujourd'hui.

En avril 2001, j'ai enquêté dans la province du Hebei auprès de la troupe du district de Yutian, alors en tournée dans des villages du nord de cette province. La troupe comprend neuf personnes : des musiciens, des chanteurs et deux manipulateurs d'ombres. En outre, un commercial s'occupe de contacter les villages pour obtenir des commandes. Comme pour le théâtre du Shanxi, les membres de la troupe habitent chez les paysans. Les villages prennent en charge le transport des coffres contenant les ombres et de la scène amovible qui est montée dans un lieu ouvert. La troupe donne un spectacle tous les soirs, jusqu'à fort tard dans la nuit. Elle reste dans chaque village entre cinq et dix jours, voire plus. Les villages invitent collectivement les troupes et souvent des entrepreneurs privés de la localité participent aux frais. Certains paysans peuvent apporter une contribution personnelle bien que les spectacles soient gratuits pour tous. Comme au Shanxi, la troupe s'arrête de jouer pendant les semailles et les récoltes et les acteurs rentrent chez eux pour y participer. Ni le froid ni la chaleur n'empêchent

les spectacles, d'ailleurs «plus il fait chaud, plus on joue!» (car les paysans sont inoccupés tant que la chaleur est grande).

Selon les paysans du village enquêté, la troupe est invitée à donner des spectacles pour les raisons suivantes : prononciations de vœux et rites de remerciements pour l'exaucement des vœux, examens et maladies des enfants, anniversaires des personnes âgées, expulsion des maladies, mariages et enterrements, réunions diverses, demande de la pluie, demande de protection pour leurs ouvriers de la part des riches entrepreneurs de mines de pierres. Toutes ces raisons invoquées par les paysans n'ont rien à voir avec l'évocation d'un divertissement. Il en va ainsi car le théâtre en général et le théâtre d'ombres en particulier ont des aspects prophylactiques, exorcistes et religieux qui demeurent fondamentaux de nos jours. Des aspects que ne possèdent ni le cinéma ni la télévision et qui permettent de comprendre pourquoi ces formes théâtrales traditionnelles survivent dans les campagnes reculées.



Théâtre d'ombres du Hebei. ©Zeng Nian

Ces trois sortes de troupes indépendantes dans trois provinces distinctes ne cessent de sillonner les campagnes pour jouer. Elles révèlent l'existence d'un théâtre vivant qui a son propre public et qui vit en symbiose avec les communautés l'accueillant. Cette image tranche avec celle donnée par les troupes officielles des grandes villes comme Chengdu mais aussi Pékin et les autres mégapoles chinoises. L'espace du peuple est bien le lieu des troupes indépendantes. Néanmoins, partout, ce sont les autorités locales qui autorisent les spectacles de ces troupes et celles-ci ne sont aucunement en opposition avec

l'État-parti, se contentant de représenter tranquillement les répertoires traditionnels aujourd'hui autorisés. Voyons maintenant, plus concrètement et plus en détail, les rapports entre autorités et théâtre à travers un exemple du Jiangxi.

Le théâtre *nuo* de la province du Jiangxi

Le *nuo*¹⁴ est une forme ancienne de théâtre rituel qui était pratiqué lors du nouvel an dans les maisons des paysans pour les exorciser des mauvaises influences et pour y apporter le bonheur, par des danseurs masqués organisés sous l'autorité d'un dieu du *nuo*. Cet ancien théâtre est toujours pratiqué de nos jours dans certaines régions, et il est encore courant dans la province du Jiangxi où j'ai enquêté régulièrement tout au long des années 2000, notamment dans le village de Shiyou du district de Nanfeng.

Les théâtres *nuo* sont partout en Chine organisés par les lignages patri-linéaires qui structurent la société à sa base. Comme beaucoup de villages de cette région, Shiyou est composé d'abord d'un lignage principal du nom de Wu rassemblant plus de 60 % des villageois, les autres étant nommés les « noms extérieurs » car ils portent d'autres noms de familles, et sont les alliés du lignage principal, en vertu de la règle de mariage l'interdisant entre porteurs de même nom de famille. De plus, dans la structure sociale traditionnelle, le lignage principal avait rang de « maître » et dirigeait le *nuo*. Quant aux familles extérieures, elles avaient rang de « serviteurs » et fournissaient les acteurs, qui devaient être exclusivement des porteurs de noms extérieurs. En représentant le *nuo* pour le service du lignage principal dans toutes les maisons du village, ils rendaient au maître un service rituel (très faiblement rémunéré).

Puisque le théâtre *nuo* est organisé et dirigé par le lignage principal, détenteur de l'autorité rituelle et socio-politique au plan local, il apparaît que dans ce cas aussi les liens entre théâtre et notables sont étroits. Le théâtre se déploie dans et se combine avec la structure socio-politique locale, pour laquelle il joue un rôle de pacificateur des relations entre le lignage principal et les familles extérieures alliées. En exprimant une relation qui est à la fois de service et d'autorité entre les deux ensembles sociaux principaux du village, le théâtre en vient à rendre acceptable pour tous la hiérarchie sociale qui attribue à chacun une position dans le système, en situant rituellement les protagonistes dans une position spécifique – les membres du lignage à leur rang de maître, les acteurs des familles extérieures à leur rang de serviteurs. Cette

position connaît cependant une inversion car les acteurs deviennent aussi des dieux en tant que porteurs des masques et en véhiculant l'efficacité rituelle du théâtre *nuo*. L'interprétation anthropologique de la fonction du théâtre *nuo* dans ce village montre que les affins serviteurs et acteurs apportent au lignage principal, par le *nuo*, la fécondité et le bonheur d'avoir des fils¹⁵.

Ce rôle pacificateur s'inscrit dans la structure locale traditionnelle où, autrefois, les campagnes étaient largement autorégulées et l'administration impériale ne descendait pas au-dessous du niveau du « district » *xian*. Les lignages des villages, à travers les conseils des aînés et des notables appelés localement les « hommes-têtes » *touren*, s'occupaient des affaires courantes et même des infractions locales. Le « fonctionnaire » *guan* gouvernait au niveau supérieur du district, de manière impersonnelle et inactive, grâce à l'appui des notables locaux des villages. L'autorité de ce magistrat était ainsi avant tout d'ordre rituel et symbolique.

Les troupes de théâtres traditionnels devaient répondre à la demande de ce fonctionnaire lorsque celui-ci les convoquait pour donner des spectacles. Chaque année, il présidait aux rites de relance des activités agricoles nommés « le premier labour » et « la destruction du bœuf de terre ». À cette occasion, les troupes de tout le district étaient conviées pour mettre en scène un spectacle devant un temple situé dans la banlieue sud du bourg¹⁶. Pour ce magistrat, diriger ce rite revenait à symboliser l'autorité impériale au niveau local ; pour les paysans, y participer représentait un rite d'allégeance envers l'autorité impériale déléguée au magistrat.

Aujourd'hui, l'administration communiste descend plus bas, jusqu'au niveau du « canton » *xiang*. Les villages sont gérés par des comités villageois dirigés par les membres locaux du Parti communiste, eux-mêmes étant conduits par les membres du Parti communiste des niveaux supérieurs, tels que le canton et le district. Les ordres viennent d'en haut et sont relayés tout en bas de la société par les membres du Parti communiste, lors de réunions où tous participent.

Les villages sont donc beaucoup moins autonomes qu'autrefois, cependant les lignages, par la voix de leurs hommes d'autorité, ont retrouvé leur rôle dirigeant des affaires concernant le *nuo*. En effet, les « hommes-têtes » avaient été exclus de leur position politique par la révolution communiste et ils avaient ensuite également perdu leur direction du *nuo*, celui-ci ayant été interdit pendant les quinze années de la révolution culturelle. Au début des années 1980, le *nuo* recommence à être représenté sous leur autorité.

En 1984, un incendie détruit le temple et les masques, et le village se trouve devoir faire face à la tâche difficile de reconstruire le temple et de faire sculpter de nouveaux masques. Or le manque de pouvoir des « hommes-têtes » les empêche de s'occuper efficacement de cette tâche. Le comité villageois du Parti communiste réforme alors l'institution du *nuo* en incluant dans l'association du *nuo* des dirigeants locaux, membres du Parti communiste. Depuis, le *nuo* est ainsi organisé non plus seulement par le lignage principal mais aussi par le Parti communiste.

On peut voir dans cette transformation une imbrication nouvelle de la sphère officielle et de la sphère de l'espace du peuple. Cependant, parce que les membres du Parti communiste au niveau villageois ne sont pas des « fonctionnaires » *guan* et que l'administration s'arrête au niveau du canton, la sphère officielle n'empiète pas directement sur le niveau villageois où l'espace du peuple est premier. Ce qui n'empêche pas la société villageoise contemporaine d'être fermement prise en main par le « haut » *shangmian*, une autre expression qui désigne la sphère officielle. Les notables locaux coopèrent ainsi comme autrefois avec la sphère officielle. Et, comme autrefois, les troupes de théâtres du district sont conviées à participer à diverses manifestations organisées par la sphère officielle, la fête annuelle de la mandarine, les diverses fêtes culturelles du district, les réunions culturelles et politiques au niveau du district et de la province. La troupe du village de Shiyou participe obligatoirement à ces activités organisées par la sphère officielle, sans être toujours rémunérée. Même si les rites ont changé et si les rites impériaux du premier labour et de la destruction du bœuf de terre ont été abandonnés, on peut comprendre ces activités nouvelles comme des avatars modernes des anciens rites d'allégeance des villages, qui leur apporte aussi par là une voix d'expression et un positionnement à l'intérieur du dispositif politique du district et donc aussi à l'intérieur de l'État-parti chinois.

Les cadres du canton manifestent régulièrement cette relation d'autorité discrète envers la troupe du village de Shiyou. Ils viennent fréquemment assister au *nuo* et organisent également au village des banquets pour les hôtes de passage et les visiteurs auxquels sont aussi conviés certains notables, chef du village, cadres, etc. J'ai vu aussi certains cadres du canton et du district prier le dieu du *nuo* en le saluant avec de l'encens lors du nouvel an. Ces cadres participent aussi au rite le plus important, qui a lieu le dernier jour de la fête, en venant au temple du dieu du *nuo*. Certaines années, des hauts cadres venaient même de l'échelon de la province assister à ce rite populaire,

peut-être dans le but de comprendre les agissements de ce petit-peuple. La culture *nuo* est ainsi un outil culturel de gouvernement, utilisé et mobilisé en tant que tel par les autorités.

Ces dernières considèrent aussi le théâtre *nuo* comme un outil pour développer le tourisme et elles soutiennent donc cette pratique, notamment financièrement. Lorsque la troupe *nuo* a été invitée en 2000 à aller représenter un spectacle au Japon, les « hommes-têtes » du village ont refusé de laisser sortir les masques, car représentant des entités divines sacrées, ils ne pouvaient pas être emportés à l'étranger et y être pollués. Le district s'est alors résolu à faire sculpter à ses frais un ensemble de masques, qui sert dorénavant lors des sorties de la troupe ailleurs en Chine et à l'étranger. En 2005, lorsque tous les masques furent volés, ce furent encore le canton et le district qui ont octroyé les moyens financiers pour en sculpter de nouveaux.



Théâtre nuo du Jiangxi. ©Zeng Nian

Les rapports entre les autorités de la sphère officielle et les protagonistes du théâtre *nuo* du village (« hommes-têtes » et acteurs) oscillent, pour les premières, entre soutien et contrôle, utilisation à des fins spécifiques (tourisme) et mobilisation pour des buts politiques (pacification de la société villageoise) et, pour les seconds, entre une participation obligatoire aux activités engagées par « le haut » et une autonomie relative quand au champ de déploiement du théâtre dans l'espace du peuple. De fait, la pratique du *nuo* est organisée par les seuls paysans et l'État la contrôle de

manière indirecte, par le biais des membres du Parti communiste et de ses subsides irréguliers.

Conclusion

Par sa naissance impériale et son inscription dans la société dirigée par l'État-parti, le théâtre pratiqué dans l'espace du peuple n'a jamais été, et ce jusqu'à aujourd'hui, indépendant de la sphère officielle. Ses liens avec les autorités sont étroits. Le fait que celles-ci le laissent évoluer de façon assez libre dans l'espace du peuple ne signifie pas, pour autant, qu'elles sont plus laxistes envers cet art vivant. Ce rapport étroit a des assises dans la tradition ainsi que des caractères modernes.

La relation entre les dynasties et les musiciens et acteurs a toujours été profonde. Bien qu'évoluant dans l'espace du peuple, ils avaient un statut de personnes non libres, appelé *jianmin* « personnes humbles, situées tout en bas de l'échelle sociale » : ils formaient ainsi un groupe social à part, vivant avec ses propres règles qui tranchaient avec celles du reste de la population (ils pratiquaient notamment le mariage endogame et étaient interdits de candidater aux examens impériaux pour les postes de fonctionnaires-lettrés). Ils étaient considérés comme des gens de service vis-à-vis de l'État et devaient participer aux grandes cérémonies à l'appel de l'empereur ou des fonctionnaires de la sphère officielle. Il en a toujours été ainsi dans l'histoire chinoise, car la musique et le théâtre sont des domaines conçus par l'État chinois comme devant être, à la fois contrôlés et utilisés pour gouverner. En effet,

« gouverner par les rites et la musique » est une idée confucianiste ancienne qui se retrouve, encore de nos jours, dans la façon dont l'État-parti orchestre l'opéra-modèle ou régente les scènes de musiques modernes, comme la pop et le rock. Il n'y a pas d'autonomie entre l'État et la musique et le théâtre en Chine. Il en est ainsi, parce que le statut à part ou « extra-social » des musiciens et acteurs fait qu'ils sont d'une certaine façon « le seul groupe qui relie la couche dirigeante la plus élevée et la couche dirigée la plus basse »¹⁷.

On peut y voir des similitudes avec l'analyse du théâtre japonais proposée par Masao Yamaguchi dans son article « La structure mythico-théâtrale de la royauté japonaise »¹⁸. Au Japon, la royauté est largement dépendante des groupes extra-sociaux, parmi lesquels les gens de théâtre, d'abord les artistes itinérants, puis les acteurs des villes, qui ont des rôles sociaux essentiels pour la société : « L'acteur de théâtre kabuki est sur la scène le bouc émissaire qui se charge de toutes les apparences merveilleuses qui peuvent se manifester

dans la vie quotidienne; il interprète les rôles de personnages qui dépassent la règle normale du jeu dans la vie quotidienne...»¹⁹ «Ainsi, le conteur doit-il sortir du village, après la séance, chargé de toute la souillure et de toute la pourriture; à tel point que chacun a peur de lui et s'écarte de son chemin.»²⁰ Un peu de la même manière, les acteurs chinois ont des positions extra- sociales et, s'ils n'ont pas clairement un rôle de « boucs émissaires », ils restent des « gens de service » qui à la fois apportent le bonheur aux villageois et les exorcisent des pourritures et des malheurs potentiels. Ces aspects propitiatoires et exorcistes, occultés par la société socialiste moderne, sont pourtant encore au fondement des théâtres dans l'espace du peuple que nous venons de décrire rapidement. Leurs acteurs participent toujours à construire une certaine paix sociale. À cet égard, le théâtre ne peut, par nature, être pleinement contestataire. Il s'inscrit profondément dans la structure sociale chinoise combinant les deux sphères sociales. C'est dire que la sphère officielle agit indirectement dans l'espace du peuple. C'est manifestement compris par l'État-parti qui autorise ces théâtres de paysans non professionnels. Mais la relation entre les deux sphères n'est pas symétrique comme le montre la quasi-absence de tels spectacles dans les villes importantes (sauf à Chengdu). Sans doute les autorités craignent des rassemblements de populations dans les villes. Cependant l'autorisation des spectacles dans les villages permet aux paysans de perpétuer jusqu'à aujourd'hui ces traditions des théâtres chinois en voie de disparition sous la poussée de la modernisation dans les villes.

On peut se demander cependant ce qu'il va advenir de ces troupes de paysans. Une nouvelle enquête venant d'être menée pendant l'été 2011 dans le district de Nanfeng au Jiangxi a révélé la vitalité du théâtre dans les villages pendant la période du temps mort agricole. Quand un village invite une troupe à venir jouer plusieurs soirs de suite, une foule importante se rassemble toujours, les paysans venant en groupes des villages voisins. Certes, le spectacle de pièces traditionnelles y était précédé de chansons de variété, cependant la situation est globalement très semblable à celle décrite ci-dessus rencontrée au début des années 2000 dans d'autres provinces. Ce théâtre paysan a donc des assises sociales profondes qui ont lien avec les structures sociales et religieuses locales (les théâtres accompagnent toujours les fêtes religieuses) et il pourra continuer de se développer tant que les autorités ne l'interdiront pas. Elles peuvent cependant le faire à tous moments dans ce pays communiste où les libertés civiles ne sont pas reconnues et sont sujettes aux soubresauts politiques qui rythment la vie sociale.

Glossaire des termes chinois

Chuanju	川	Opéra du Sichuan
Chengdu	剧	Chengdu (capitale du Sichuan)
guan	成	fonctionnaires lettrés,
guanfang	都	fonctionnaires, cadres sphère
huoba	官	officielle
liyuan	官	troupes flambocour
min	梨园	Jardin des poiriers
minjian	民	peuple
Nanfeng	民间	l'espace du peuple
nuo	南丰	Nanfeng (district de)
Puju	侗	théâtre <i>nuo</i>
Ruicheng	蒲剧	Opéra Pu (région du sud du Shanxi, nord
shangmian	芮城	Ruicheng (ville de)
Shiyou	上面	le haut, le dessus (sphère officielle
touren	石邮	village de Shiyou
Wangjiang	头人	hommes-têtes
xian	望江	Wangjiang (troupe)
xiandaixi	县	district
xiang	现代戏	pièces modernes
xi	乡	canton
xiqu	戏	théâtre
yangban	戏曲	théâtre chinois
xi	样板	(chanté) opéras-
	戏玉	modèles

Notes :

1. Cf. Isabelle Thireau, résumé de l'intervention « Faire appel au pouvoir, faire référence à sa parole » à l'atelier *minjian* du 24/02/2009, CECMC, <http://cecmc.ehess.fr/document.php?id=1199>, page 1. Un article est prévu : Isabelle Thireau, Hua Linshan, « La référence à la parole du pouvoir », *Agir en Chine, l'espace du peuple*, sous la direction de T. Pairault et M. Bastid, à paraître en 2012.
2. Le théâtre chinois, souvent appelé « opéra » dans les langues occidentales, est un théâtre chanté sur fond d'accompagnement musical. Il se décline en une multitude de genres locaux dont « l'opéra de Pékin » est le plus connu en Occident.
3. Voir par exemple sur ce thème William Dolby, *A History of Chinese*

Théâtre et empire en Chine.

Drama, Paul Elex, London, 1976, ou Joshua Goldstein, «From Teahouse to Play-house : Theaters as Social Texts in Early-Twentieth Century China», *The Journal of Asian Studies* 62, n° 3 (August), 2003.

4. Les dates officielles de la révolution culturelle sont 1966-1976. Mais certains historiens considèrent qu'elle commence véritablement en 1965 et se poursuit en fait jusqu'en fin 1979, date de la prise du pouvoir par Deng Xiaoping qui entame alors les réformes.
5. Voir Bell Yung «Model Opera as Model: From Shajiang to Sagabong», *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People Republic of China, 1949-1979*, Bonnie McDougall ed., University of California Press, 1984.
6. Ces enquêtes sont présentées dans un ouvrage *Le Théâtre dans l'espace du peuple – une enquête de terrain en Chine*, à paraître en 2012, les Indes savantes, Paris.
7. Sur l'opéra du Sichuan (l'un des cinq principaux genres locaux du théâtre chinois), voir dans les langues occidentales Colin Mackerras «Theatre in China's Sichuan Province», *Asian Theater Journal*, vol. 4, n° 2 (Autumn), 1987, et Elsa Lee «An Introduction to the 'Gushi' Drummer of the 'Chuanju' Percussion Ensemble», *Asian Music*, vol. n° 2 (Spring-summer), 1997.
8. Wei Zheng fut en fait le ministre de Tang Taizong, l'arrière-grand-père de Tang Xuanzong.
9. Relatées par exemple dans Colin Mackerras, *Chinese Theater – From Its Origins to the Present Day*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1988.
10. Cf. Jacques Pimpaneau, *Promenade au Jardin des poiriers – L'opéra chinois classique*, Musée Kwok On, Paris, 1983.
11. Voir en anglais Anders Hansson, «Musicians Households», *Chinese Outcast – Discrimination and Emancipation in Late Imperial China*, E.J. Brill, Leiden, 1996. En chinois, Qiao Jian, Liu Shiwen et Li Tianshang, *Shanxi yuehu yanjiu (Étude sur les musiciens du Shanxi)*, manuscrit, 1997.
12. Un genre de théâtre local propre à la région du sud du Shanxi et du nord du Henan.
13. Voir Jacques Pimpaneau, *Poupées à l'ombre – Le théâtre d'ombres et de poupées en Chine*, Université Paris 7, 1977.
14. Ce théâtre ancien n'a pas fait l'objet de publication spécialisée dans les langues occidentales. Il est cependant évoqué par plusieurs auteurs, dont Marcel Granet, *Danses et Légendes de la Chine ancienne*, PUF, Paris, 1994 [1926], Joséphine Riley, *Chinese Theater and The Actor in Performance*, Cambridge University Press, 1997, ou encore Jacques Pimpaneau, *op. cit.*
15. Cf. Capdeville-Zeng, *Le Théâtre dans l'espace du peuple – une enquête de terrain en Chine* (à paraître en 2012), *op. cit.*
16. Cela est relaté par Zeng Zhigong, *Jiangxi Nanfeng nuowenhua (La culture nuo de Nanfeng au Jiangxi)*, Zhongguo xiju chubanshe, 2005.
17. Qiao Jian, Liu Guangwen, Li Tiansheng, *op. cit.*, p. 1.
18. Masao Yamaguchi, «La structure mythico-théâtrale de la royauté

japonaise»,

Esprit, août-septembre 1972.

19. *Op. cit.*, p. 334.

20. *Op. cit.*, p. 319.