



HAL
open science

L'Utopie du Théâtre Populaire dans la première moitié du XXe siècle : une étude comparative entre la France et la Chine

Nan Lu

► **To cite this version:**

Nan Lu. L'Utopie du Théâtre Populaire dans la première moitié du XXe siècle : une étude comparative entre la France et la Chine. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2019. Français. NNT : 2019PA030070 . tel-02866092

HAL Id: tel-02866092

<https://theses.hal.science/tel-02866092>

Submitted on 12 Jun 2020

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.



Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3
Institut de Recherche en Etudes Théâtrales IRET EA 3959
Ecole doctorale 267 – Arts et Médias

Thèse de doctorat
Études Théâtrales

LU Nan

L'Utopie du Théâtre Populaire dans la première moitié du XXe siècle :
Une étude comparative entre la France et la Chine

sous la direction de M. Marco CONSOLINI

soutenance le 19 décembre 2019

Jury :

M. Marco CONSOLINI, professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. Christian BIET, professeur, Université de Paris- Nanterre

Mme. Julia GROS DE GASQUET, Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. Guy FREIXE, professeur, Université de France-Comté

Mme. WANG Jing, directrice des Hybridités France- Chine

L'Utopie du Théâtre Populaire dans la première moitié du XXe siècle :

Une étude comparative entre la France et la Chine

Résumé

Le concept de « théâtre populaire » est chargé de nombreuses connotations, souvent contradictoires, et constitue aujourd'hui une utopie ou un véritable « mythe », au sens que Roland Barthes attribuait à ce terme dans ses célèbres *Mythologies*. Notre projet de recherche consiste donc dans la tentative d'interroger cette utopie en mettant en parallèle les débats, les théories et les pratiques qui ont traversé le XXe siècle en France (et en Europe) et ceux qui ont animé, dans la même période, un contexte bien éloigné, culturellement et géographiquement : la Chine. Entre désirs de démocratisation et effets de propagande, entre rêves de révolutions formelles et conformismes esthétiques, la notion de théâtre populaire permet effectivement de traverser une longue période, riche en contradictions, caractérisée par d'énormes changements sur les plans politique et idéologique (deux guerres mondiale et plusieurs révolutions) ainsi que sur le plan strictement théâtral. Si la Chine a pu représenter, à plusieurs reprises, un modèle mythique et controversé en occident, qu'en est-il des théories et des pratiques théâtrales occidentales, et notamment françaises, en Chine ? Cette étude repose sur une enquête comparative des mouvements socio-culturels, des pensées intellectuelles et des transformations esthétiques d'une utopie concernant le théâtre populaire du XXe siècle entre la France et la Chine.

Mots clés : théâtre populaire, peuple, masse, prolétarien, popularisation, utopie

The Utopia of the Popular Theater in the first half of the twentieth century: A comparative study between France and China

Abstract

The concept of “popular theater” has many connotations which is often contradictory and it constitutes nowadays a utopia or a true “myth”, in the sense that Roland Barthes attributed to this term in his famous *Mythologies*. Our research project is therefore an attempt to question this utopia by comparing the debates, theories and practices that have crossed the twentieth century in France (and in Europe) and in the same period, those that animated a context far removed, culturally and geographically: China. Between the desires of democratization and the effects of propaganda, between dreams of formal revolutions and aesthetic conformism, the notion of popular theater makes it possible to go through a long period, rich in contradictions, characterized by enormous changes on the political and ideological level (two world wars and several revolutions) as well as strictly theatrically. If China has been able to represent on several occasions, a mythical and controversial model in the west, what about Western theories and practices, especially French, in China? This study is based on a comparative survey of socio-cultural movements, intellectual thoughts and aesthetic transformations of a utopia concerning popular theater of the twentieth century between France and China.

Key words: popular theater, people, masses, proletarian, popularization, utopia

REMERCIEMENTS

Ce travail doit un grand remerciement sincère à tous les soutiens et aux aides précieuses reçues pendant toutes ces années. Je voudrais remercier tout d'abord le professeur Jean-Pierre Sarrazac et mon directeur de thèse Marco Consolini, qui m'ont donné l'opportunité de poursuivre mes études doctorales à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

Ce travail aurait été impossible sans la direction et le soutien solide de mon directeur de thèse, à qui je dois la plus grande partie de ma formation culturelle et académique dans les études théâtrales et qui m'a orientée dans le chemin de mes recherches présentes et futures.

Mes remerciements sincères vont à tous ceux qui m'ont aidée et m'ont donné des conseils inspirants. Tout d'abord, Christian Biet, Julia Gros De Gasquet, Guy Freixe, WANG Jing, qui ont accepté d'être membres du jury de cette thèse et de la lire avec soin. Les conseils importants de Christian Biet et les expériences enrichissantes de WANG Jing ont fortement nourri mon travail. Je voudrais remercier également mon directeur de mémoire, CHEN Qijia, à l'Ecole des lettres de l'Université Renmin de Chine (RUC) pour tous les soutiens continuels pendant mes études doctorales en France.

Grâce aux bourses de China Scholarship Council (CSC), j'ai pu me concentrer sur mon travail en France et réaliser des voyages en Chine pour recueillir des matériaux. Pour mon séjour à Paris, j'adresse mes remerciements à Madame la directrice ZHAO Jingmei et à Monsieur WANG Chunqiao, troisième secrétaire pour l'éducation à l'Ambassade de Chine en France. Leur attention facilite les études des étudiants envoyés par le gouvernement chinois en France.

Je remercie aussi pour leur aide les équipes de la Théâtrothèque Gaston Baty et du Groupe de recherche interdisciplinaire sur les revues de théâtre (GRIRT), qui m'ont offert leurs ressources documentaires fondamentales pour mes études.

Je dois mes remerciements à l'accompagnement de mes amis au long de mes études et mes séjours en France. Merci à Perrine Canavaggio, qui m'aide pour la correction des textes, merci également aux animatrices et aux amis des Equipes d'accueil et d'amitié pour les étudiants étrangers (EAAEE) qui m'ont aidée pour la relecture avec patience et qui m'ont encouragée pendant mon travail : Jacqueline Birée, Martine Rumeau, Francine Jubier, Hélène Gout, Joëlle Klotz, Christine Chardard et Jean Jacques Bernadac. Merci également à Claudio

Pirisino, Cristina Tosetto, Carmen Kautto, Tommaso Zaccheo, Léo Consolini, pour la joie et les jolis souvenirs depuis ces années.

Enfin, je suis reconnaissante à mes parents, LU Liang et ZHANG Yuhong et ma grand-mère, LIANG Qinliang pour leur compréhension et leur affection sans réserve. Ce sont eux qui m'ont donné la force et le courage d'avancer, qui m'ont éclairée et qui ont supporté ma longue absence.

Ce travail n'est pas la fin de mes études, il est le point de départ pour un nouveau voyage grâce à toutes ces belles rencontres qui me donnent la motivation pour continuer le chemin des découvertes.

Table des matières

REMERCIEMENTS	4
<i>Table des matières</i>	6
<i>Introduction</i>	10
Première Partie L'Utopie du Théâtre Populaire en France (1903-1968)	35
CHAPITRE I Le théâtre populaire depuis la fin du XIXe siècle jusqu'au début du XXe siècle	36
1.1 La naissance du théâtre populaire à la fin du XIXe siècle	36
A. L'histoire et les racines sociales (économiques, culturelles, idéologiques) du théâtre populaire	36
B. Comment définir la notion de « populaire » ?	39
C. La pensée utopique originelle du théâtre populaire (autour de la <i>Revue d'Art Dramatique</i>)	42
D. Maurice Pottecher et le Théâtre du Peuple de Bussang	51
1.2 Les premiers pionniers du théâtre populaire	58
A. Firmin Gémier et ses tentatives de théâtre populaire	58
B. La tentative de Jacques Copeau pour concevoir un « nouveau public »	65
1.3 « Théâtre du Peuple » et « théâtre populaire », deux notions qui s'entrecroisent	78
A. Romain Rolland et le <i>Théâtre du Peuple</i>	78
B. Le théâtre du peuple et la pensée du théâtre populaire chez Romain Rolland	81
C. La transformation de la « foule » en « peuple » : de Victor Hugo à Romain Rolland	83
CHAPITRE II Le théâtre populaire pendant les années 30 et les années 40	86
2.1 Le théâtre populaire vers la culture de masse des années 30	86

A. La culture des masses et l'action du Front populaire (1936-1938)	86
B. Le théâtre comme politique : théâtre d'agit-prop et théâtre prolétarien	90
C. La pratique théâtrale du Groupe Octobre	95
2.2 L'influence de Romain Rolland et ses relations avec la Chine	103
A. La première interprétation de Romain Rolland en Chine	103
B. L'influence de <i>Jean-Christophe</i> et du théâtre révolutionnaire de Romain Rolland	112
2.3 Le théâtre populaire dans les années 40 : une période de transition et de préparation	122
A. Les circonstances sociales, politiques, économiques et culturelles entre les années 30 et 40	122
B. « Jeune France » (1940-1942) et la pensée sur le Théâtre Populaire de Jacques Copeau	126
C. A la Libération : « une certaine continuité... »	130
CHAPITRE III De la décentralisation jusqu'à Mai 68	133
3.1 Jean Vilar et le théâtre populaire pendant les années 50	133
A. La réalisation théâtrale de Jean Vilar et l'étude de Jean Vilar en Chine	133
B. Le TNP de Jean Vilar pendant les années 50	140
C. Une transposition de l'esprit du Festival d'Avignon en Chine : Le Festival du Théâtre de Wuzhen	147
3.2 La réflexion autour du théâtre populaire dans les années 50	159
A. La pensée théâtrale de Roland Barthes	159
B. Roland Barthes et la revue <i>Théâtre Populaire</i>	164
C. L'idéal du théâtre populaire de Roland Barthes autour du modèle brechtien	168
3.3 L'utopie du théâtre populaire après Mai 68	173
A. La conception du « service public » et la décentralisation théâtrale (entre la IV ^e et la V ^e République)	173
B. La déception de l'utopie du théâtre populaire après Mai 68	

Deuxième Partie L'Utopie du théâtre populaire en Chine (1907-1977) _____ 182

Chapitre IV La naissance du théâtre moderne (théâtre parlé) en Chine _____ 183

4.1 La naissance du théâtre moderne (théâtre parlé) en Chine _ 183

A. Le développement historique du théâtre chinois avant 1907
183

B. La naissance du théâtre parlé (*hua ju*) dans la transition entre le style « ancien » et le « nouveau » _____ 192

4.2 Le rapport entre théâtre traditionnel et le théâtre parlé à la fin du XIXe siècle _____ 198

A. Le symbole de la naissance du théâtre parlé chinois : la Compagnie Chun Liu _____ 198

B. La pratique de la Compagnie Chun Yang et des autres compagnies _____ 205

Chapitre V L'orientation vers le théâtre populaire entre les années 20 et 30 _____ 219

5.1 Entre « Peuple » et « Populaire » (1919-1927) _____ 219

A. La revue *Nouvelle Jeunesse* (1915-1926) et le Mouvement de la Nouvelle Culture _____ 219

B. Les appels autour des notions de « peuple », « populaire », « national » _____ 230

C. La définition et la traduction de « populaire » en Chine __ 240

5.2 Les années 30 : l'orientation du théâtre populaire vers un théâtre prolétarien et de masse _____ 253

A. Le théâtre populaire sur la voie prolétarienne : la Ligue Théâtrale _____ 253

B. Le mouvement de la « Popularisation des arts et des lettres » parmi les ouvriers et les paysans _____ 256

C. La pratique du théâtre populaire militant : le Théâtre Rouge dans la zone soviétique (Zone SU) _____ 263

5.3 Le développement de la théorie et de la pratique du théâtre populaire _____ 272

A. Le slogan « Théâtre Populaire » de QU Qiubai _____ 272

B. L'expérimentation de la « Popularisation théâtrale » (<i>xi ju da zhong hua</i>) de XIONG Foxi dans la Province de Ding _____	277
Chapitre VI La transformation du théâtre populaire de l'époque Yan'an des années 40 jusqu'à la Grande Révolution Culturelle (1967-1977) _____	292
6.1. L'époque de Yan'an (1935-1948) pendant les années 40 _	292
A. Contexte politique et mouvements théâtraux sous l'occupation _____	292
B. L'École d'art de LU Xun (1938-1945) et la Réunion des arts et des lettres à Yan'an (<i>Yan'an wen yi zuo tan hui</i>) (2 mai-23 mai 1942) _____	296
C. La transformation du théâtre populaire à Yan'an dans la direction « nationale » (<i>min zu</i>) et « folklorique » (<i>min jian</i>) _	300
6.2 Le développement du théâtre parlé dans les années 50 _____	304
A. L'intervention et la direction de l'Etat dans l'installation des structures théâtrales (1949- 1956) _____	304
B. Le rapport entre <i>Xi Qu</i> et théâtre parlé dans un appel à la « Nationalisation du théâtre parlé » (<i>hua ju min zu hua</i>) _____	312
C. Le théâtre parlé sous la politique « Anti-droitiste » de 1957 et le « Grand Bond en Avant de la littérature et de l'art » de 1958	315
6.3 La popularisation du théâtre (<i>xi ju da zhong hua</i>) et le mythe des « huit pièces-modèles révolutionnaires » (<i>ge ming yang ban xi</i>) pendant la Révolution Culturelle (1967-1977) _____	320
A. La tempête politique de « la lutte des classes » avant la Révolution Culturelle _____	320
B. Les événements politiques et culturels autour des « huit pièces-modèles révolutionnaires » _____	322
C. « Huit pièces-modèles » et leurs caractères esthétiques révolutionnaires _____	328
CONCLUSION _____	343
BIBLIOGRAPHIE _____	364
ANNEXES _____	403

Introduction

La rencontre tardive entre l'histoire et la théorie du théâtre populaire français et chinois.

Pour comprendre l'origine de notre recherche, il faut retourner plus de dix ans en arrière et plus précisément à un concours de circonstances, pendant mes études universitaires en langue et littérature chinoises (*han yu yan wen xue*) à l'Ecole Normale du Sud (South China Normal University, abrégé en SCNU) à Canton. Nous étions obligés de suivre les cours d'histoire de la littérature moderne et contemporaine chinoise, ainsi que ceux sur l'histoire de la littérature étrangère. Cette dernière comprenait des enseignements généraux sur le théâtre occidental, de la tragédie grecque jusqu'au théâtre de l'absurde. Mais, cet enseignement restait très abstrait pour une étudiante d'une vingtaine d'années qui n'avait pas encore vu de véritable spectacle. Le théâtre à ce moment-là pour moi était un sujet très lointain, aussi éloigné que l'époque grecque.

Durant quatre années d'études dans cette discipline des sciences humaines, notre travail consistait principalement à lire. En plus de mes lectures imposées, je suis tombée par hasard sur des ouvrages de philosophie traduits en chinois : *Humain, trop humain* de Nietzsche, *Etre et Temps* de Martin Heidegger, *L'Etre et le Néant* de Jean-Paul Sartre, etc. Ainsi les rayons de la bibliothèque consacrés aux ouvrages philosophiques sont devenus un monde imaginaire pour moi, même si je n'étais pas sûre d'en vraiment comprendre le sens. De toute façon, c'était de très belles promenades dans les nuages.

Comment peut-on conserver notre intérêt pour la philosophie dans le monde réel ? Influencée par mon grand-père paternel et ses rêves littéraires inaccomplis, j'ai trouvé une voie possible pour poursuivre ma passion de la philosophie, en combinant des études sur les arts et les lettres à l'Université Renmin de Chine (Renmin University of China, abrégé en RUC), dont la discipline Etudes théoriques des Arts et des Lettres (*wen yi xue*) à l'Ecole des Lettres est connue comme étant la plus prestigieuse dans ce domaine. En septembre 2010, j'ai réussi à passer le concours national de master et à commencer mes trois années d'études à Pékin. C'est la première opportunité qui m'a permis de faire des découvertes « théâtrales » qui ont orienté le parcours de toutes mes études suivantes.

Je me souviens très bien, c'était le 10 Septembre 2010, quand je suis arrivée à Pékin pour m'inscrire en master à l'Université Renmin de Chine. Le soir même, j'étais invitée au théâtre par mes amis pékinois à voir *Les Trois Sœurs* à l'occasion de la commémoration des 150 ans

de Tchekhov. A la fin de la pièce, j'ai pleuré dans le noir en l'entendant les paroles « Allons à Moscou ... » J'ai pleuré sans savoir pourquoi. Pour une fille chinoise comme moi, qui vient d'une ville industrielle de la Province de Canton, dans le sud de la Chine et qui, à 23 ans, découvre pour la première fois le théâtre, grâce à mes amis et grâce à Pékin, la capitale et le centre culturel de la Chine, imaginez ma chance d'ouvrir une fenêtre en me demandant « qu'est-ce que c'est le théâtre ? ». C'est aussi à partir de ce moment-là que j'ai vu qu'à Pékin le théâtre n'était pas encore accessible à tout le monde. Comment pouvions-nous le faire partager au plus grand nombre ? Était-il possible de faire en sorte que la magie du théâtre que je venais de vivre soit rendue accessible à tout le monde ?

Avec ces questions, j'ai commencé mes études de master à Pékin. Dans le cadre des recherches marxistes à l'Université Renmin, pour réaliser notre mémoire, nous devons choisir un philosophe du courant marxiste occidental pour analyser ses critiques philosophiques à propos des arts et des lettres. Parmi les listes de la bibliographie, certains philosophes m'étaient complètement étrangers, tels Antonio Gramsci, Georg Lukacs, Theodor W. Adorno ou encore Alain Badiou. Pour m'initier à la pensée philosophique occidentale, j'ai commencé ma lecture par un philosophe français, attirée par le titre de son ouvrage, *Les Fragments d'un discours amoureux*¹, sans avoir conscience, du moins au début, que ses rapports avec le marxisme étaient pour le moins controversés. Il s'agissait, bien évidemment, de Roland Barthes. Je suis tombée amoureuse de son écriture et j'ai découvert avec lui une nouvelle manière de parler du « théâtre ».

En effet, le courant dominant de notre discipline portait principalement sur la recherche des théories marxistes occidentales, dont les travaux sont consacrés depuis toujours aux textes littéraires et aux théories philosophiques. J'ai eu la chance d'avoir le soutien de mon directeur de mémoire, le professeur CHEN Qijia, qui m'a permis de me lancer dans l'aventure d'une étude autour de la pensée théâtrale de Roland Barthes, dont le sujet n'était ni traduit ni étudié en chinois. Hors du courant dominant, j'ai bénéficié d'une grande liberté pour travailler autour de « la pensée théâtrale de Roland Barthes » et pour le choisir comme sujet de mon master. Pour réaliser cette étude, j'ai commencé à apprendre la langue française, profitant de tous les weekends à l'Université de Langue étrangère de Pékin (Beijing Foreign Studies University) et aussi à l'Alliance Française.

¹ Roland Barthes, *Les Fragments d'un discours amoureux*, traduit en chinois par WANG Yangjin et WU Peirong, Shanghai, Maison d'Édition du peuple de Shanghai, 2009.

Au cours de mes lectures, j'ai trouvé le mot clé et un début de réponse autour du « théâtre populaire » dans le livre *Ecrits sur le théâtre*². Mais, encore une fois, j'ai trouvé très peu de matériaux et d'études sur ce sujet. Il est mentionné dans les ouvrages consacrés à l'histoire du théâtre français, et surtout en liaison avec le festival d'Avignon de Jean Vilar³. Cette découverte a poussé ma curiosité à chercher plus d'informations sur la pensée du théâtre populaire de Roland Barthes. C'est ainsi que j'ai trouvé le texte du professeur Jean-Pierre Sarrazac, « Le retour au théâtre⁴ » et « The Invention of "Theatricality"⁵ » et le travail de mon directeur de thèse, *Théâtre Populaire 1953-1964 histoire d'une revue engagée*⁶, le professeur Marco Consolini. Grâce à leurs conseils et leurs réponses précieuses à mes questions pendant la préparation de mon mémoire à Pékin depuis 2012, j'ai pu mener mes six années d'études doctorales (2013-2019) et de recherches sur le théâtre populaire, en France à l'Université Sorbonne Nouvelle- Paris3.

Grâce au soutien constant de mon directeur, l'approche historique des études théâtrales m'a fait franchir une nouvelle étape dans cette longue aventure qui doit beaucoup au hasard et elle m'a permis de trouver un terrain concret pour mes recherches. Tout en m'appuyant sur ma formation initiale, j'ai pu appliquer à mon sujet des méthodes et des perspectives

² Roland Barthes, *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Editions du Seuil, 2002.

Entre 2010 et 2013, sous la direction du professeur CHEN Qijia de l'Ecole des lettres de l'Université Renmin, dans le cadre de la publication de la « Série d'ouvrages sur Brecht », douze textes de Barthes sur le théâtre de Brecht et sa bibliographie des écrits sur le théâtre ont été traduits par deux étudiantes et publiés en 2015 : douze textes de Barthes sur le théâtre de Brecht ont été traduits par HU Wei et la bibliographie a été réunie et traduite par LU Nan. Voir *Verfremdung et le théâtre chinois*, Pékin, Maison d'Édition de l'École Normal de Pékin, 2015. Dans la bibliographie, la traductrice a vérifié l'état de la traduction en chinois jusqu'à 2015 des textes parus in *Ecrits sur le théâtre*. Douze textes ont été traduits par HUAI Yu et TU Youxiang, publiés dans trois ouvrages: un article provenant de *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 ; neuf articles provenant de *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964 ; deux articles provenant de *L'Obvie et l'Obtus : Essais critiques III*, Paris, Editions du Seuil, 1984. Concernant les versions chinoises voir *L'Obvie et l'Obtus*, traduit par HUAI Yu, Tianjin, Edition des arts et des lettres de cent fleurs, 2005. *Essais critiques*, traduit par HUAI Yu, Pékin, Maison d'Édition de l'Université Renmin, Pékin, 2005. *Mythologies*, traduit par TU Youxiang, Shanghai, Maison d'Édition du peuple de Shanghai, 2009. Douze articles traduits par HU Wei, in *Verfremdung et le théâtre chinois, op.cit.*, 2015. Soixante-douze textes de critiques théâtrales de Roland Barthes n'ont pas encore été traduits en chinois.

³ Voir LIU Minghou, *Le Théâtre français du XXe siècle*, Shanghai, L'Édition des Arts et des Lettres de Shanghai, 2000, p.200-205. Voir aussi le travail de GONG Baorong, *Le Théâtre au long de la Seine : la recherche des courants théâtraux français du XXe siècle*, Shanghai, Maison d'Édition du Siècle de Shanghai, 2008, p.223. Et un article sur ce sujet, GONG Baorong, « La pensée du théâtre populaire de Jean Vilar et la création du Festival d'Avignon », *Drama*, le Journal Académie du Théâtre Central de Pékin, n°2, 2006, p.107.

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, « Le retour au théâtre », *Communication*, numéro thématique : Parcours de Barthes, n°63, 1996, p.11-22.

⁵ Jean-Pierre Sarrazac, Virginie Magnat, « The Invention of "Theatricality" » : Rereading Bernard Dort and Roland Barthes », *SubStance*, vol.31, 2002, p.57-72.

⁶ Marco Consolini, *Théâtre Populaire 1953-1964 histoire d'une revue engagée*, Paris, Editions de l'IMEC, 1998. A signaler que, dans les publications chinoises, on trouve des informations sur les rapports de cette revue avec Jean Vilar dans GONG Baorong, chapitre 2 «La propagation du Théâtre récit», in *De la terre sauvage à la cuisine et la salle de bain, Le Théâtre français après la tempête de Mais 68*, Shanghai, Maison d'Édition Yuan Dong de Shanghai, 2011, p.10-19.

différentes. La dimension historique m'a donné une clé, grâce à laquelle j'ai pu persévérer dans ma recherche et analyser plus profondément la pensée conceptuelle sur le théâtre populaire et son développement au cours du XXe siècle. Cette thèse n'est qu'une étape : j'ai trouvé la voie à suivre et j'ai l'intention de poursuivre dans cette direction à l'avenir.

I. Le Théâtre populaire en France de la fin du XIXe siècle à la première moitié du XXe :

Les racines historiques et idéologiques de la révolution du théâtre populaire au XXe siècle

Le théâtre populaire français apparaît comme une nécessité au cours du XXe siècle, pour concrétiser les idées utopiques de plusieurs générations de gens de théâtre. L'idée est de créer une relation directe entre le théâtre et le public, dans la continuité de ce que le théâtre grec voulait faire pour la Cité⁷. On cherche, sous l'influence de la pensée des Lumières, à renouer le lien brisé entre le théâtre et les arts et lettres, à une époque dominée par les intérêts commerciaux et industriels⁸. De la fin du XIXe siècle et jusqu'au XXe siècle, le théâtre populaire évolue et se transforme : il cherche à être plus démocratique, il a des revendications politiques, et il exerce sociologiquement une fonction d'éducation et de service public, tout en menant des réflexions intellectuelles approfondies pour « changer le monde⁹ ».

A la fin du XIXe siècle, une revue a lancé l'appel pour un théâtre populaire : la *Revue d'Art Dramatique* (1886-1909). Cette revue est contrôlée par des intellectuels qui réclament l'initiative des expériences de théâtre populaire et créent un forum de discussion autour de celui-ci¹⁰. Elle travaille depuis des années à doter la France d'un véritable théâtre populaire et à fonder un Théâtre du Peuple à Paris. Les membres qui sont rattachés à la revue et ont milité activement en faveur du théâtre populaire sont, entre autres, Octave Mirbeau, Romain Rolland, Maurice Pottecher, Eugène Morel, Louis Lumet, Maurice Bouchor, Camille de Sainte-Croix, Lucien Descaves et Emile Zola, ayant pour objectif commun de créer un théâtre populaire,

⁷Cf. Pascal Ory, *Théâtre citoyen. Du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, Avignon, Association Jean Vilar, 1995, p. 13-14.

⁸ Cf. Marco Consolini, « Les origines de l'utopie du Théâtre Populaire (1758-1900) », traduit du français en chinois par LU Nan, *Drama* (Revue d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°2, 2017.

⁹ Cf. « Vilar quitte Chaillot, le théâtre populaire continue », *Théâtre Populaire*, n°49, 1^{er} trim. 1963, p. 2-4. Cité par Marco Consolini, in *Théâtre Populaire 1953-1964 histoire d'une revue engagée, op.cit.*, p.227.

¹⁰ Ceci est valable essentiellement pour la période qui va de 1896 à 1904, pendant laquelle les intellectuels que nous allons citer, et notamment Romain Rolland, Maurice Pottecher et Eugène Morel, imposent la question du « théâtre pour le peuple » comme sujet central de la revue.

démocratique, social et éducatif, afin de constituer la voie de la rénovation de l'art et des rapports sociaux¹¹. Cette revue a fait connaître Maurice Pottecher, le « projet des Théâtres Populaires » d'Eugène Morel et l'appel du théâtre social de Jean Jaurès : le « théâtre considéré comme moyen de lutte sociale, comme moyen de hâter la décomposition d'une société donnée, et de préparer l'avènement d'une société nouvelle¹² » et son désir que « le théâtre social est destiné à s'affirmer bientôt, ce sera là un symptôme excellent du progrès de nos idées ; le drame, c'est déjà en quelque mesure le prologue de la Révolution elle-même, puisque, comme la Révolution, il met les foules en mouvement¹³ ».

Dans le domaine de la pratique, André Antoine (1858-1894) et le Théâtre Libre (1887-1894) jouent un rôle fondamental à cette époque. Lors de l'ouverture du Théâtre Libre le 30 mars 1887, André Antoine s'exprima en ces termes : « Le théâtre n'est pas réservé aux bourgeois et il y a d'autres sujets que le lit, les salons, les caleçons et les dentelles des femmes infidèles¹⁴ ». Avec André Antoine, le théâtre populaire est à la fois un acte politique mais aussi un divertissement. La doctrine théâtrale d'Antoine a inspiré les figures du théâtre populaire au XXe siècle¹⁵. Le Théâtre Libre révolutionna le théâtre en France : Antoine révéla au public français les grands auteurs étrangers refusés ou ignorés par les théâtres parisiens : Ibsen, Tolstoï, Strindberg, Tourgueniev¹⁶. Bien que l'évocation de l'exemple du Théâtre Libre d'Antoine soit inévitablement vague et imprécise, la référence à ce « mouvement de théâtre d'art » qui aurait créé « le théâtre moderne français » pour ensuite se répandre en Europe,

¹¹ Cf. Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, Paris, Cahiers de la quinzaine, 1903, p. 187-192. Voir aussi l'article de Nathalie Coutelet, « Octave Mirbeau propagandiste du théâtre populaire », *Cahier Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, p. 185-203. Voir aussi Nathalie Coutelet, « La place du théâtre populaire dans la pensée d'Octave Mirbeau », in Laure Himy-Piéri et Gérard Poulouin (dir.), *Octave Mirbeau Passions et anathèmes*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2007, p. 103-115. Dans cet article, l'auteur a présenté les membres et leurs travaux concernant le théâtre populaire : « En effet, Mirbeau s'est intégré à un comité visant la création d'un théâtre populaire parisien, dès novembre 1899. Maurice Pottecher a fondé en 1895 le Théâtre du Peuple de Bussang, dans les Vosges ; Louis Lumet, le Théâtre civique, en 1897 ; Maurice Bouchor, la Société des lectures populaires ; Camille de Sainte-Croix et Bouchor, l'Association populaire d'art dramatique et lyrique ; Romain Rolland tente de composer un répertoire spécifique, le *Théâtre de la Révolution*, et publie quelques années plus tard, en 1903, une brochure consacrée à ses théories ; Emile Zola a érigé le peuple en figure romanesque. »

¹² Jean Jaurès, « Le théâtre social », *Revue d'art dramatique*, décembre 1900, p. 1065.

¹³ *Ibid.*, p. 1066.

¹⁴ Cité par Melly Puaux, Paul Puaux et Claude Mossé, in *L'Aventure du théâtre populaire d'Epidaure à Avignon*, Editions du rocher, 1996, p.168.

¹⁵ Parmi les études consacrées à ce sujet, nous signalons Sylvain Cornuau, « Le théâtre populaire a-t-il un sens aujourd'hui ? », mémoire sous la direction de Monsieur Philippe Chaudoir, Université Lyon 2, septembre 2005. En ce qui concerne la recherche autour d'Antoine, voir les nombreux textes de Jean-Pierre Sarrazac, à commencer par l'introduction à *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie de textes d'André Antoine*, textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, Paris, Actes Sud-Papiers, 1999, ainsi que le travail récent de Manon Billaut, « André Antoine, metteur en scène de la réalité, Une expérimentation appliquée au cinéma (1915-1928) », thèse sous la direction de Monsieur Laurent Véray, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, soutenue le 18 décembre 2017.

¹⁶ Sylvain Cornuau, « Le théâtre populaire a-t-il un sens aujourd'hui ? », *op.cit.*, p.15.

constitue un réel moment de rupture, certes bien plus complexe et nuancé, qui tente de sortir la pratique théâtrale occidentale de la fin du XIXe siècle de ses mécanismes commerciaux voire industriels. Le Théâtre Libre d'Antoine, grâce aussi à son intitulé d'ouverture, a été effectivement le modèle, du moins théorique, de plusieurs créations similaires en Europe, bien que souvent éphémères : la Freie Bühne d'Otto Brahm à Berlin, l'Independent Theatre à Londres, les Théâtres Libres de Bruxelles, Lisbonne, Prague, etc., outre le bien plus célèbre et pérenne Théâtre d'Art de Moscou¹⁷.

Antoine, avec la fondation du Théâtre libre, a été l'initiateur de toutes les réformes théâtrales en France. Il a montré la possibilité de suivre des voies non industrielles, car son petit théâtre, semi-amateur, sortait de la logique d'exploitation commerciale des œuvres, répondant ainsi au besoin de réconciliation entre théâtre et culture ; il a été le premier metteur en scène moderne, un homme de théâtre qui assume la responsabilité totale de la conception esthétique du spectacle et donc de son unité¹⁸. Deux fondateurs dans l'histoire du théâtre populaire du XXe siècle, bien qu'opposés en plusieurs points dans leurs actions et pratiques théâtrales, Firmin Gémier (1868-1933) et Jacques Copeau (1879- 1949) s'inscrivent, chacun à sa manière, dans la ligne d'André Antoine : Gémier surtout pour le second point, Copeau surtout pour le premier¹⁹. Nous reviendrons sur ces deux figures fondamentales.

Depuis la fin du XIXe siècle, d'autres pionniers, rénovateurs et révolutionnaires de la « famille du théâtre populaire²⁰», commencent à poursuivre et à réaliser un rêve utopique : en 1895, Maurice Pottecher crée le Théâtre du Peuple à Bussang en essayant d'y réunir toute la communauté d'un village ; Romain Rolland lance son appel à un public enfin élargi dans *Théâtre du Peuple* en 1903 ; Jacques Copeau et les Copiaus cherchent le « nouveau public » en Bourgogne ; la fondation du TNP à l'époque de Firmin Gémier pendant les années 20 et sa renaissance, sous la direction de Jean Vilar pendant les années 50, témoignent encore de cette même recherche et même de grands intellectuels comme Bernard Dort et Roland Barthes, autour de la revue *Théâtre Populaire* (1953-1964), il est vrai dans un esprit bien plus polémique, tentent eux aussi de définir les caractères de cette quête utopique.

En quoi consiste ce rêve ? S'est-il réalisé ou est-il resté une utopie ? Ce sont les questions que nous allons examiner en poursuivant notre enquête sur le théâtre populaire.

¹⁷ Cf. à ce propos Philippe Baron, Philippe Marcerou (dir.), *Le Théâtre Libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers*, Paris, L'Harmattan, 2007.

¹⁸ Cf. Marco Consolini, « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1900-1930) », traduit de français en chinois par LU Nan, *Drama* (Journal d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°3, 2017.

¹⁹ Cf. *Ibid.*

²⁰ Pascal Ory, *Théâtre citoyen. Du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil, op.cit.*, p.27.

La question « Qu'est-ce que le peuple ? » et la transition du « peuple » au « populaire »

La notion de « populaire » est toutefois bien difficile à définir de façon constante selon les personnalités qui l'ont invoquée et les activités qui l'ont poursuivie, parce que « chaque peuple a son théâtre et chaque théâtre a son propre public, son peuple », en sachant en outre que ce même terme évoque aussi des sens tels que « commercialisation », « facilité », « vulgarité », etc.²¹ En lisant l'intéressant dossier de la revue *Horizons/Théâtre*, consacré à la notion de théâtre populaire dans plusieurs pays et continents (Afrique, Amérique et Asie), on se rend compte que ce terme est tantôt « synonyme d'une forme d'expression dramatique née et enracinée dans un milieu populaire » et tantôt qu'« il est l'expression d'une vision théâtrale qui tend à démocratiser, pour ne pas dire « vulgariser » la pratique scénique auprès d'une classe populaire²² ».

Un retour historique permet d'éclairer le sens de ce terme. Au début du XXe siècle, *Le Théâtre du peuple* (publié en 1903) de Romain Rolland présente un travail théorique sur deux époques et leur théâtre, en distinguant « l'ancien » et « le nouveau », le théâtre populaire n'étant rien d'autre que ce théâtre d'une époque nouvelle²³. Il constate que ce théâtre populaire doit répondre à trois conditions capitales : il doit être d'abord *un délassement*, ensuite *une source d'énergie* et enfin *une lumière pour l'intelligence*²⁴. Ses idées auront une influence directe sur les intellectuels chinois une vingtaine d'années plus tard. Une compagnie appelée « La Compagnie du Peuple » (*min zhong ju she*) a été fondée en 1921 et ses animateurs ont lancé un appel pour créer un nouveau genre de théâtre, inspiré du Théâtre Libre d'Antoine et des trois conditions capitales du Théâtre du peuple énoncées par Romain Rolland²⁵. La fondation de cette compagnie et ses revendications marquent le commencement du mouvement du théâtre du peuple chinois, illustrant ainsi l'influence occidentale sur le théâtre populaire en Chine²⁶. Nous aborderons ce dernier point dans le texte suivant qui concernent les sources de l'influence occidentale sur le théâtre populaire chinois.

²¹ Voir Résumé sur *Des théâtres populaires. Afrique, Amérique, Asie, Europe, Horizons/ Théâtre*, n°1 mars-septembre 2012. Adresse URL : <http://www.lcdpu.fr/livre/?GCOI=27000100462510>

²² Cf. *Ibid.*

²³ Cf. Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, *op.cit.*

²⁴ *Ibid.*, p. 103-105.

²⁵ Cf. « L'objectif et la valeur du Théâtre du Peuple » et « La déclaration de la Compagnie du Peuple », deux articles publiés in *Drama*, n°1, vol.1, mai 1921.

²⁶ Voir JIANG Ji, « Le théâtre du peuple introduit une problématique, une étude sur le 'Questionnaire du théâtre du peuple' des années 1930. », *La Théorie et la Critique de l'Art et des Lettres*, n°1, 2017, p.50-61. Voir aussi CHEN Qijia, « Esprit des lumières et le Théâtre Populaire », Préface, in Marco Consolini, *Théâtre Populaire*

Mais il faut constater que dès le début du XXe siècle, les deux expressions « théâtre du peuple » et « théâtre populaire » coexistent, reflétant une phrase de transition dans le monde intellectuel et dans la société démocratique qui est caractérisée par la présence simultanée de deux visions sinon opposées du moins divergentes : celle d'un « peuple » conçu comme l'ensemble de la communauté nationale, et celle qui l'entend en revanche comme l'ensemble des classes inférieures, défavorisées, « populaires » justement. Rappelons d'abord le Théâtre du Peuple de Bussang, fondé dans les Vosges par Maurice Pottecher en 1895, une expérience qui a été au départ d'une grande aventure inspirant l'ensemble du mouvement du théâtre populaire du XXe siècle. Mais si, en 1903, dans son *Théâtre du peuple*, Romain Rolland rend hommage « à Maurice Pottecher, premier fondateur en France du Théâtre du Peuple²⁷ », il mentionne également tout un mouvement du théâtre populaire apparu à la fin du XIXe siècle, culminé dans la publication du « Projet de théâtres populaires » en 1900, et qui a vu l'ouverture de théâtres comme le Théâtre populaire de Belleville, le Théâtre du Peuple de Clichy, le Théâtre de la Coopération des Idées, etc²⁸. Or, dans toutes ces expériences et tentatives, comment était interprété cet incessant appel au « peuple » ? Les considérations de l'un des protagonistes de ces nombreuses expérimentations, Henry Dargel, animateur du Théâtre de la Coopération des Idées, nous montrent clairement l'hésitation entre ces deux conceptions :

Qu'est-ce que le Peuple, en tant que public du Théâtre du Peuple ? Où commence-t-il, où finit-il ? Il n'y a rien de plus controversé. Nous connaissons au moins trois opinions sur la matière. Ceux qui savent le latin, en ont déjà deux pour eux tout seuls : - C'est bien simple, professent les uns, c'est « Populus ». - Pas du tout, ripostent les autres, c'est « Plebs ». La dispute n'est pas près de finir. Quant à ceux qui ne savent pas le latin, ils pensent bonnement que le Peuple c'est le Peuple et que cela s'entend de reste. Nous serions assez de cet avis²⁹.

« Qu'est-ce que le peuple ? », quelle est la différence entre « peuple » et « populaire », et comment se fait la transition entre ces deux expressions ? Ces questions sont l'une des bases de notre problématique, surtout quand nous établissons le lien entre la France et la Chine sur ce sujet.

En France, deux conceptions se superposent et continueront à dialoguer pendant tout le parcours du théâtre populaire : peuple en tant que « *populus* », du mot latin qui veut dire toute

1953- 1964 *histoire d'une revue engagée*, traduit de français en chinois par LU Nan, Pékin, Editions du Théâtre chinois, 2019.

²⁷ Romain Rolland, « Dédicace », *Le Théâtre du Peuple*, *op. cit.*

²⁸ Cf. Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, *op. cit.*, p.187 et p. 194-195.

²⁹ Henry Dargel, « Le Théâtre du peuple à la Coopération des idées », *Revue d'Art Dramatique*, 15 avril 1903, cit. par Nathalie Coutelet in « Le Théâtre populaire de la Coopération des Idées », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 15, 2008, p. 8.

la communauté sans distinctions ; peuple en tant que « *plebs* », du mot latin qui désigne les classes inférieures, c'est-à-dire, comme l'a précisé Marion Denizot, la dialectique entre « un théâtre visant à l'unité de la nation et du corps social et un théâtre posant la question sociale, à partir d'une lecture de la société influencée par le matérialisme historique et par la notion de « classes sociales »³⁰. Pour deux pionniers de cette époque, cette notion montre également son ambiguïté : Maurice Pottecher (1867-1960) semblerait opter pour la première conception, Romain Rolland pour la deuxième, Eugène Morel (1869-1934) semblerait entre les deux. Mais en réalité, chez tous les trois demeure une très forte ambiguïté à ce sujet³¹.

On ne peut s'empêcher de constater que, au cours de la première moitié du XXe siècle, pendant le mouvement du théâtre populaire en Chine, on a également posé les mêmes questions en présentant des réflexions théoriques, ainsi que des débats autour de questions analogues : « Qu'est-ce que le peuple, la masse, le public populaire ? » En particulier pendant les troubles de la guerre et de la tourmente politique qui ont duré un demi-siècle avant la fondation de la République Populaire de Chine en 1949, les mouvements et le développement du théâtre populaire sous la direction du Parti Communiste chinois (PCC) sont étroitement liés au mouvement de « popularisation des arts et des lettres » de Gauche. Ces mouvements soulignent de plus en plus leurs liens avec le grand public populaire, en précisant que le « peuple » et la cible spécifique du « public populaire » doivent coïncider avec la grande masse des ouvriers, des paysans et des soldats³². Nous donnerons plus de détails sur le théâtre populaire chinois dans le deuxième point de l'introduction.

Ainsi, la période de germination du théâtre populaire est étroitement liée à la notion de « peuple » dans les deux pays. Cependant, comme l'émergence et le développement des autres phénomènes artistiques, l'histoire de l'évolution de ce théâtre ne peut être le résultat d'une seule force, elle est également affectée par de nombreux facteurs sociaux, culturels, politiques, économiques, etc.

L'évolution du théâtre populaire en France, comme dans d'autres pays occidentaux d'ailleurs, est notamment soumise au lent et tortueux processus qui mène progressivement à l'intervention de l'Etat : jusqu'aux années '20, celui-ci n'a prêté attention au domaine théâtral

³⁰ Marion Denizot, « Le Théâtre populaire en France : retour vers un « lieu de mémoire » », introduction in Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentation du peuple*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 9. Voir aussi Marco Consolini, « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1758-1900) », *op. cit.*, p.12.

³¹ Cf. Marco Consolini, « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1900-1930) », *op.cit.*

³² Cf. MAO Zedong, *Le discours pendant la Réunion des arts et des lettres à Yan'an*, Pékin, Editions du Peuple, 1975.

que de manière sporadique et l'exemple qui montre ses hésitations en ce sens est la tentative de Firmin Gémier avec la fondation du premier TNP. L'ouverture d'un théâtre national qui affiche dans son intitulé le mot « populaire » est un signe évident d'une volonté nouvelle chez les pouvoirs publics, mais la fragilité, à la fois politique et économique, de ce premier geste d'intervention est prouvée par l'impossibilité, de la part de Gémier, de mener à bien son projet³³. Le contexte changera radicalement à partir des années 30, sous l'influence d'une société de masse de plus en plus affirmée où le modèle d'un théâtre purement commercial entre en crise à cause de la concurrence d'autres médias (la radio et le cinéma parlant), tandis que des Etats totalitaires (URSS, Italie, Allemagne) proposent des modèles d'intervention directe en matière de spectacles, avec des finalités de propagande. En France, un reflet évident de ce changement d'attitude se manifeste notamment sous le Front Populaire, lorsque s'amorce une première, véritable attitude interventionniste : à la fois de manière directe, avec quelques initiatives au soutien du « théâtre d'art » représenté par le Cartel (qui réunit les théâtres dirigés par Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëff) et avec la nomination de Baty, Dullin, Jouvet et Jacques Copeau en tant que metteurs en scène à la Comédie-Française ; mais aussi de manière indirecte, avec le soutien à tout un réseau de jeunes compagnies liées aux mouvements d'éducation populaire. Dans les premiers années 40, à l'époque de Vichy et sous l'occupation allemande malgré les soubresauts idéologiques d'un Etat totalitaire et collaborateur, ce processus n'a pas inversé son cours, au contraire : la création théâtrale notamment celle du Cartel, a continué à recevoir l'appui économique de l'Etat et certaines jeunes compagnies surgies lors du Front Populaire³⁴ ont poursuivi leur action, notamment en direction d'une « décentralisation théâtrale », grâce au réseau de l'association « Jeune France » qui, avant d'être dissoute (en 1942) par le régime de Pétain, avait été fortement voulue par ce dernier³⁵.

Au lendemain de la Libération, après un demi-siècle de débats et de tentatives, la nécessité d'un théâtre populaire a commencé à se manifester bien au-delà du rêve utopique

³³ A propos des tentatives de Gémier, et notamment de l'échec relatif du Théâtre National Populaire ouvert au Palais du Trocadéro en 1920, voir : Paul Blanchart, *Firmin Gémier*, Paris, L'Arche, 1954, ainsi que Catherine Faivre-Zellner, *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006 et Nathalie Coutelet, *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre*, Montpellier, L'Entretiens, 2008.

³⁴ A propos de l'action de démocratisation culturelle du Front Populaire, voir Pascal Ory, *La Belle Illusion : Culture et Politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Paris, Plon, 1994.

³⁵ A propos du théâtre à l'époque de l'Occupation, voir Serge Added, *Le Théâtre dans les années de Vichy. 1940-1944*, Paris, Ramsey, 1992, ainsi que Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 1998. A propos de « Jeune France », voir Véronique Chabrol, *Jeune France : une expérience de recherche et de décentralisation culturelle*, Thèse sous la direction de Bernard Dort, Université Sorbonne Nouvelle -Paris 3, 1974.

qu'il avait été au début du siècle. Un certain nombre de structures publiques, certes encore fragiles, commencent à s'implanter dans le territoire national, notamment les Centres Dramatiques Nationaux voulus par Jeanne Laurent³⁶, qui avait justement commencé sa carrière de fonctionnaire sous Vichy et qui est nommée sous-directrice des spectacles et de la musique, auprès du ministère de l'Éducation nationale (le Ministère des Affaires Culturelles, avec à sa tête André Malraux, ne sera créé qu'en 1959), ainsi qu'un renouvelé Théâtre National Populaire, confié en 1951 à Jean Vilar. Ce dernier, que Jeanne Laurent connaissait depuis l'époque de « Jeune France », avait également mis en place depuis 1947 la manifestation théâtrale qui va contribuer à l'affirmation d'un théâtre « service public » pendant les années 50 et 60 : le Festival d'Avignon.

Le rêve du théâtre populaire commence donc à se concrétiser en France, lorsque Jean Vilar formule, en 1953, son slogan le plus connu : le théâtre est un service public « tout comme le gaz, l'eau, l'électricité³⁷ ». Quelques années plus tard, dans un article-bilan publié en 1960, « Mémoire », il résumera : « c'est là qu'il nous fut donné de vérifier que le seul véritable avenir du théâtre était dans le théâtre populaire, dans un théâtre où allaient devoir être assumées conjointement ces trois obligations majeures : un public de masse, un répertoire de haute culture, une régie qui n'embourgeoise pas, ne falsifie pas les œuvres³⁸ ». A remarquer que ces trois obligations ou exigences avaient été formalisées en 1954, plus ou moins dans les mêmes termes, par Roland Barthes, qui avait donné « une définition du théâtre populaire » comprenant trois éléments : un public de masse, un répertoire de haute culture, une dramaturgie d'avant-garde³⁹.

Effectivement, si Roland Barthes et la revue *Théâtre Populaire*, dont il était en quelque sorte le « chef de file », s'étaient progressivement éloignés du projet vilarien en devenant les porte-parole du « brechtisme » en France, le directeur du TNP défendait encore en 1960 (l'article « Mémoire » est accueilli dans la revue, mais il s'agit d'un texte très polémique à l'égard de celle-ci, comme nous le verrons plus tard) et avec viguer son parcours et son

³⁶ A propos de l'action de Jeanne Laurent, voir Marion Denizot, *Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public pour la culture (1946–1952)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, 2005. A propos de la décentralisation théâtrale voir Denis Gontard, *La décentralisation théâtrale*, Paris, Sedes, 1972 ; Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale*, 4 Vol., Paris, Actes Sud-Papiers, 1992-1995 ; Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945–1981)*, Paris, PUF, 2004.

³⁷ Jean Vilar, « Le TNP service public », 1953, repris dans *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard, 1975. In Chantal Meyer-Plantureux (dir.), *Théâtre populaire, enjeux politiques. De Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Editions Complexe, 2006, p. 262. A propos de Jean Vilar, voir aussi Emmanuelle Loyer, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après-guerre*, Paris, PUF, 1997.

³⁸ Jean Vilar, « Mémoire », *Théâtre populaire*, n° 40, 4^e trimestre 1960.

³⁹ Roland Barthes, « Pour une définition du théâtre populaire », *Publi 54*, n°23, juillet 1954.

travail au Palais de Chaillot. A presque une décennie depuis l'ouverture de son théâtre, il s'agissait de réaffirmer le même idéal, la même utopie – une « utopie nécessaire » comme Vilar aimait affirmer⁴⁰ – du théâtre populaire, celle d'un « théâtre ne pouvant être, dans ses plus hautes ambitions, que populaire, [...] destiné tout simplement au plus grand nombre⁴¹ ».

Ces éléments de la première moitié du XXe siècle, très rapidement résumés, montrent à quel point la question du « théâtre populaire », ait été au cœur des enjeux politiques mais aussi esthétiques du théâtre en France. La difficile interprétation des notions mêmes de « peuple » et de « populaire », leurs connotations parfois divergentes et contradictoires, décrivent un mouvement théâtral dynamique, complexe et une histoire fluide, non linéaire qui a vu toutefois une progressive réalisation, bien qu'imparfaite et pleine de contradictions, d'un idéal utopique, d'un vieux rêve vécu par celle que nous avons appelé, en reprenant une expression de Pascal Ory, « la famille théâtre populaire ».

Qu'en est-il en Chine, de ce même rêve? Y a-t-il des croisements, des échanges, des similarités et des malentendus? Quel est l'environnement du théâtre populaire dans une histoire et une culture entièrement différentes? Ces questions nous ont poussées à continuer notre réflexion et nos découvertes.

II. Le Théâtre populaire en Chine de la fin du XIXe siècle jusqu'à la première moitié du XXe siècle :

En effet, quand on étudie le « théâtre populaire chinois », on constate que la recherche est surtout consacrée aux années de guerre dans une perspective antifasciste et « pacifiste », parce que ces études sont fortement liées au contexte socio-politique chinois. Dans le milieu de la recherche académique, les arts et les lettres « rouges » sont toujours un thème important en raison de leur caractère révolutionnaire et de leurs liens avec la politique et l'histoire chinoise. Ces thèmes sont encore attractifs pour les chercheurs chinois de nos jours⁴².

Ces chercheurs se basent principalement sur le mouvement du théâtre des masses et « la Popularisation des Arts et des Lettres » à Yan'an pendant les années 30 et 40, ainsi que sur la popularisation des pièces-modèle d'un théâtre révolutionnaire (*ge ming yang ban xi*) pendant

⁴⁰ Voir à ce propos : Bernard Dort, « L'œuvre de Vilar : une "utopie nécessaire" », *Cahiers théâtre Louvain*, n° 56-57, 1986, p. 28-36.

⁴¹ Jean Vilar, « Mémoire », *op.cit.*

⁴² Par exemple, la revue de la *Recherche sur des arts et des lettres de Yan'an (Yan'an wen yi yan jiu)* est une revue de nos jours qui se consacre à ce sujet. Voir aussi l'ouvrage publié récemment de CHEN Qijia, *La critique à la limite. L'Art et les lettres de gauche et la littérature populaire*, Pékin, Maison d'Édition du Peuple, 2017.

la Révolution culturelle des années 60. Les thèmes retenus représentent la transformation des arts et des lettres dans les périodes de tension extrême : la guerre, la révolution, les conflits politiques, etc⁴³. En effet, le théâtre populaire chinois est très vivant et il occupe une place importante dans l'histoire du « théâtre parlé » (*hua ju*) chinois, c'est-à-dire le théâtre d'inspiration occidentale qui représente aussi une « modernisation » des modèles artistiques. Nous avons analysé en trois points sa richesse et sa dynamique.

En premier lieu, la fonction de média populaire et d'outil de propagande du théâtre chinois. Avant l'apparition du théâtre parlé chinois, le théâtre « traditionnel » chinois (*Xi Qu*) joue un rôle de « média populaire⁴⁴» depuis l'antiquité jusqu'à l'époque moderne. Dans l'antiquité, c'était un divertissement et un mode de diffusion des informations. Le théâtre chinois est alors présenté dans des espaces en plein air en lien avec la vie quotidienne des populations. Ces racines nous permettent de réfléchir et de vérifier la piste essentielle de notre étude: la relation entre l'art et la culture traditionnels représentée par *Xi Qu* et l'art moderne représenté par le théâtre parlé. Ses fractures et ses connexions sous l'influence de la culture autochtone sont illustrées notamment par les trois événements suivants : l'expérimentation de la « popularisation théâtrale » de XIONG Foxi dans le province de Ding dans les années 30 ; la création d'un théâtre « folklorique » basé sur l'adaptation de pièces de *Yang ge* (*yang ge ju*) des années 40 à Yan'an⁴⁵ et les « pièces-modèles révolutionnaires » (*ge ming yang ban xi*) pendant les dix ans de la Grande Révolution Culturelle.

Au début de l'époque moderne, les intellectuels utilisent la fonction publicitaire du théâtre et sa fonction éducative pour faire la propagande nationaliste, depuis l'apparition du théâtre parlé en 1907 et le mouvement de la Nouvelle Culture lancé le 4 mai 1919. Il a eu une fonction de « média populaire » tout au long de son évolution vers la démocratie. Cette fonction est devenue ensuite un outil de propagande idéologique, sous la direction du Parti Communiste Chinois, fondé en 1921, pendant les années 30 et 40 et notamment dans le contexte de la guerre sino-japonaise : sous l'influence des arts et des lettres d'Union

⁴³ Sur le contexte d'histoire globale et le changement social en Chine, nous pouvons trouver plus des détails dans le livre de Lois Wheeler Snow, « Introduction », in *Theatre sur la Chine*, traduit de l'américain par Suzanne Mayoux, Editions Stock pour la traduction française, 1973, p.21-44.

⁴⁴ SUN Mei, « *Xi Qu* de la Chine pendant une centaine d'années de changement », *Le XXI ème siècle*, n°12, 2011.

⁴⁵ Yan'an : la ville de Yan'an a été, de 1935 à 1948, la base opérationnelle, politique et militaire du Parti Communiste chinois (PCC), après la Longue Marche. Elle est une ville dans la province du Shanxi située nord-ouest en Chine. « L'époque de Yan'an » est une période datée du octobre 1935 quand la Longue Marche de l'Armée Rouge réussit en s'installant à Yan'an pour continuer leurs activités révolutionnaires y compris la création d'art et des lettres. Cette époque s'est poursuivie jusqu'au printemps 1948 quand le PCC a quitté cette région. L'année suivante, le 1er Octobre 1949, PCC a fondé la République populaire de Chine à Pékin.

Soviétique et des écrivains de gauche chinois dans les bases révolutionnaires, situées notamment dans la Zone soviétique chinoise (Zone SU)⁴⁶. Avec l'objectif de la « popularisation » (*da zhong hua*) du public, ce média a réussi à toucher le plus grand nombre : les citoyens de toutes les classes et de toutes les identités comme les intellectuels, les militaires, les ouvriers, les paysans.

Ces éléments nous amènent à réfléchir sur le parcours différent de la « décentralisation théâtrale » en France et en Chine. En France, il est mené par des pionniers comme Maurice Pottecher à Bussang, Jacques Copeau à Pernand-Vergelesses, Jean Vilar à Avignon, puis, grâce au travail de Jeanne Laurent et l'intervention de l'Etat, dans l'ensemble du territoire national, à plus forte raison lorsque cette intervention devient une véritable « politique culturelle », avec la création du Ministère de la Culture, en 1959, voulu par André Malraux⁴⁷. Mais, en Chine, nous constatons que ce même mouvement vers la périphérie est conditionné par la guerre et par le déplacement de l'Armée rouge, réalisant ainsi sans le savoir une sorte de décentralisation théâtrale. Pour présenter ce mouvement dans l'histoire du théâtre populaire chinois, nous avons choisi deux angles qui constituent les structures de la partie consacrée à la Chine : d'un côté, un regard concentré sur les cibles qui constituent l'objectif du mouvement, c'est-à-dire les paysans, les ouvriers et les soldats ; de l'autre, un point d'observation géographique focalisé sur les régions gérées et organisées par le Parti Communiste chinois (PCC), notamment les bases révolutionnaires comme la Zone SU et Yan'an, ainsi que le mouvement du théâtre populaire dirigé par le PCC dans la province rurale de Ding et dans les villes de Pékin et Shanghai.

En deuxième lieu, la notion de théâtre populaire en Chine illustre aussi la transformation plus générale de la culture politique et populaire dans ce pays. Selon CHEN Qijia, professeur à l'Université Renmin de Chine et spécialiste de la culture populaire chinoise, il y a trois catégories fondamentales de littérature populaire, qu'il qualifie de politique, éclairée et commerciale. Le qualificatif « populaire » (*da zhong*) a acquis une importance grandissante pendant le mouvement de la Nouvelle Culture, c'est-à-dire à partir du 4 mai 1919, et nous constatons la progression de son caractère politique, lié à sa mission d'« éclairer les masses » à partir de cette période. Mais le caractère éminemment politique du mouvement littéraire et culturel a été lié principalement au contexte de guerre et donc à l'enjeu de la survie du pays, puis progressivement intégré aux aspects idéologiques de la construction de la République

⁴⁶ Cf. CHEN Qijia, « Esprit des lumières et le Théâtre Populaire », *op.cit.*

⁴⁷ Voir à ce propos Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2011 (1996).

Populaire sous la direction du Parti Communiste. Le caractère commercial indiqué par CHEN Qijia rappelle en revanche les règles du marché qui sont réapparues dans l'évolution plus récente de la société chinoise, et sur cette base, « populaire » (*da zhong*) devient plutôt le qualificatif qui indique le succès auprès de la plus grande masse du public, c'est-à-dire un objectif de la consommation de nos jours⁴⁸.

Ces remarques de CHEN Qijia peuvent aussi s'appliquer au théâtre populaire et à ces trois caractères à des périodes différentes. La mission d'éclairer la conscience des grandes masses populaires est revendiquée par les intellectuels dès le début du mouvement et cette tendance devient beaucoup plus claire pendant le mouvement de la « popularisation des arts et des lettres » lancé par les écrivains de gauche⁴⁹. Cette mission est finalement assurée sous la direction du pouvoir politique en 1939, et notamment le 13 décembre 1939, lorsque Mao Zedong prononce un discours qui donne les quatre lignes de la nouvelle culture, pendant la réunion politique du Parti Communiste chinois sur le travail des arts et des lettres dans la région de ShanGanNing où se trouvent les bases révolutionnaires du PCC : « la nouvelle culture peut être présente dans quatre dimensions : nationale, démocratique, scientifique et populaire⁵⁰ ». MAO affirme aussi que « le peuple chinois est composé pour plus de quatre-vingt-dix pour cents d'ouvriers, de paysans, de militaires et de petit-bourgeois de la ville⁵¹ ». Il précise également l'objectif de la « popularisation » (*da zhong hua*) : « La popularisation c'est-à-dire réunir les émotions, les pensées des gens des arts et des lettres avec celles des ouvriers, des paysans, des militaires⁵² ». Comment réaliser cet objectif ? Mao indique que « Nous devons approfondir notre travail pour eux au long de notre étude sur la pensée marxiste, nous devons les rejoindre pour créer des arts et des lettres au sens prolétarien⁵³ ».

D'un certain point de vue, la « popularisation » du théâtre populaire chinois a donc signifié une progressive « politisation » et « prolétarianisation » de ses attributs sous la direction du PCC pendant les années 30.

⁴⁸ Cf. CHEN Qijia, *Croix des spectateurs : la culture chrétienne et la littérature populaire contemporaine chinoise*, Pékin, Maison d'Édition Science Social Chinois, 2010, p.456-457.

⁴⁹ Voir LU Xun, « La popularisation des arts et des lettres », *Les Arts et les lettres populaire*, vol.2 n°3, mars 1930.

⁵⁰ *La Chronologie de MAO Zedong (1898-1949)*, édité par l'Institut des documentaires du Parti Communiste Chinois, Pékin, Maison d'Édition du Peuple, 1993, p.149.

⁵¹ MAO Zedong, *Ouvrage sélectionné de MAO Zedong*, Pékin, Maison d'Édition du Peuple, 1991, p.855-856.

⁵² *Ibid.*, p.851.

⁵³ *Ibid.*, p.856-857.

Dernier point, nous essayons d'approcher la notion de « populaire » (*da zhong*) avec une vision comparative dans les deux pays et deux contextes culturels, sociologiques, historiques extrêmement différents. Nous considérons toutefois que la recherche d'un rapport entre le « théâtre populaire » et le « public » se pose au fond de la même façon en France et en Chine. « Qu'est-ce que le théâtre populaire ? » et « Quels sont les publics de ces théâtres ? » Comment peut-on toucher « tout le monde » et comment réaliser cette utopie ? Toutes les questions évoquées plus haut concernant le parcours de la « famille du théâtre populaire » en France, mais aussi les tendances contradictoires sont également présentes tout au long de l'histoire du théâtre populaire chinois du XXe siècle : l'appel et la mission « nationaliste » est un sujet clé quand le théâtre parlé chinois apparaît en 1907 ; la volonté d'« éclairer la nouvelle culture » grâce au théâtre comme le souhaitaient les intellectuels chinois pendant les années 20 ; le mouvement de « popularisation des arts et des lettres » et le théâtre populaire pour la classe prolétarienne dans les années 30 et 40; la propagande idéologique et politique pendant la Grande Révolution Culturelle (1967-1977) ; l'ouverture du théâtre contemporain au commerce à partir de la politique « Ouverture et Réforme » (*gai ge kai fang*) des années quatre-vingt et le sens du « théâtre populaire » revu selon les règles du marché de nos jours, à partir d'objectifs idéologiques certes divergents sinon opposés, toutes ces tendances ont eu comme but commun la volonté de toucher de plus en plus de spectateurs afin de permettre au théâtre chinois de s'épanouir ⁵⁴. Nous pouvons dire que « populaire » présente les significations les plus variées avec le temps dans le contexte de la culture, de la politique et du rapport sino-français. Car une interrogation commune demeure et se trouve à la base de cette utopie : comment approcher le plus grand nombre possible de gens, pour que le théâtre puisse nous aider à nous améliorer pour découvrir la valeur de la vie et de chaque individu, pour faire progresser la société et pour changer le monde ? C'est la problématique essentielle de notre recherche et c'est également une interrogation éternelle qui justifie l'utopie même du théâtre populaire.

⁵⁴ Dans la Chine d'aujourd'hui, on peut répertorier trois modalités principales d'existence dans le marché du théâtre : la production qui base son fonctionnement sur la subvention publique; la production du théâtre commercial qui survit uniquement sur la base de sa réussite dans le marché, et enfin la production de la création indépendante. Ces trois courants se croisent souvent dans leur développement. Sur la création du théâtre contemporain chinois, nous pouvons consulter plus d'informations grâce au colloque international consacré au « Théâtre de langues chinoises, perspectives contemporaines », qui lieu à Paris du 17 au 19 décembre 2014, et notamment aux deux publications qui l'ont précédé et suivi : Christian Biet, Wang Jing (dir.), *Scènes chinoises contemporaines, Théâtre Public*, n°210 octobre-décembre 2013 et Christian Biet, Wang Jing (dir.), *Théâtres de langues chinoises perspectives contemporaines, Revue d'Histoire du Théâtre*, n°271 juillet-septembre 2016.

III. L'avancement et l'actualité de la recherche sur le théâtre populaire en France et en Chine

Le théâtre populaire français est un thème qui suscite l'intérêt des chercheurs chinois depuis les années 2000. Nous constatons qu'il y est présenté de manière générale dans les quelques ouvrages qui concernent l'histoire du théâtre français, dont la figure la plus représentative est certainement Jean Vilar.

Dans *Le Théâtre français du XXe siècle* de LIU Minghou, ouvrage de référence sur le théâtre français qui est publié en 2000, de nombreuses informations sont données sur l'esthétique scénique de Jean Vilar à Avignon et au TNP, sur ses efforts pour toucher le public populaire, sur ses choix artistiques et politiques pendant la guerre d'Algérie, ainsi que sur sa découverte de Brecht et la mise en scène de *Mère Courage*⁵⁵. Dans cet ouvrage, LIU Minghou présente de manière synthétique les mesures prises par Jean Vilar au TNP : entre 1951 et 1963, quand il en était directeur, et lorsqu'il dirigeait son équipe de façon ferme et autoritaire, amis aussi démocratique pour l'orienter vers le public populaire. Le TNP prend contact avec les usines et les entreprises en proposant le système des abonnements collectifs, il organise des soirées pour attirer les masses au théâtre et donne des spectacles dans les banlieues. Grâce à ses efforts, le TNP déploie ainsi ce que LIU Minghou considère être une force pédagogique certaine en France⁵⁶.

Avec la recherche de GONG Baorong à l'Académie du Théâtre de Shanghai, l'étude de Jean Vilar et du théâtre populaire français devient de plus en plus détaillée. Dans *Cent ans de théâtre français (1880-1980)*, publié en 2001, l'un des chapitres intitulé « les metteurs en scène éminents » (*dao yan de jue qi*), cinq metteurs en scène sont présentés : Copeau, Dullin, Jouvet, Baty, Pitoëff⁵⁷. Dans l'autre chapitre intitulé « le rêve populaire » (*da zhong de meng xiang*), l'auteur présente Jean Vilar et Roger Planchon comme les deux figures principales de l'après-guerre⁵⁸. Dans l'article « La pensée du théâtre populaire de Jean Vilar et la création du Festival d'Avignon » publié en 2006 dans le numéro 2 de *Drama*, la revue d'Académie du Théâtre Central de Pékin, il présente les principes de la pensée du théâtre populaire en analysant l'exemple du Festival d'Avignon. En outre, l'ouvrage de GONG Baorong, *Le Théâtre au long de la Seine : la recherche des courants théâtraux français du XXe siècle* qui

⁵⁵ Voir LIU Minghou, *Le Théâtre français du XXe siècle*, op.cit., p.200-205.

⁵⁶ Cf. *Ibid.*, p.202-203.

⁵⁷ Voir GONG Baorong, *Cent ans de théâtre français (1880-1980)*, Pékin, La librairie de Sanlian, 2001, p. 42-106.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 232-261.

est publié en 2008, comporte une introduction sur le contexte historique dans laquelle sont cités les grands noms de l'histoire du théâtre populaire français, par exemple Maurice Pottecher, Romain Rolland, Firmin Gémier⁵⁹, et surtout Jean Vilar et Roger Planchon qui restent les deux figures principales de son analyse⁶⁰. Dans son autre ouvrage publié en 2011 concernant le théâtre français après mai 68, *De la terre sauvage à la cuisine et la salle de bain. Le Théâtre français après la tempête de Mai 68*, GONG Baorong signale la mise en scène de *Mère Courage* par Jean Vilar et la révolution du Berliner Ensemble lancée par la revue *Théâtre Populaire* (1953-1964) dans le chapitre « La propagation du théâtre récit » (*xu shu xi ju de chuan bo*)⁶¹.

Malgré les contributions que l'on vient de citer, et notamment celles plus récentes de GONG Baorong, les matériaux accessibles en Chine ne donnent au lecteur qu'une connaissance très générale du théâtre populaire en France. Le terme « théâtre populaire français » est encore un nouveau domaine de la recherche en Chine. En juin 2016, dans le cadre des échanges universitaires entre la France et la Chine, l'Université Renmin a organisé une série de conférences sur « le Théâtre Populaire en France : de l'utopie au désenchantement » qui ont été assurées par Marco Consolini, de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Les textes de ces conférences ont été traduits et publiés dans *Drama* en 2017 (n°2, n°3, n°4, n°5)⁶². Elles ont contribué à enrichir sensiblement la recherche en présentant systématiquement le panorama et l'histoire du théâtre populaire en France et en permettant un dialogue inspirant entre la Chine et la France autour de ce thème.

De l'autre côté, en France, nous découvrons aussi que le théâtre populaire chinois est présenté en France sous des aspects fragmentaires : il est d'abord une figure du « prolétariat » qui est illustrée dans le mouvement des masses et le théâtre d'agit-prop⁶³. D'ailleurs, nous observons également son caractère « folklorique » du point de vue anthropologique dans la

⁵⁹ Voir GONG Baorong, *Le Théâtre au long de la Seine : la recherche des courants théâtraux français du XXe siècle*, *op.cit.*, p.223.

⁶⁰ Voir *Ibid.*, p.222-243.

⁶¹ Voir GONG Baorong, chapitre 2 «La propagation du Théâtre récit», in *De la terre sauvage à la cuisine et la salle de bain, Le Théâtre français après la tempête de Mais 68*, *op.cit.*, p.10-19. Ce qui concerne Jean Vilar et la revue *Théâtre Populaire*, voir p.10-12.

⁶² Voir les articles de Marco Consolini, traduits du français en chinois par LU Nan : « Les origines de l'utopie du Théâtre Populaire (1758-1900) », *op.cit.* ; « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1900-1930) », *op.cit.* ; « Un changement du paysage esthétique, économique et idéologique (1930-1945) », *Drama* (Journal d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°4, 2017 ; « Le Théâtre public et ses contradictions (1945-1968) et après ? Qu'en est-il du mythe du Théâtre populaire ? », *Drama* (Journal d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°5, 2017.

⁶³ Cf. *Théâtre Années Vingt Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, Tome I*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977. Voir aussi la référence italienne : « Yan-ko teatro popolare cinese », *Teatro e spettacolo popolare*, n°1 1952, (supplément à *Vie Nuove* n°42).

recherche de ces dix dernières années, indiqué dans l'article de Catherine Capdeville- ZENG, « Théâtre et empire en Chine : enquêtes de terrain dans « l'espace du peuple » en Chine contemporaine », in *Horizons/ Théâtre Des théâtres populaires. Afrique, Amérique, Asie, Europe*, n°1 mars-septembre 2012. Ces deux caractères du théâtre populaire chinois se retrouvent dans les impressions que nous avons reçues en France, mais il demeure un objet beaucoup plus riche à découvrir. Nous essayerons d'analyser cette richesse et cette complexité dans le chapitre V 5.1 C consacré à la notion du théâtre populaire en Chine et à sa traduction.

C'est à partir de ce contexte d'échanges encore limitées dans le milieu de la recherche et du constat de l'importance des matériaux encore à découvrir tant pour les chinois que pour les français, que se justifie la série d'interrogations qui sont à l'origine de notre étude comparative.

IV. Méthode de recherche et sources de référence

Avant d'entrer dans notre sujet, nous avons besoin de connaître la situation générale de la recherche sur le théâtre français en Chine. Dans ce milieu, GONG Baorong signale que « les chercheurs ont tenu compte de la présentation et de l'étude du théâtre français dont les théories, les courants, les dramaturgies et les pièces connues sont abondamment traduites. Par exemple, la farce du Moyen Age, le drame au XVIIIe siècle, « le genre sérieux » de Diderot au XVIIIe siècle, l'art romantique de Victor Hugo du XIXe siècle, le Théâtre du peuple de Romain Rolland du début de XXe siècle et le théâtre de l'absurde de Ionesco, etc. » Mais, GONG Baorong pense qu'il y a deux problèmes qui constituent également des difficultés dans la recherche théâtrale en Chine :

Le premier vient de ce que la recherche se base sur une étude de la littérature, car beaucoup de chercheurs considèrent que le théâtre est une branche des lettres et se limitent dans leurs études à l'analyse des pièces de Corneille, de Racine et de Molière etc... strictement dans le cadre de la recherche littéraire. C'est une méthode de recherche qui concerne surtout le théâtre classique, mais aussi le théâtre moderne et contemporain. Il manque de véritables études théâtrales, qui prennent donc pleinement en compte la nature scénique du fait théâtral, parce qu'on a négligé les événements théâtraux en eux-mêmes, le travail concret des artistes, des acteurs et des metteurs en scène.

Le deuxième problème vient de ce que la recherche s'arrête généralement aux années 60 du XXe siècle, après l'introduction de la dramaturgie du théâtre de l'absurde. Encore une fois

parce que les études théâtrales demeurent influencées par la littérature et, de ce fait, les pièces contemporaines ne correspondent plus aux soi-disant critères classiques des lettres. Un véritable fossé se creuse entre les deux visions de l'histoire du théâtre en France et en Chine. C'est pour cette raison qu'il y a un retard de pensée et de méthodes dans la recherche par rapport au milieu des études théâtrales à l'étranger⁶⁴.

Les phénomènes indiqués plus haut marquent la limite de la recherche sur ce sujet en Chine. D'après nos observations, il y existe trois tendances :

1. Une étude autochtone (au sens à la fois « folklorique » et « national ») sur les activités des arts et des lettres sous l'influence de la politique concernant , par exemple, les mouvements de masse, la culture populaire, le théâtre populaire et son rapport avec les paysans, etc. Sur ce point, les chercheurs travaillent dans le contexte de la langue chinoise exclusivement⁶⁵.

2. Une étude occidentale et surtout française est présentée par des chercheurs qui ont une formation de langue française et qui travaillent sur l'histoire du théâtre français. Dans ce contexte, on n'obtient qu'une connaissance générale sur le théâtre populaire, par exemple, par les travaux de LIU Minghou ou GONG Baorong qu'on a cités dans notre thèse⁶⁶.

3. Une étude comparative qui essaie de connecter les deux contextes des paragraphes 1 et 2. C'est ce qu'on a appelé « la rencontre tardive » entre la France et la Chine. Cette étude se traduit par un ensemble d'échanges et de communications en France, surtout grâce au récent travail conjoint de Christian Biet et de Wang Jing⁶⁷,

⁶⁴ Voir GONG Baorong, *Cent ans de théâtre français (1880-1980)*, *op.cit.*, p.5.

⁶⁵ Par exemple, voir les travaux publiés pendant ces dix dernières années comme : CHEN Qijia, *Croix des spectateurs : la culture chrétienne et la littérature populaire contemporaine chinoise*, *op.cit.*, et l'autre ouvrage de CHEN Qijia, *La critique à la limite. L'Art et lettres de gauche et la littérature populaire*, *op.cit.* Voir aussi l'ouvrage de SUN Bai, « Peuple, Rural, Populaire. Une piste du mouvement théâtral des dix années récentes », in *A la recherche de la multitude. Critiques théâtrales dans les contextes socio-culturels contemporains*, Pékin, Maison d'Édition du Théâtre chinois, 2015, p. 116-125. Voir aussi les articles : JIANG Ji, « Le théâtre du peuple introduit une problématique, une étude sur le 'Questionnaire du théâtre du peuple' des années 1930. », *op.cit.*, p.50-61. Et l'article de XIONG Qingyuan, « La transformation du chant et de la danse au théâtre : La forme politique des pièces Yangge—la rénovation artistique de la pièce *Défricheur Fraternel* », *Etude d'art et des lettres*, n°11, 2018.

⁶⁶ Par exemple, les ouvrages cités plus haut comme : LIU Minghou, *Le Théâtre français du XXe siècle*, *op.cit.* Et les travaux de GONG Baorong : *Cent ans de théâtre français (1880-1980)*, *op.cit.* *Le Théâtre au long de la Seine : la recherche des courants théâtraux français du XXe siècle*, *op.cit.* *De la terre sauvage à la cuisine et la salle de bain, Le Théâtre français après la tempête de Mais 68*, *op.cit.*

⁶⁷ En France, pendant ces dernières années, les échanges de la recherche sur le théâtre contemporain sino-français présentent des travaux enrichissants, comme ce que nous avons indiqué précédemment : la colloque international consacré au « Théâtre de langues chinoises, perspectives contemporaines », qui lieu à Paris du 17 au 19 décembre 2014, et notamment deux publications qui l'ont précédé et suivi : Christian Biet, Wang Jing (dir.),

ainsi qu'à des échanges effectués en Chine, notamment les récentes conférences et publications de Marco Consolini. Sous sa direction, nous souhaitons nous inscrire dans cette ligne, en essayant de réaliser une étude véritablement comparative. Sur la base des matériaux que nous avons étudiés, le professeur de l'Université Renmin de Chine, CHEN Qijia, a présenté récemment un travail théorique en analysant globalement et systématiquement les théories occidentales autour du théâtre populaire⁶⁸.

Dans notre étude, nous essayons donc de présenter les grandes étapes du théâtre populaire en France, en espérant que ce point de vue historique fasse connaître les racines du théâtre populaire français, afin de créer un premier lien entre les deux pays dans un contexte global. Cette dimension historique est le premier axe de notre travail. Elle est constituée et développée en trois perspectives principales : les événements historiques fondamentaux; la pensée et la pratique des figures du théâtre populaire ; l'exploitation des recherches et des références disponibles en France, mais presque totalement inconnues en Chine.

Concernant les événements historiques fondamentaux, pour la France, nous essayons de présenter les épisodes significatifs de l'histoire du théâtre populaire français, car en Chine, le contexte historique de ce théâtre a été peu étudié. Nous avons présenté celui du théâtre populaire de la fin du 19ème siècle, en passant par les années de la politique culturelle du Front populaire (1936-1938) et le mouvement du théâtre d'agit-prop et du théâtre prolétarien des années 30, l'organisation « Jeune France » (1940-1942) pendant l'occupation sous Vichy (1940- 1944), et en poursuivant par la politique de « service public » des années 50 et par le mouvement de la décentralisation théâtrale des années 50 et 60.

Pour la Chine, nous essayons de présenter les événements culturels, sociaux et politiques marquants de l'histoire du théâtre populaire chinois : le Mouvement de la Nouvelle Culture au début du XXe siècle ; la politique « Popularisation des arts et des lettres » pendant les années 30 dans le contexte de la lutte antifasciste et de la guerre sino-japonaise. L'École d'art de LU Xun (1938-1945) et la Réunion des arts et des lettres à Yan'an (2 mai-23 mai 1942) des

Scènes chinoises contemporaines, Théâtre Public, n°210 octobre-décembre 2013 et Christian Biet, Wang Jing (dir.), *Théâtres de langues chinoises perspectives contemporaines, Revue d'Histoire du Théâtre*, n°271 juillet-septembre 2016.

⁶⁸ Voir CHEN Qijia, « Esprit des lumières et le Théâtre Populaire », *op. cit.* p. 1-36. Dans la préface, CHEN Qijia donne ainsi son avis sur les caractéristiques du théâtre populaire chinois qui combine les analyses théoriques occidentales (voir le quatrième point 4.1-4.3 de la préface): 4.1 le théâtre populaire comme moyen de transformer et d'éduquer la foule (*hua da zhong de da zhong xi ju*) et il cite l'exemple de Copeau et des Copiaus ; 4.2 le théâtre de la classe populaire (*da zhong de da zhong xi ju*) et il évoque l'exemple soviétique et les théories de Meyerhold ; 4.3 le théâtre populaire de la dialectique (*bian zheng de da zhong xi ju*) et il présente la théorie de Brecht.

années 40 ; le conflit politique « Anti-droitiste » (1957) et le mouvement du « Grand Bond en Avant de la littérature et de l'art » (1958) des années 50 ; la création des « Huit pièces modèles » pendant la Grande Révolution Culturelle (1967-1977).

Concernant la pensée et la pratique des figures du théâtre populaire, nous choisirons les figures qui sont le plus représentatives, en analysant leurs ouvrages et leurs pensées autour de la notion de théâtre populaire: Maurice Pottecher, Firmin Gémier, Jacques Copeau, Romain Rolland, Jacques Copeau, Jean Vilar, Roland Barthes. Ainsi les pensées et les pratiques des figures chinoises autour du théâtre populaire : les fondateurs de la Compagnie Chun Liu, les intellectuelles autour de la revue *Nouvelle Jeunesse* (1915-1916), l'appel théorique de la Compagnie du peuple, ainsi que les actions et les réflexions de figures comme QU Qiubai, XIONG Foxi, etc.

Concernant les recherches et les références disponibles seulement en France, en raison de l'absence d'échanges théoriques nourris sur le sujet qui nous intéresse entre les deux pays, nous essayons de présenter une étude qui tienne compte donc surtout des sources peu, voire nullement connues en Chine. C'est, nous l'espérons, un autre point fort de notre travail, qui veut se mettre au service de la connaissance réciproque entre France et Chine, dans le domaine de l'histoire du théâtre.

Effectivement, comme le théâtre parlé est un moyen de propagande depuis sa naissance en Chine, il entretient une relation étroite avec la littérature moderne chinoise, dont les lettres sont dominées par les écrivains de gauche, sous la tutelle du PCC. C'est pour cette raison que nous avons choisi la recherche de sources littéraires et théoriques concernant ces figures d'intellectuels dont la pensée théâtrale n'a pas été beaucoup développée, tout en ayant été bien connus en Chine, mais davantage par leur identité « philosophique » ou par leur prétendu rattachement au courant « marxiste ». En revanche, ce sont les recherches théoriques dans le domaine des études théâtrales qui ont connu le plus de développements récemment en France, notamment dans les cas de Romain Rolland et de Roland Barthes. Pour réaliser ce travail de recherche sur des sources mal connues, nous avons choisi de nous concentrer sur les revues théâtrales françaises et chinoises. Du côté français, nous avons étudié deux revues théâtrales qui ont joué un rôle central dans les débats de leurs époques : la *Revue d'Art Dramatique* et *Théâtre Populaire*. Du côté chinois, nous avons examiné le cas de la revue *Nouvelle Jeunesse* (1915- 1926) qui concerne le mouvement de la Nouvelle Culture.

Mais notre recherche s'est nourrie aussi, bien évidemment, d'une série de références bibliographiques, historiques et théoriques, sino-françaises, en espérant de contribuer à remplir un certain nombre d'espaces manquantes entre la Chine et la France.

Du côté chinois, fondamentale a été la consultation des trois volumes du *Document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, publiés entre 1958 et 1963⁶⁹, ainsi que celle d'ouvrages plus récents concernant l'histoire du théâtre chinois comme le livre collectif dirigé par GE Yihong, ou les ouvrages de FU Jing⁷⁰, ainsi que les travaux déjà cités de LIU Minghou et GONG Baorong. Autre source très importante à signaler, concernant les pièces-modèles, l'ouvrage de SHI Yonggang et ZHANG Fan, à mettre en relation tant avec les ouvrages concernant l'histoire de l'Opéra de Pékin, qu'avec ceux concernant la Révolution Culturelle en général⁷¹.

Du côté français, la liste est bien plus longue : citons le livre panoramique contenant un texte synthétique mais très complet de Pascal Ory : *Théâtre citoyen. Du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*⁷², l'anthologie de textes éditée par Chantal Meyer-Plantureux⁷³, ou encore l'essentiel ouvrage collectif en quatre volumes consacré à la Décentralisation théâtrale dirigé par Robert Abirached⁷⁴, ainsi que le plus récent *Théâtre populaire et représentations du peuple*, dirigé par Marion Denizot⁷⁵. Ensuite les recueils d'articles de Bernard Dort⁷⁶, les monographies consacrées à Jean Vilar et au Festival d'Avignon⁷⁷, et à bien d'autres moments du théâtre populaire au XXe siècle⁷⁸.

⁶⁹ *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, vol. 1-3, Pékin, La Maison d'Édition du Théâtre chinois, 1958-1963.

⁷⁰ GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, Pékin, Édition de l'art et la culture, 1997 ; FU Jing, *L'histoire du théâtre dans la Chine nouvelle*, Changsha, Édition d'art de Hunan, 2002 et *L'Histoire du Théâtre Chinois au XXe siècle*, 2 vol., Pékin, La Maison d'Édition Socio-science chinois, 2017.

⁷¹ SHI Yonggang, ZHANG Fan, *L'histoire des pièces modèles*, Pékin, L'Édition d'Auteur, 2009 ; *L'histoire de l'opéra de Pékin*, vol. I, Institut des Études d'art de Pékin, Institut des Études d'art de Shanghai (éd.), Pékin, Maison d'Édition du Théâtre Chinois, 2000 ; LI Song, *L'histoire chronologie de l'opéra modèle chinois du Révolution Culturelle*, vol. I, 1963- 1966, Maison d'Édition XiuWei, 2011.

⁷² Pascal Ory, *Théâtre citoyen. Du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, op. cit. Du même auteur, à signaler également la monographie sur le Front Populaire, *La Belle illusion*, op. cit.

⁷³ Chantal Meyer-Plantureux, *Théâtre populaire, enjeux politiques*, op. cit.

⁷⁴ Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale*, op. cit.

⁷⁵ Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentation du peuple*, op. cit.

⁷⁶ Bernard Dort, *Théâtre public, 1953-1966*, Paris, Le Seuil, 1967 ; *Théâtre réel*, Paris, Le Seuil, 1971 ; *Théâtre en jeu*, Paris, Le Seuil, 1979.

⁷⁷ Parmi les nombreux titres, citons: Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, op. cit., et Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

⁷⁸ A signaler en particulier, dans ce groupe de références, l'ouvrage consacré aux rares expériences *agit-prop* en France : Léonor Delaunay, *La scène bleue. Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

D'ailleurs, nous avons suivi également les activités de recherche du Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre (GRIRT) et notamment la journée d'études organisée par Marco Consolini, Marion Denizot et Pascale Goetschel sur « Les revues et les journaux de la décentralisation théâtrale (1945- fin du XXe siècle) » (le 23 juin, 2017, Salle Athéna, Maison de la Recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)⁷⁹ ; ainsi que le séminaire annuel du même groupe de recherche.

V. Problématique et plan

En conclusion, notre travail concerne d'un point de vue historique la première moitié du XXe siècle, et il consiste à comparer la transformation et le développement du théâtre populaire sino-français. Il suit une démarche chronologique pour présenter le théâtre populaire en France et en Chine pendant le XXe siècle. Avec cette recherche, nous espérons atteindre trois objectifs principaux : premièrement, nous esquissons le parcours du théâtre populaire sino-français, afin de trouver des points de similitude et des points de différenciation entre ces deux contextes; deuxièmement, nous souhaitons contribuer au dialogue entre ces deux planètes parallèles, en essayant de suivre les traces du travail de Wang Jing, dont la thèse récente constitue un travail essentiel dans les échanges théâtraux franco-chinois⁸⁰, en le poursuivant sur le terrain de l'histoire, en analysant les raisons profondes des transformations du théâtre populaire sino-français du début du XXe siècle jusqu'au seuil de ses années 70. En troisième lieu, nous nous interrogerons sur l'avenir du théâtre populaire. Reste-t-il une utopie ou est-t-il réalisable dans l'avenir? Cette question est à l'origine de notre recherche et elle en aussi le but.

C'est pour les raisons citées plus haut que notre étude réalisera la rencontre de ces deux espaces en deux parties: la première sur le théâtre populaire en France (1903- 1968) et la deuxième sur le théâtre populaire en Chine (1907- 1977). L'objectif est d'identifier l'origine de l'influence du théâtre populaire en France et en Chine, et la façon dont ils s'entrecroisent ; il est aussi de présenter leurs similarités et leurs différences face aux mouvements sociaux, politiques et culturels, par exemple, le mouvement des masses, la culture populaire, le théâtre

⁷⁹ Les actes de cette journée d'études sont à paraître en 2020 dans la revue *European Performance et Drama Studies*.

⁸⁰ Wang Jing, *Le Théâtre français en Chine contemporaine (1978-2014)*, thèse dirigé par Christine Hamon-Siréjols, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2018.

d'agit-prop, etc ; et pour terminer, d'esquisser les portraits des gens du théâtre populaire ainsi que leurs pensées, théories et pratiques dans le paysage historique de la France et de la Chine.

La première partie est consacrée au théâtre populaire en France et elle comprend trois chapitres consacrés à trois périodes différentes : Le premier chapitre traite de l'origine du théâtre populaire de la fin du XIXe siècle jusqu'aux années 20; le chapitre II traite de la transformation du théâtre populaire pendant les années 30 et 40 ; enfin, le chapitre III est consacré à l'évolution du théâtre populaire des années 50 jusqu'à Mai 68. Nous avons accumulé beaucoup de matériaux pour la première partie pendant nos années de recherche en France.

La deuxième partie est centrée sur le théâtre populaire en Chine et elle est également divisées en trois chapitres suivant la chronologie : le chapitre IV présente la naissance du « moderne » théâtre parlé chinois (où, avec le terme « moderne » il faut entendre un théâtre dégagé partiellement ou complètement des modèles du théâtre traditionnel chinois) du début du XXe siècle jusqu'aux années 20 ; le chapitre V concerne la période de la guerre des années 30 et 40, très marquée du point de vue idéologique ; le chapitre VI traite du théâtre populaire pendant la « révolution culturelle » entre les années 50 et 60, une période encore très marquée par les enjeux idéologiques ainsi que par la recherche de formes capables d'assurer à la fois des objectifs de propagande et un lien retrouvé avec les styles théâtraux traditionnels. Pour cette dernière partie, nous avons accumulé davantage de matériaux durant master effectué à Pékin, mais nous avons continué à accumuler les sources au cours de nos études doctorales, en travaillant à distance et en accomplissant quelques voyages.

En ce qui concerne la comparaison entre la Chine et la France, nous présentons les liens et les influences sino-françaises dans les deux parties et nous traiterons de trois domaines principaux dans la conclusion: la fonction idéologique et politique du théâtre, notamment en ce qui concerne le rôle de l'Etat et des intellectuels; l'évolution des esthétiques et des pratiques théâtrales, en relation avec la condition sociale et la vie quotidienne des classes populaires, ainsi qu'avec la consommation culturelle et les arts traditionnels ; la fonction pédagogique d'un théâtre se voulant « populaire ».

Première Partie

L'Utopie du Théâtre Populaire en France (1903-1968)

CHAPITRE I

Le théâtre populaire depuis la fin du XIXe siècle jusqu'au début du XXe siècle

1.1 La naissance du théâtre populaire à la fin du XIXe siècle

A. L'histoire et les racines sociales (économiques, culturelles, idéologiques) du théâtre populaire

La formation et le développement de chaque phénomène artistique ne peuvent être dissociés de l'influence de l'environnement social dans lequel ils se situent, et le théâtre populaire ne fait pas exception⁸¹. Avant d'étudier et de nous concentrer sur les mouvements et les trajectoires de ce phénomène au XXe siècle, il nous faut d'abord examiner et réfléchir aux profondes dynamiques historiques et sociales qui ont motivé son émergence, son développement et sa transformation. À travers une triple perspective : la transformation sociale, les politiques économiques, culturelles et les changements idéologiques, qui ont eu un impact important sur le développement du théâtre depuis la fin du XIXe siècle jusqu'au début du XXe siècle.

En premier lieu, nous passerons en revue les changements sociaux et politiques importants qui ont réécrit l'histoire de France depuis le XVIIIe siècle sur la base d'indices du temps historique: la Révolution française a éclaté de 1789 à 1799, et a abouti, le 22 septembre 1792 à la naissance de la première République française. La Révolution française a été le berceau de la société moderne. C'est à partir de la Révolution que la notion de République, la diffusion des idées démocratiques libérales et des idées modernes a pu avoir lieu. Nous verrons plus loin comment les citoyens, des villes et des campagnes, ont pu mettre en crise les privilèges féodaux, aristocratiques et religieux du passé.

A partir de la Révolution Française, le théâtre français qui a été jusque-là très contrôlé par le pouvoir absolu du Roi et de la noblesse, se développe énormément comme libre activité commerciale. Le 19 janvier 1791, avant même qu'ait lieu la proclamation solennelle de la République (en 1792), une loi déclare la Liberté des Théâtres. Après plusieurs tâtonnements, sous l'Empire de Napoléon 1^{er} (1804-1815), ainsi que pendant les années de la Restauration

⁸¹ Emile Copfermann, *Le Théâtre Populaire Pourquoi ?* Paris, François Maspero, 1965.

(1815-1930) et de la Monarchie de Juillet (1830-1948), le gouvernement du Second Empire (1851-1870), avec à sa tête Napoléon III, s'adaptera définitivement à cette situation, faisant en sorte que le phénomène social du théâtre comme lieu de divertissement et comme activité commerciale et industrielle se développe de manière spectaculaire. En 1864, en effet, le gouvernement de Napoléon III proclamera la Liberté totale du théâtre, qui va permettre le développement définitif de Paris comme ville théâtrale par excellence. L'Etat, le pouvoir a profité de ce développement du théâtre pour des ressources financières importantes en termes de taxes, d'impôts. Par le lien commercial avec l'Etat pendant le développement du théâtre à cette époque, nous pouvons déjà apercevoir les raisons qui ont nourri le combat entre le « théâtre de l'argent » et le « théâtre d'art », l'appel au rétablissement des liens entre théâtre et culture par les intellectuels, les utopistes du théâtre populaire dans l'histoire à venir⁸².

Ensuite, il faut remarquer que les idées de ces mêmes utopistes s'appuient également sur la conviction que le théâtre peut en revanche assumer une éducative fondamentale, véhicule d'une pensée démocratique ancrée dans les naissants mouvements d'éducation populaire. A ce propos, la figure de Jules Michelet fait office de chef de file symbolique. L'historien de la Révolution Française, en effet, avait évoqué avec force la fonction éducative du théâtre dès 1847 :

Le théâtre est le plus puissant moyen de l'éducation, du rapprochement des hommes [...] un théâtre simple et fort, que l'on joue dans les villages, où l'énergie du talent, la puissance créatrice du cœur, la jeune imagination des populations toute neuves, nous dispensent de tant de moyens matériels, décorations prestigieuses, somptueux costumes, sans lesquels les faibles dramaturges de ce temps usé ne peuvent plus faire un pas...⁸³

En outre, sur la pensée démocratique, nous ne pouvons ignorer l'importance de l'influence du mouvement des Lumières au XVIIIe siècle. Ce mouvement philosophique et culturel des XVIIe et XVIIIe siècles a ouvert la voie à la modernité et a proposé le concept de liberté et d'égalité. Cela a eu évidemment une influence très importante dans l'émergence de la Révolution française, en constituant les bases philosophiques sur lesquelles s'est fondée la « Déclaration des droits de l'homme et de la citoyenneté » de la Révolution française en 1789, en préconisant que les droits de l'homme existaient universellement et que tous les hommes étaient égaux⁸⁴. À en juger par le processus du projet de loi parlementaire, le processus de démocratisation du théâtre est imparable: en 1792, Condorcet a illustré *Projet de Déclaration des Droits naturels, civils et politiques des hommes*, dans lequel il a affirmé que

⁸² Cf. Marco Consolini, « Les origines de l'utopie du Théâtre Populaire (1758-1900) », *op.cit.*

⁸³ Jules Michelet, *L'Etudiant*, cours de 1847-48, in Pascal Ory, *Théâtre citoyen Du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, *op.cit.*, p. 9.

⁸⁴ Cf. Michel Biard, Pascal Dupuy, *La Révolution française. Dynamiques, influences, débats. 1787-1804*, Paris, Armand Colin, 2004.

« L'Instruction élémentaire est le besoin de tous, et la Société la doit également à tous ses membres⁸⁵ ». Lors du Comité révolutionnaire de 1793, le théâtre et les festivals sont officiellement mentionnés : « Les théâtres, les fêtes...font partie du second degré d'instruction publique⁸⁶ ». Parallèlement, avec les progrès de l'urbanisation, l'espace public et la culture publique se développent. D'autre part, les changements sociaux provoqués par la révolution industrielle ont incité la classe ouvrière à entrer dans l'arène historique. L'éducation populaire pour la classe ouvrière, pour «tous», a été ouverte en France⁸⁷.

On peut voir qu'une série d'éléments historiques, tels que les changements sociaux, politiques et idéologiques, que nous avons décrits brièvement, sont étroitement liés à la formation du théâtre populaire français : la révolution industrielle modifie la composition du public avec l'émergence de la classe ouvrière, ce « prolétariat » qui va constituer la masse principale des spectateurs « populaires » à atteindre idéalement. Dans le domaine de la pensée, nous pouvons trouver d'autres influences essentielles pour les utopistes du théâtre populaire: le retour à la nature préconisé par Jean-Jacques Rousseau sera par exemple concrétisé dans la réalisation de Maurice Pottecher au Théâtre du Peuple de Bussang. Plus en général le processus démocratique de la fin du XIXe siècle va avoir un impact sur la mise en œuvre de l'éducation populaire et plus tard de celle du théâtre public : nous développerons ces thèmes dans les chapitres suivants. Donc, à travers les éléments historiques ci-dessus, nous pouvons voir que l'évolution de la société française a créé les conditions pour que le « rêve » d'un théâtre populaire devienne un impératif de plus en plus pressant, d'abord auprès d'un certain nombre d'intellectuels, ensuite auprès de plusieurs praticiens, entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle.

⁸⁵ Jules Michelet, *L'Etudiant*, cours de 1847-48, in *op.cit.*, p. 8.

⁸⁶ *Ibid.*, p.8.

⁸⁷ Cf. Albert Restoin, *Éducation populaire, enjeu démocratique – défis et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2008.

B. Comment définir la notion de «populaire»?

Quelle est la signification spécifique du théâtre populaire? Sa définition exacte a toujours été très ambiguë. Cependant, cette ambiguïté ne fait que nous donner une perspective riche et un espace d'interprétation multiple pour comprendre le «théâtre populaire», qui d'ailleurs peut se décliner en plusieurs, nombreuses définitions parallèles: « théâtre citoyen », « théâtre politique », « théâtre du peuple », « théâtre des masses », « théâtre public », etc. Comme point de départ, nous essayerons d'analyser la connotation (et l'évolution) du théâtre populaire depuis le XXe siècle.

D'abord, dans le *Dictionnaire du théâtre*, nous pouvons tout de suite repérer l'ambiguïté de la définition du « théâtre populaire » :

La notion de théâtre populaire, si souvent invoquée aujourd'hui, est une catégorie plus sociologique qu'esthétique. La sociologie de la culture définit ainsi un art qui s'adresse et/ou provient des couches populaires. L'ambiguïté est à son comble lorsqu'on se demande s'il s'agit d'un théâtre issu du peuple ou destiné au peuple. Et d'ailleurs, qu'est-ce que le peuple et, comme demandait BRECHT, le peuple est-il encore populaire ? [...] Face à tous ces doubles, le théâtre populaire a beaucoup de mal à trouver sa propre identité⁸⁸.

Selon *Le Petit Larousse Illustré*, nous pouvons trouver une explication plus concise du « populaire » : le théâtre populaire : il ne serait-ce que celui qui arrive à s'adresser au public le plus nombreux⁸⁹.

Mais «populaire» fait également appel au concept de « démocratie »: le terme de « populaire » fait en effet immédiatement penser au peuple, au « demos » (peuple, en grec). Et c'est bien une éducation démocratique que souhaite et veut mettre en place l'éducation populaire rêvée par Condorcet ou Michelet : Ce rapprochement entre éducation populaire et démocratie conduit à définir, globalement et en première approche, l'éducation populaire comme une éducation pour tous, de tous, par tous. Comme dans l'article premier de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme de 1948, c'est le mot « TOUS » qui compte ici. Il oriente l'éducation vers l'universel, en fait un droit et une valeur chargés d'universalité⁹⁰.

A l'époque moderne, – écrit Pascal Ory il importe de distinguer trois grandes lignes en matière de politique culturelle. Toutes trois sont déjà en place dès le moment de la Révolution française, même si les deux siècles qui l'ont suivi.

La première, en tant qu'héritière de l'Ancien Régime, est sans conteste la ligne monarchique. Elle met en avant le Prince, même insensiblement relativisé en « Pouvoirs publics ». [...] La seconde ligne est moins aidément perçue [...]. Son héros n'est plus le mécène mais le « créateur ». Portée par les intérêts de l'artiste [...] la ligne libérale met l'accent sur la liberté de création et, corrélativement, la lutte contre les censures.

⁸⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 378-379.

⁸⁹ *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Editions Larousse, 2019, p.907.

⁹⁰ Albert Restoin, *Éducation populaire, enjeu démocratique – défis et perspectives*, op.cit., p.9.

[...] La troisième ligne, la ligne démocratique, est issue du grand mouvement des Lumières, traduit en termes de Contrat social. Elle met en scène le Peuple, infléchi ici ou là en Masses ou en Proletariat, mais toujours présenté comme menacé d'exclusion, d'ostracisme par les notables de la Culture établie⁹¹.

C'est cette troisième voie qui nous intéresse tout particulièrement, celle qui tente de définir le Peuple, à propos duquel, comme nous l'avons déjà annoncé, au moins deux conceptions se superposent, et continueront à dialoguer pendant tout le parcours du théâtre populaire en France : Peuple en tant que « *populus* » : du mot latin qui veut dire toute la communauté sans distinctions ; Peuple en tant que « *plebs* » : du mot latin qui désigne les classes inférieures. Pouvons-nous résoudre, du moins provisoirement, cette indétermination de la définition de « théâtre populaire », en nous contentant de faire appel, comme le fait encore Pascal Ory, à un « théâtre citoyen » ? Rien de moins sûr... cela ne permettra pas d'éliminer les ambiguïtés, mais plutôt à élargir le champ de notre problématique :

Mais ce théâtre citoyen ? C'est un nom qu'on propose ici après critique des termes proches, mais nullement synonymes, de « théâtre populaire », de « théâtre du peuple », de « théâtre critique », de « théâtre politique ». Ce serait un théâtre politique au sens grec du mot, un théâtre qui se situe consciemment, en droit et non pas en fait, au cœur de la Cité, mais l'adjectif porte à toutes les confusions qu'on imagine – à commencer chez les praticiens eux-mêmes, on l'apercevra au passage. La notion de théâtre critique privilégie à l'excès la dimension alternative, voire contradictoire, d'un art dont certains ont pu oublier à quel point il put être aussi ou d'abord lieu de communion dans le sublime. Quant au théâtre populaire, il renvoie à un triple postulat romantique : qu'il y a bien un Peuple, qu'il existe une forme populaire de théâtre, et qu'enfin, si elle existe, elle mérite de servir de référence à la Cité. Trois postulats hautement discutables⁹².

Si nous suivons encore l'argumentation d'Ory, recourir au terme « citoyen » signifie plutôt insister sur la complexité d'un processus non linéaire et plein de contradictions :

Mettre l'accent sur la dimension civique du théâtre revient à accorder à cet art un rôle non négligeable, voire déterminant, dans un processus dont on pose d'emblée qu'il est loin d'être achevé, si ce n'est encore à ses débuts et, en tous les cas, toujours menacé de régression. La Cité idéale à laquelle ont rêvé Pottecher ou Gémier, Chancerel ou Vilar présente une différence notable avec le Peuple que la plupart d'entre eux ont, explicitement, mis en avant : comme ce n'est jamais qu'un point oméga vers lequel il faut tendre, sa « réalité », toute mobilisatrice, est absolue. Elle s'adresse à la personne humaine dans la totalité de son autonomie (d'où la préférence pour l'adjectif « citoyen », plutôt que « civique »), pour la faire accéder à la communion du groupe social sur lequel est mis l'emphase – la Nation du Théâtre national populaire, par exemple, ou la classe ouvrière de l'*agit-prop* bolchévique de 1930⁹³.

Cette section traite donc de la corrélation et de l'ambiguïté entre plusieurs concepts et propose que le théâtre populaire soit une hypothèse romantique, comme l'a signalé Ory, c'est-à-dire une utopie.

Mais si le théâtre populaire est une hypothèse romantique, une vision utopique, à qui s'adresse-t-elle ? En d'autres termes, quel est le public ciblé par ce théâtre rêvé ? Quand a-t-on commencé à prendre en considération concrètement les classes populaires en tant que public ?

⁹¹ Pascal Ory, *Théâtre citoyen du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, op.cit., p.12.

⁹² Pascal Ory, *Théâtre citoyen du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, op.cit., p.13.

⁹³ *Ibid.*, p.13-14.

Il faut que nous revenions au développement de l'histoire sociale, en premier lieu à l'émergence de la classe ouvrière en raison de la révolution industrielle.

En 1871 *le petit peuple* se révolte à Paris ; temps fort de la prise de conscience populaire. Il réclame *la fin de l'exploitation de l'homme par l'homme*, revendique des règles d'organisation du travail et l'instruction pour tous. [...] En cette fin du XIX^{ème} siècle, la France, comme beaucoup d'autres pays en Europe et en Amérique, s'industrialise. Les populations ouvrières des villes, grossies par l'émigration rurale vont progressivement faire corps dans un *Mouvement Ouvrier*. L'école publique obligatoire ayant ouvert la voie de l'éducation institutionnalisée pour tous les enfants, l'exigence d'éducation va s'exercer à nouveau en direction des adultes, dans la perspective de l'émancipation ouvrière. [...] Ainsi, dès le début du XIX^{ème} siècle, trois grands courants visent à cette *éducation populaire*. Laïc et républicain : l'instruction doit être accessible à tous et vise à former des citoyens ; religieux notamment représenté par le *catholicisme social* ; ouvrier : le *prolétariat* qui bien avant l'autorisation légale des syndicats (1884) s'était soucié d'organiser l'expression de la parole ouvrière dans des réseaux de solidarité tels secours aux veuves, aux malades, caisses de grève, enseignement mutuel...⁹⁴

C'est donc à la fin du XIX^e siècle que cette avancée de la classe populaire et prolétarienne a en quelque sorte obligé un certain nombre d'intellectuels et d'artistes à proposer un projet théâtral capable de s'adresser à elle, du moins idéalement. Projet souvent démenti par ses résultats concrets, mais non moins désormais nécessaire, comme le souligne Patrice Pavis:

Face à tous ses doubles, le théâtre populaire a beaucoup de mal à trouver son identité. S'il a toujours existé à côté du théâtre littéraire (comme par exemple la *commedia dell'arte* à côté de la *commedia erudita*), ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle qu'il tente de s'institutionnaliser : ainsi la Freie Volksbühne à Berlin (1889), le Théâtre du peuple de Maurice Pottecher à Bussang, le Volkstheater de Vienne, les efforts de Romain Rolland et de son essai *Le Théâtre du peuple* (1903) et ses pièces : *Danton, le 14 Juillet*. En France, le projet populaire réapparaît après la Seconde Guerre mondiale, sous l'impulsion de hauts fonctionnaires de la culture comme Jeanne Laurent ou de metteurs en scène comme Jean Vilar et Roger Planchon, ainsi que des théoriciens réunis autour de la revue *Théâtre populaire* (1953-1964). Les créateurs sont à la recherche d'un style, d'un public et d'un répertoire accessible au plus grand nombre. Dans les faits, un tel public populaire ne comprend que peu d'ouvriers ou de paysans ; il se recrute surtout parmi la petite-bourgeoise intellectuelle, les cadres, les enseignants⁹⁵.

Le but de notre recherche est donc d'illustrer les caractéristiques riches et complexes de la signification du théâtre populaire. Cela réaffirme notre vision: de la corrélation et de l'ambiguïté entre le théâtre populaire et d'autres concepts similaires ; si le théâtre populaire est une hypothèse romantique, c'est-à-dire une utopie, cela inspire notre étude : comment voyons-nous la relation entre le théâtre populaire et d'autres théâtres connexes? L'étude des tentatives historiques de le réaliser peut-elle nous éclairer sur ses perspectives actuelles ?

⁹⁴ Albert Restoin, *Éducation populaire, enjeu démocratique – défis et perspectives*, op.cit., p.21-22.

⁹⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p. 378-379.

C. La pensée utopique originelle du théâtre populaire (autour de la *Revue d'Art Dramatique*)

Après avoir interrogé la notion de théâtre populaire dans toutes ses ambiguïtés, nous allons présenter la pensée et les activités concrètes des utopistes à la fin du XIXe siècle. Deux figures sont à mettre en avant dans ce contexte : Maurice Pottecher et Eugène Morel, l'un ayant fondé le Théâtre du Peuple à Bussang en 1895, l'autre ayant lancé « le projet des Théâtres Populaires » dans la *Revue d'Art Dramatique* en décembre 1900. Une revue à laquelle tous les deux ont collaboré assidument, en s'efforçant de donner une issue concrète à l'idéal du théâtre populaire à cette époque, et contribuant ainsi à faire de cette publication un espace d'observation et de proposition fondamental pour les perspectives du théâtre populaire à la fin du XIXe siècle.

Avant de nous intéresser à cette revue et aux utopistes qui l'animent, nous devons citer deux écrivains dont les idées autour du théâtre ont forcément influencé la conception du théâtre populaire du XXe siècle : Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) et Jules Michelet (1798-1874). En 1758, dans la « Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles », Jean Jacques Rousseau a formulé le rêve célèbre d'un spectacle festif capable de réunir toute une communauté, et d'annuler la frontière entre acteurs et spectateur :

Plantez au milieu d'une place un *piquet couronné de fleurs*, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis⁹⁶.

Bien que son texte soit un pamphlet violemment critique contre la forme théâtrale elle-même, son appel à la fête comme modèle de célébration populaire, va devenir, paradoxalement – un argument pour tous ceux qui souhaitent que le théâtre retrouve sa fonction éducative et élargisse son public, pour créer « une république réellement libre, réellement unie ». Ce rêve de Rousseau a eu une influence considérable sur les hommes du théâtre populaire du XXe siècle, en soulignant le lien entre le théâtre et la fête⁹⁷. Nous pouvons en retrouver une application concrète dans le Théâtre du Peuple à Bussang en plein air, fondé par Maurice Pottecher, dans les tentatives en plein air de Firmin Gémier, et encore dans le Festival d'Avignon créé par Jean Vilar, qui sans doute l'événement théâtral le plus

⁹⁶ Jean-Jacques Rousseau, « Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles » (1758), in *Œuvres complètes de J. J. Rousseau : avec des notes historiques*, volume 3, Paris : Chez Furne, Libraire-Editeur, 1835, p. 171.

⁹⁷ Cf. Marco Consolini, « Les origines de l'utopie du Théâtre Populaire (1758-1900) », *op.cit.*, p. 16-17.

connu, considéré en Chine comme un moment clé de l'histoire du théâtre populaire jusqu'à nos jours.

L'autre grande figure que nous devons citer est donc Jules Michelet, l'historien français, le premier qui, en France, ait pensé à faire de l'art un enseignement et du théâtre une école de moralité⁹⁸. Michelet désirait « un théâtre qui ne soit plus destiné à une classe unique de la société, mais qui le soit à tous, au peuple, un théâtre qui ne s'adresse plus exclusivement à l'intellectualisme des délicats, mais à l'âme même de la foule⁹⁹ ». De 1845 à 1848, Michelet se trouvait très absorbé par la composition du *Peuple* et par celle de l'*Histoire de la Révolution*. Dans *L'Étudiant*, son cours au Collège de France pour l'année universitaire 1847 et 1848, il a voulu et appelé de tous ses vœux le Théâtre du Peuple qui a fortement influencé la pensée de Romain Rolland dans son ouvrage publié en 1903. Comme le disait ce dernier : « C'est de la main de Michelet que l'idéal artistique de la Révolution et des penseurs du dix-huitième siècle est parvenu jusqu'à ceux d'entre nous qui, en France, ont entrepris de fonder le Théâtre du Peuple¹⁰⁰ ». Nous pouvons trouver la pensée idéale de Michelet sur ce sujet dans sa correspondance avec George Sand :

Dans mon cours de 1847-1848, que j'ai imprimé, j'exprimais le vœu d'une rénovation morale par le théâtre. Je crois encore que la création d'un théâtre villageois, répandu dans la campagne, serait le moyen le plus puissant pour ramener le peuple dans le véritable esprit national. Des proverbes patriotiques qui, sous une forme très simple, nous remettraient sous les yeux la vie de nos héros (Danton, Hoche, Marceau, Kléber, Desaix, La Tour d'Auvergne, Kosciusko, etc.) de tels proverbes, dis-je, auraient grande action dans les campagnes. Il faudrait que le drame fût très simple, mais aidé d'une notice courte et pleine, qui permît aux acteurs improvisés d'étendre le *libretto* des paroles que leur propre émotion pourrait ajouter. A peu près comme le font les acteurs des petits théâtres italiens¹⁰¹.

Mais, la pensée de Michelet sur le peuple est une conception utopique, parce qu'il « parle pour le peuple, il écrit *le Peuple*. Mais le peuple, ce n'est pas le prolétariat. Virtuellement, il est la société tout entière¹⁰² ». Michelet définit aussi le prolétariat par l'aliénation et il souhaite une société sans classes. Mais les classes ne sont pas uniquement ou même essentiellement, définies par la possession, ou la privation économique. Que le peuple soit exclu de la culture, c'est moins une des conséquences de son aliénation fondamentale que cette aliénation elle-même¹⁰³. L'idéal du théâtre du peuple et du théâtre populaire de Michelet se prolonge dans

⁹⁸ Cf. René Maluski, « Le Théâtre du Peuple et M. Maurice Pottecher », *La Foi et la vie*, 16 Août 1900, p.246.

⁹⁹ *Ibid.*, p.246.

¹⁰⁰ Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple, op.cit.*, p. 83

¹⁰¹ M. G. Monod, « Michelet et George Sand, d'après le journal inédit de Michelet, et leur correspondance », *Séances et travaux de l'académie des sciences morales et politiques (Institut de France)*, 65^e année Nouvelle Série Tome soixante-troisième, 1905-Premier Semestre, Mars. Paris, Alphonse Picard & Fils, 1905, p. 290.

¹⁰² Jules Michelet, Gaëtan Picon, *L'étudiant. Précédé de Michelet et la parole historienne*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p.14.

¹⁰³ Cf. *Ibid.*

l'époque suivante. La dimension nationale et héroïque a été reprise par Romain Rolland et d'une certaine manière aussi la création d'un théâtre villageois souhaitée par Firmin Gémier et réalisée par Jacques Copeau avec leurs tentatives et aventures du théâtre populaire. Mais, au-delà de ces filiations, l'appel de Michelet nous rappelle l'importance de la fonction éducative qui sera attribuée au théâtre populaire pendant tout le XXe siècle.

Revenons à la *Revue d'Art Dramatique*¹⁰⁴, une revue qui a donc incarné le combat pour un théâtre populaire à la fin du XIXe siècle. Cette publication née en 1869 avec des finalités exclusivement littéraires et esthétiques, évolue progressivement à partir de la moitié des années 90 du XIXe siècle vers une posture revendicative, subissant l'influence grandissante d'un groupe d'intellectuels qui saluent l'initiative de quelques expériences de théâtre populaire (à commencer par celle de Bussang) et créent un forum de discussion autour de celui-ci. Elle travaille donc pendant des années à doter la France d'un théâtre populaire et à fonder un Théâtre du Peuple à Paris. Parmi ses collaborateurs on signale Octave Mirbeau, Romain Rolland, Maurice Pottecher, Louis Lumet, Maurice Bouchor, Camille de Sainte-Croix, Lucien Descaves et Emile Zola, qui ont pour objectif commun de créer un théâtre populaire, démocratique, social et éducatif, afin de constituer la voie de la rénovation de l'art et des rapports sociaux¹⁰⁵. La revue s'est activée : elle a étudié, consciencieusement, de nombreux projets, formulé un programme¹⁰⁶. C'est elle qui a fait connaître Maurice Pottecher et sa son expérience rurale à Bussang, le « Projet des Théâtres Populaires » d'Eugène Morel et l'appel à un « théâtre social » de Jean Jaurès, qui invoque un « théâtre considéré comme moyen de lutte sociale, comme moyen de hâter la décomposition d'une société donnée, et de préparer l'avènement d'une société nouvelle¹⁰⁷ » ; car le théâtre social est « destiné à s'affirmer bientôt, ce sera là un symptôme excellent du progrès de nos idées ; le drame, c'est

¹⁰⁴ A propos de cette revue, voir l'article de Sophie Lucet, « La Critique théâtrale en questions dans la *Revue d'Art Dramatique* (1886-1909) », in Marianne Bury, Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le fiel. La Critique dramatique en France au XIXe siècle*, Paris, PUPS, 2008, p. 55-67.

¹⁰⁵ Cf. Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, op.cit., p.187-192. Voir aussi l'article de Nathalie Coutelet, « Octave Mirbeau propagandiste du théâtre populaire », *Cahier Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, p. 185-203. Voir aussi Nathalie Coutelet, « La place du théâtre populaire dans la pensée d'Octave Mirbeau », in *Octave Mirbeau Passions et anathèmes*, Laure Himy-Piéri et Gérard Poulouin (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2007, p. 103-115. Dans cet article, l'auteur a présenté les membres et leurs travaux concernant le théâtre populaire : « En effet, Mirbeau s'est intégré à un comité visant la création d'un théâtre populaire parisien, dès novembre 1899. Maurice Pottecher a fondé en 1895 le Théâtre du Peuple de Bussang, dans les Vosges ; Louis Lumet, le Théâtre civique, en 1897 ; Maurice Bouchor, la Société des lectures populaires ; Camille de Sainte-Croix et Bouchor, l'Association populaire d'art dramatique et lyrique ; Romain Rolland tente de composer un répertoire spécifique, le *Théâtre de la Révolution*, et publie quelques années plus tard, en 1903, une brochure consacrée à ses théories ; Emile Zola a érigé le peuple en figure romanesque. »

¹⁰⁶ Cf. Octave Mirbeau, *Gens de théâtre : auteurs et critiques, comédiens et comédiennes, la censure, le théâtre populaire, quelques portraits*, Paris, Flammarion, 1924, p. 221-222.

déjà en quelque mesure le prologue de la Révolution elle-même, puisque, comme la Révolution, il met les foules en mouvement¹⁰⁸».

En mars-avril 1899, la revue a travaillé à la réunion d'un Congrès international du théâtre populaire, auquel ont participé Lucien Besnard, directeur de la revue à cette époque, Maurice Pottecher, Gabriel Trarieux et Romain Rolland¹⁰⁹. En novembre 1899, elle a poursuivi son effort dans l'édification d'un théâtre populaire en lançant un concours doté d'un prix de 500 fr. afin de récompenser le meilleur projet dans ce domaine. Le numéro de décembre 1900 consacré au théâtre populaire a annoncé qu'Eugène Morel et son « Projet de Théâtres Populaires » avait gagné ledit concours. Le journal *Aurore* du 4 décembre 1899 se fait l'écho de cette nécessité de créer un théâtre populaire et mentionne le projet lancé par la *Revue d'Art dramatique*:

Y a-t-il à Paris un théâtre pour le peuple ? Non. Nous possédons, à la vérité, un grand nombre de théâtres qui sont autant de variétés du théâtre bourgeois. Nous n'avons pas de théâtre populaire. Ce théâtre qui est dans l'air, que tout le monde désire ou semble désirer voir se fonder. Peut-être va-t-il bientôt naître, cher de la partie laborieuse de la nation et à lui rendre accessibles les trésors de la connaissance humaine, mouvement d'où est sortie l'Université populaire du faubourg Saint-Antoine, les jeunes gens qui président aux destinées de la *Revue*, Lucien Besnard, G. Trarieux, R. de Fleurs, R. Brussel... Mais créer ce théâtre nouveau exige d'innombrables concours. La *Revue* ne veut en négliger aucun¹¹⁰.

Dans l'interview sur la fondation et la réalisation de ce théâtre, le journal a également signalé les questions pratiques posées par M. Coquelin sur les conditions matérielles :

Mode d'administration d'un théâtre populaire ? Collectif ou unitaire ? Mixte ? Elections, pouvoirs, durée des pouvoirs des directeurs, des comités etc... ? Sera-t-il uniquement français ? Ou les traductions étrangères y auront-elles droit de cité ? Comment constituer un répertoire nouveau ? Notre théâtre doit-il prendre parti dans l'action politique ? Ou s'ouvre-t-il à tout idéal¹¹¹ ?

D'ailleurs, sur le théâtre populaire, il a aussi souligné l'avantage des pièces classiques et il a proposé de donner quelques pièces du théâtre étranger comme *l'Ennemi du Peuple* d'Ibsen ; il a évoqué aussi la question des acteurs du théâtre populaire : « des professionnels ? Ou bien devrait-on les tirer du peuple ? » En résumé, il a pensé que « le théâtre populaire auquel la *Revue d'Art dramatique* se dévoue est quelque chose d'excellent, qu'il faut encourager et dont je souhaite vivement la réussite¹¹²».

¹⁰⁷ Jean Jaurès, « Le théâtre social », *Revue d'art dramatique*, décembre 1900, p. 1065.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 1066.

¹⁰⁹ Cf. Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, *op.cit.*, p. 187-192.

¹¹⁰ M. L. Havet, « Le Théâtre populaire à Paris », *L'Aurore*, 4 décembre, 1899.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

Est-ce que le « Projet de Théâtres populaires » d'Eugène Morel a répondu à ceux qui émettaient des doutes sur la réalisation d'un tel théâtre à ce moment-là ? Ou a-t-il lancé un projet utopique ? Nous allons étudier maintenant son projet et nous examinerons les influences et les résultats ultérieurs dans les chapitres suivants.

Dans son projet, Eugène Morel développe trois aspects en détails : la question des ressources, celle de l'organisation et celle de l'extension, puisque son projet, nous allons le voir, prévoit non pas *un* théâtre populaire, mais *des* théâtres populaires à implanter progressivement sur tout le territoire national. Son objectif est de donner au public l'*habitude* d'aller au théâtre et il souhaite atteindre un autre public qui ne se limite pas aux élites ; il a ainsi lancé un appel assez utopique : « Nous espérons pouvoir agir sans subvention. Nous voudrions que le peuple fonde lui-même son théâtre, Notre moyen, c'est l'abonnement¹¹³ ». Plus concrètement, il a suggéré un abonnement hebdomadaire pour que l'ouvrier puisse aller toutes les semaines au théâtre. Et il a fait appel à l'aide de l'Etat non pas pour obtenir une subvention mais pour *réunir* les abonnements. Pour faire venir le public, il a pensé aussi à un complexe système de propagande, y compris aux conférences, aux réunions des abonnés, à des publications régulières qui informent les spectateurs et qui recueillent leurs avis, etc. L'ambition d'Eugène Morel n'était pas uniquement dirigée sur Paris, mais sur toute la France et elle visait à donner aux « millions de Français presque autant de théâtres et d'aussi beaux qu'il y en avait chez les quelques milliers d'habitants de la Grèce¹¹⁴ ». Concernant l'abonnement, il a proposé le « bon de théâtre (supposé de 25 francs) » en trois parties : titre au porteur, tire personnel, 25 billets de théâtre ; il a composé aussi un bon à participation en indiquant la gratuité pour les enfants. (voir en Fig. le tableau du prix). Il a proposé la création d'une seconde sorte de bon qui est venue de « la Ville, l'Etat, des particuliers, des souscriptions, des syndicats, des associations... », en suggérant par exemple qu'une association ouvrière pourrait donner une grosse part, afin d'avoir le théâtre à elle une fois par semaine.

Le système qu'il propose vise donc d'un côté à une sorte d'actionnariat populaire, qui permettrait de réunir des ressources provenant du public populaire lui-même, via des abonnements collectifs, en comptant notamment sur les organisations syndicales ; de l'autre à un mécénat élargi à des donateurs plus aisés, puisque l'abonnement est en même temps un « titre au porteur ».

¹¹³ Eugène Morel, « Projet de théâtres populaires », *Revue d'Art dramatique*, décembre 1899, p. 1117.

¹¹⁴ *Ibid.* p.1118.

A	B	B	C
THÉÂTRE POPULAIRE DE 43	no de la place 43	THÉÂTRE POPULAIRE DE. Monsieur. adresse. profession nombre d'enfants et leur âge. Abonnement inscrit le — libéré le. — renouvelé le pour la. fois.	no de la place 43
BON DE 25 FR. SANS INTÉRÊT <i>Remboursable par tirages semestriels.</i>			43 Côté droit. 6 ^e rang.
Le premier tirage aura lieu le.			43 Côté droit. 6 ^e rang.
		RÈGLEMENT. (<i>Extraits.</i>) Présenter ce titre au renouvellement avant le 19. . .	43 Côté droit. 6 ^e rang.
		Places réservées (ici ou sur le dos du titre) aux différents timbrages auxquels le bon peut donner lieu suivant les faveurs diverses dont il bénéficiera. : : : : : : : : : : : :	43 Côté droit. 6 ^e rang.
A Titre au porteur, remboursable. :	B Titre personnel, remboursable. :	C 25 billets de théâtre.	

PROJET DE THÉÂTRES POPULAIRES 1121

BONS DU THÉÂTRE POPULAIRE. SCHÉMA (1).

(1) Nous donnons la forme ci-dessus pour plus de clarté. Dans la pratique, un carnet peut être plus commode.

Fig. le « Bon » du théâtre populaire conçu par Morel

Cette vision à la fois pragmatique et utopique, nous éclaire sur la relation envisagée par Eugène Morel entre l'Etat et le théâtre. Il pense que « le théâtre est, actuellement, une industrie. L'Etat peut intervenir pour protéger, favoriser, récompenser les inventions, créer des débouchés nouveaux, surveiller, faire appliquer des lois... Or, notre but est d'augmenter le nombre des théâtres, non de le réduire¹¹⁵». Ce théâtre populaire, qui ne peut que rester une « industrie », devra donc assurer sa viabilité économique de manière autonome, en s'appuyant surtout sur la grande masse de son public.

A propos de ce public, justement, il a clairement évoqué « un théâtre pour les *pas riches* », « un théâtre pour la grande masse normale du peuple, qui a un gîte, et de quoi vivre en travaillant, mais qui ne trouve actuellement, pour se divertir, que des spectacles grossiers, et des places mauvaises où l'on accède après des heures de queue, qui ne peut y mener sa femme et ses enfants... bref, qui le plus souvent y renonce¹¹⁶».

Pour atteindre cette « grande masse normale du peuple », Morel se pose donc une série de questions concrètes, parfois même concentrées sur de petits détails organisationnels qui concernent les conditions matérielles de la construction d'un théâtre populaire : des mesures qui préfigurent, parfois de manière étonnamment précise, une série de mécanismes de « fidélisation » du public qui seront mis en place à partir des années 50 dans les théâtres publics, et notamment au TNP de Jean Vilar:

- Tout ménage ayant souscrit deux places pourra amener gratuitement ses enfants de 6 à 14 ans... Cette gratuité pourrait peut-être s'étendre à d'autres cas. Il y a le soldat, il y a le vieillard¹¹⁷.

- Jours et heures pour l'ouvrier, créer une combinaison bien simple la lui laissera choisir. Ce n'est pas le théâtre qui règlera ces heures, c'est l'abonné lui-même qui fixera son heure en prenant son bon¹¹⁸.

- Le Théâtre populaire aurait intérêt à publier un journal envoyé gratuitement aux abonnés, et distribué même à d'autres. Ce serait d'abord la propagande du théâtre. Le journal est un programme du théâtre, mais un programme littéraire, instructif. Il paraît toutes les semaines, donne la distribution des rôles, décors, etc., aussi l'annonce du spectacle prochain, si possible, le texte de la dernière pièce... Il reste un souvenir, il est l'embryon d'une petite bibliothèque intéressante¹¹⁹.

- Les conférences. Il est bon pourtant, sans l'imposer, de fournir quelque éducation littéraire au peuple. Suffisamment clairs et amusants, sans rien de professoral, des commentaires dans le journal peuvent être bien accueillis¹²⁰.

- Musique. Un théâtre d'opéra créé concurremment avec le Théâtre populaire, par le même système, ou un analogue, rien de mieux. Mais cela est moins urgent¹²¹.

¹¹⁵ *Ibid.* p.1125.

¹¹⁶ *Ibid.* p.1126.

¹¹⁷ *Ibid.* p.1126.

¹¹⁸ *Ibid.* p.1138.

¹¹⁹ *Ibid.* p.1139-1140.

¹²⁰ *Ibid.* p.1141.

¹²¹ *Ibid.* p.1141.

-Transport des abonnés. Le public du Théâtre populaire, abonné, est très fixe. Nous connaissons les adresses de nos abonnés, nous pouvons les grouper. Nous avons demandé à notre client son heure, nous pouvons lui demander quel système de locomotion il veut employer¹²².

-Le dîner. Notre but d'habituer le peuple à un spectacle intelligent ne sera pas atteint si nous laissons sans solution cette question du repas. On pourrait, dans le théâtre même, installer un bar où se vendraient à bon compte des portions chaudes ou froides (bouillon, charcuterie, etc.) qu'il serait aisé de manger sur le pouce¹²³.

- Bals et fêtes. Nous avons qualifié d'*assurance* notre système d'abonnement. Nous pourrions dire *association*, ou *club*, ce qui est plus distingué. Un club que nous provoquerons nous-mêmes par notre propagande, un club de gens qui ne se connaissent pas, mais qui, dans un milieu où l'on se lie vite, feront vite connaissance¹²⁴.

- Corps de métiers. Nous avons dit le mot *association*. Les associations actuelles, les syndicats, par exemple, ne pourraient-ils nous fournir des groupes d'abonnés¹²⁵?

Le but est évidemment celui de faire en sorte que ce public populaire se sente « chez lui » dans un théâtre qui, selon Morel, doit lui appartenir. C'est là l'intérêt le plus important de ce projet utopique par son excès de pragmatisme, qui se préoccupe de prévoir en détail des mesures qui permettront à la « grande masse normale du peuple » de venir au théâtre « comme à une fête intime¹²⁶ ». Mais Morel a aussi discuté des acteurs (qu'il prévoit de recruter parmi les élèves du conservatoire), du bâtiment à construire où « récupérer » (il envisage par exemple de réutiliser les structures démontables de l'Exposition Universelle de 1900, de la disposition de la scène (pour laquelle il imagine un ingénieux système de rotation qui permettrait de changer les décors à moindre frais), ainsi que de répertoire. On comprend, après cette courte liste, que la préoccupation principale de Morel est organisationnelle et économique. Concernant ce dernier point, en effet, le répertoire, il avoue qu'il n'a pas d'idées arrêtées : « Quelles pièces jouera-t-on ? Nous répondrons simplement : cela ne nous regarde pas¹²⁷ ».

C'est sans doute la fragilité principale de son projet, qui lui sera reprochée d'ailleurs par Romain Rolland. Ce dernier admire les propositions concrètes et ingénieuses de Morel : « *Projet de de Morel* est, pour toutes les questions d'organisation matérielle, une œuvre vraiment neuve, pleine d'idées fécondes ; la hardiesse des conceptions s'y allie au sens judicieux des nécessités pratiques¹²⁸ », mais il observe qu'il faut également se préoccuper des contenus :

¹²² *Ibid.* p.1145.

¹²³ *Ibid.* p.1146-1147.

¹²⁴ *Ibid.* p.1148-1149.

¹²⁵ *Ibid.* p.1150.

¹²⁶ Cf. à ce propos, Marco Consolini, « “Comme à une fête intime”. Eugène Morel et le *Projet de Théâtres Populaires* », *Théâtre/Public*, n° 179, 2005, pp. 22-26.

¹²⁷ Eugène Morel, « *Projet de théâtres populaires* », *op. cit.*, p.1151.

¹²⁸ Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple*, *op. cit.*, p. 94.

Morel croit au théâtre en soi, et à la foule en soi. « Plus il y a de théâtres, plus c'est bien. Plus il y a de monde, plus c'est bien. Je ne regarde pas à la qualité mais à la quantité. » Pour moi, tout au contraire, je ne regarde qu'à la qualité, et point à la quantité. Je ne crois au théâtre que s'il a un idéal¹²⁹.

Et pourtant, le projet de Morel, peut-être grâce à cette sorte d'aveuglement sur les questions d'esthétique théâtrale, possède un caractère assez visionnaire. Dans la partie « Extension », Eugène Morel a imaginé de créer une ou des commissions pour exercer un contrôle sur l'ensemble des théâtres populaires qu'il rêve d'implanter en France. Il ne s'agit pas d'établir un ministère des théâtres, chargé de pourvoir officiellement la France en acteurs et en pièces, et de contrôler les doctrines et les auteurs, mais plutôt d'assurer une simple « protection » comme celle qu'exerce le Ministre du Commerce. Par ailleurs, il a pensé aussi à la création d'un Comité de lecture pour sélectionner les pièces. Il a posé beaucoup de conditions pratiques, par exemple, pour faciliter le recours à des auteurs nouveaux, le choix du directeur central et du directeur local et la création de nouveaux théâtres avec « un système de bons à la portée de tous ». Aux yeux d'Eugène Morel, le théâtre est une « belle chose » pour le peuple et il faut d'abord lui donner le goût, ou plutôt, pour reprendre un mot qu'il répète sans cesse : l'*habitude*.

Nous ne développerons pas les extensions possibles et ne ferons pas un tableau complet, mais utopique, d'un théâtre du peuple à la fin du XXe siècle. Bornons-nous à dire que, successivement, tout est à essayer de ce qui peut répandre un peu de beauté sur le peuple. Notre but n'est pas d'attirer des masses de peuple à des exhibitions monstres, exceptionnelles, mais de créer un courant normal, une tendance permanente vers la beauté¹³⁰.

Le projet d'Eugène Morel, en définitive, est un dessin étonnant pour son caractère à la fois pragmatique et irréaliste, qui a le pouvoir de nous inspirer même de nos jours pour la réalisation d'un théâtre sincèrement populaire, puisque malgré ses manques et ses incohérences – notamment quant à la forme artistique à donner à ce théâtre pour le plus grand nombre – il propose une foule de mesures concrètes qui peuvent faciliter l'accès à une forme d'art considérée élitiste. Moins d'un demi-siècle plus tard, dans les années 30 en Chine, nous trouverons un autre pionnier qui a lancé un projet similaire. C'est XIONG Foxi qui a rédigé un plan concret pour réaliser le rêve du théâtre populaire dans les provinces et les villages en Chine à partir de son expérimentation théâtrale dans la Province de DING. Dans ce plan, il a également prévu d'élaborer une structure et un réseau pour populariser le théâtre, même si, contrairement à Morel, il dépendait beaucoup du pouvoir officiel en créant ce réseau institutionnel. De ce point de vue, nous constatons la différence du rôle de l'Etat dans les deux pays en raison des contextes politiques et culturels différents. Nous présenterons dans les

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Eugène Morel, « Projet de théâtres populaires », *op. cit.*, p.1148.

chapitres suivants les similitudes et les différences des projets de théâtres populaires en France et en Chine.

D. Maurice Pottecher et le Théâtre du Peuple de Bussang

Dans le parcours du théâtre populaire, nous avons identifié un tournant historique clé, comme l'a indiqué encore Pascal Ory: « le temps proposé sera celui d'un siècle exactement, celui qui à la fois nous sépare de la fondation du Théâtre du Peuple par Maurice Pottecher et nous y rattache car on postule une filiation, on affirme une généalogie¹³¹».

Maurice Pottecher (1867-1960) est un poète qui est né dans une famille bourgeoise à Bussang, dans les Vosges, où son père détient une fabrique de quincaillerie. Nous pouvons trouver des descriptions de sa vie et de son travail dans la culture et les arts: « il est de bon ton de se gausser des hommes dont l'objectif de toute une vie était de faciliter l'accès du peuple à l'instruction, à la culture, aux arts. On veut bien admettre qu'il s'agissait d'une utopie généreuse certes, mais naïve¹³²». Or, dans l'œuvre volontariste de cet intellectuel on peut trouver effectivement plusieurs éléments de paternalisme et de naïveté¹³³, mais nous y trouvons aussi des idées et de réalisations concrètes qui ont contribué à construire le théâtre populaire en France, son objectif sincère étant « la réconciliation de l'artiste et de la foule que leur divorce dessèche l'un et l'autre et condamne à un l'égoïsme stérile » :

Union, réconciliation des éléments les plus divers du peuple, séparés par l'intérêt, et fraternisant dans la communauté des émotions pathétiques ou joyeuses que suscite la magie théâtrale ; union et réconciliation de l'artiste avec la nature, seule capable de rendre à l'inspiration défaillante ou gâtée la fraîcheur, la vigueur et la vive jeunesse.

Mais, surtout, union de l'art avec la vérité et la vie¹³⁴.

Pour Pottecher la tâche du théâtre populaire « est celle de l'éducation nationale» et de ce point de vue-là, il souhaite répondre au vœu de Michelet qui, nous l'avons vu, a insisté sur la nécessité d'une éducation théâtrale¹³⁵. Cette vocation, Pottecher l'a illustrée dans sa lettre à Ferdinand Brunetière sur l'initiative de l'éducation morale et l'instruction civique et la conception d'un Théâtre populaire, Brunetière qui avait en revanche nié que l'art véritable et

¹³¹ Cf. Pascal Ory, *Théâtre citoyen du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, op.cit., 1995.

¹³² Foki, Catherine ; Pottecher-Onderet, Marie-José, *Maurice Pottecher, l'aventure du théâtre populaire : un parcours proposé*, Metz, Serpenoise, 1990.p. 7.

¹³³ Bénédicte Boisson et Marion Denizot, dans leur ouvrage consacré à l'expérience de Pottecher parlent à ce propos d'un « engagement familial de type paternaliste », *Le Théâtre du Peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire*, Paris, Actes Sud, 2015, p. 48.

¹³⁴ Maurice Pottecher, *Le théâtre du peuple : Renaissance et destinée du théâtre populaire*, Paris, P. Ollendorff, 1899, p. VIII-IX.

¹³⁵ *Ibid.*, p.V.

pur puisse s'accorder au goût populaire¹³⁶. Pour Maurice Pottecher, c'est une nécessité d'« entreprendre l'éducation du peuple, c'est-à-dire de nous tous¹³⁷ ». Cette dernière phrase nous fait comprendre que sa notion du peuple est extensive : quand il mentionne l'association du « peuple » à son entreprise théâtrale de Bussang, il déclare implicitement qu'il veut réunir, assembler les différents strates de la société : « c'est-à-dire ce groupement d'individualités déjà indépendantes qui composent ce qu'on appelle l'élite, et de masses encore confuses et informes qui constituent la foule¹³⁸ ». Son effort est de faire en sorte que ces deux entités puissent trouver place au même spectacle, et pour obtenir cela « il faut au théâtre où le peuple se réunira des dimensions considérables¹³⁹ ». D'après lui, l'art dramatique est un moyen d'action et le théâtre populaire est une façon de s'adresser non à une « élite » blasée, mais à « la grande foule avide d'entendre et prête à tout entendre », libérée des contraintes que les habitudes du théâtre urbain « opposent aux esprits indépendants ». La première condition et la seule essentielle, pour lui, de ce théâtre est d'*émouvoir*, et nous allons voir que cet impératif a des conséquences concrètes sur la forme qu'il donnera à son théâtre rural dans les Vosges.

Comme il n'a pas réussi à trouver sa place à Paris dans le milieu de la littérature et des arts, il est en effet retourné à son village natal, Bussang, où il a créé le Théâtre du Peuple en 1895. C'est dans ce contexte qu'il a essayé de réaliser « un théâtre d'art accessible à tous », et à propos de cette aventure, nous citons les mots de Bernard Dort qui a clairement indiqué la valeur de cette expérience :

Cette aventure du « théâtre du peuple » a bel et bien eu lieu. Elle est à l'origine de la décentralisation et du développement du « théâtre populaire » en France, dans les années cinquante et soixante. Elle y a changé le visage du théâtre. Mais elle s'est, à son tour, figée : l'institution a remplacé l'invention, les abonnés le peuple et, pour reprendre le vocabulaire de Michel Deutsch, le spectacle le théâtre. Faire coulisser le mur du fond et retrouver la forêt.

Bussang peut encore faire figure de symbole. Moins, cette fois, par le grand rêve universaliste dont il fut porteur que par son existence concrète. N'est-il pas le lieu d'une véritable proximité entre spectateurs et comédiens, entre professionnels et amateurs, entre le théâtre et la population? Celui d'un brassage et d'une remise en question mutuelle? Les grandes utopies sont révolues¹⁴⁰.

Bernard Dort, qui visite Bussang en 1971, donc bien de décennies plus tard de l'aventure initiale de Maurice Pottecher, est frappé par le « mur coulissant » qui fait entrer la nature vosgienne dans le spectacle : « Brusquement, la forêt surgissait dans le décor ; [...] Il y avait

¹³⁶ *Ibid.*, p.5.

¹³⁷ *Ibid.*, p.XII.

¹³⁸ *Ibid.*, p.6-7.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Foki, Catherine ; Pottecher-Onderet, Marie-José, *Maurice Pottecher, l'aventure du théâtre populaire : un parcours proposé*, op. cit. p. 13.

bien là quelque chose de miraculeux¹⁴¹». C'est bien là le signe d'une utopie certes en perte de vitesse, mais dont Bussang « peut encore faire figure de symbole ».

Voyons plus en détail en quoi avait consisté cette réalisation qui encore dans les années 70 gardait cette force évocative. Il faut dire d'abord que le Théâtre du Peuple de Bussang est financé essentiellement par le père de Maurice Pottecher, Benjamin Pottecher, qui dirige, comme nous l'avons déjà indiqué, une industrie locale et qui est également le Maire du village. D'ailleurs, les deux fondateurs et créateurs sont Maurice Pottecher et son épouse Camille de Saint-Maurice, ex-comédienne des petits théâtres symbolistes, notamment chez Lugné-Poe (où elle jouait avec le pseudonyme de Georgette Camée), qui peut ainsi renouer avec son ancienne activité, mais dans le cadre d'une production théâtrale d'amateurs. Effectivement, cette initiative au départ familiale et privée, arrive très rapidement à fédérer un village entier. Le 22 septembre 1892, avait eu lieu une première représentation d'essai : *Le Médecin malgré lui* de Molière, et une multitude de spectateurs y avait assisté avec enthousiasme : « gens du village, paysans descendus de la colline, soldats, officiers, ouvriers, patrons, familles bourgeoises¹⁴²». Cela avait donné l'élan pour la réalisation d'un véritable théâtre rural, qui ouvrira les portes en 1895.

Comment ce théâtre amateur et non commercial a réussi à avoir un impact si important dans l'histoire du théâtre populaire ? Voyons rapidement ses caractéristiques et son fonctionnement :

- Le spectacle a lieu seulement une fois par an, en août-septembre. En réalité, pour contribuer au financement du théâtre, deux représentations ont lieu : l'une payante, l'autre gratuite ;
- La troupe des acteurs, comme nous l'avons précisé, est composée des habitants de Bussang, des amateurs donc, et la préparation du spectacle va mettre tout le village, pendant plusieurs mois, dans le climat de la création théâtrale. Non seulement il y a les répétitions pour les acteurs amateurs¹⁴³, mais il y a la préparation des costumes, des décors, de la logistique, etc.
- Le spectacle (du moins l'une des deux représentations) est *gratuit*.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴² *Ibid.*, p.8.

¹⁴³ Quant à la mixité sociale de ces acteurs on peut s'interroger : ce sont surtout les membres de la famille Pottecher (notamment Maurice et Camille) qui ont les premiers rôles, ainsi que des membres de l'élite locale, alors que les citoyens de condition plus modeste participent surtout à la figuration. Il est incontestable toutefois qu'une grande partie de la population, toutes classes confondues, participe sino au spectacle en lui-même, à sa préparation.

- Le spectacle a lieu en *plein air*, en pleine immersion dans la nature. Les spectateurs, qui dès la première année atteignent les 2000-3000 personnes, sont assis sur une prairie en pente, devant une colline. Cette configuration initiale, encore visible dans les premières photos, sera assez rapidement remplacée par un théâtre en bois qui, dans un premier temps gardera une structure à ciel ouvert (avec l'usage d'un velarium en cas de mauvais temps), pour être ensuite définitivement couverte à cause des conditions météorologiques de la région ;
- Les spectateurs sont mélangés, toutes classes confondues, dans un espace (tant dans la configuration initiale que dans celle du théâtre en bois) qui a supprimé toutes les divisions typiques du théâtre habituel (orchestre, loges, balcon, etc.), c'est-à-dire du « Théâtre à l'italienne ».
- La scène est très simple, c'est un plateau nu, pratiquement sans décors, ou plutôt le décor principal est constitué par la nature elle-même : le bois, la forêt de Bussang (voir en Fig. 1 et 2). Sur le fond de la scène, même quand le théâtre aura abandonné sa configuration initiale en plein air, il y a une grande porte qui doit obligatoirement s'ouvrir pendant le spectacle : la nature de Bussang, la forêt avec ses arbres, doit « entrer » dans le spectacle (voir en Fig. 3).
- Les pièces écrites toutes ou presque par Maurice Pottecher traitent généralement d'un thème d'intérêt social, comme celle qui inaugure le théâtre en 1895, *Le Diable marchand de goutte*, qui traite du fléau de l'alcoolisme, mais ne négligent jamais un certain caractère comique, qui fait parfois référence aux mœurs locaux et même au patois de la région.

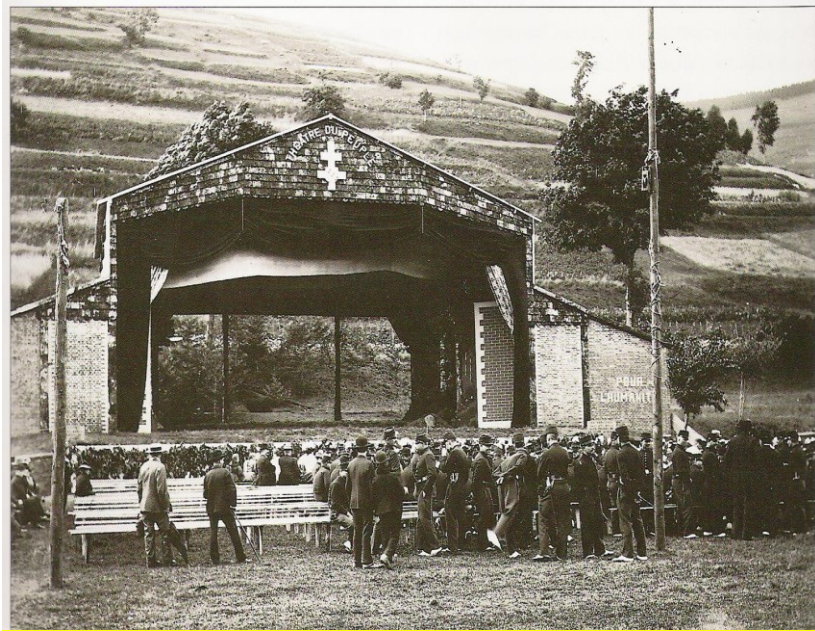


Fig. 1 : Le Théâtre du Peuple à Bussang, 1895.

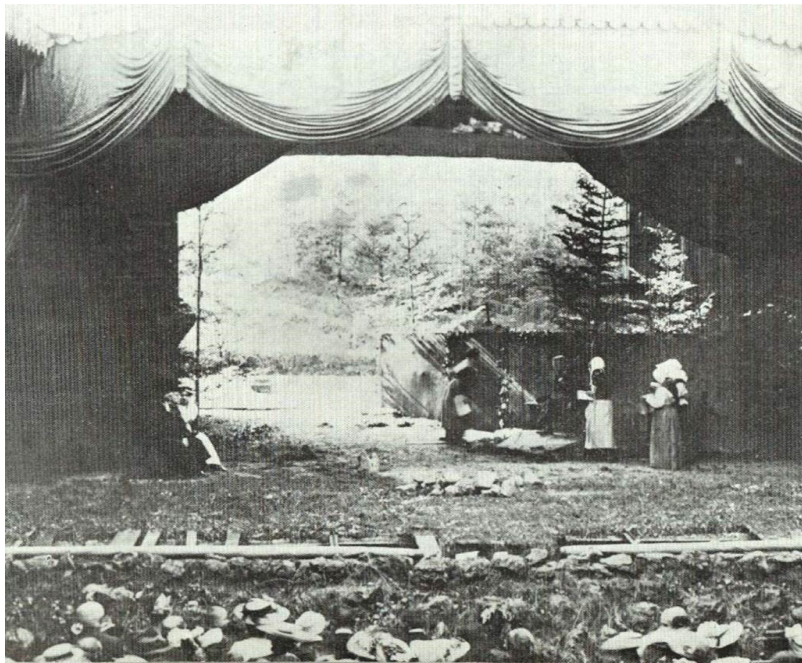


Fig. 2 : La scène avec la forêt qui entre dans le spectacle, 1898.



Fig. 3 : La scène ouvert dans la nature, 1988.

Ce court portrait nous donne la mesure des enjeux et de la nouveauté du Théâtre du Peuple de Bussang, qui a effectivement marqué un tournant dans l'histoire du théâtre populaire en France. Selon Maurice Pottecher lui-même, il n'a pas été « le résultat d'une théorie abstraite, d'abord formulée et définie, mais plutôt la création spontanée d'un artiste cherchant instinctivement, hors des pratiques de la scène moderne, un moyen d'affranchissement pour l'art et d'union sociale pour le public¹⁴⁴».

Soulignons donc en conclusion les trois points essentiels de son travail et surtout le lien qu'il a su instaurer avec le public. D'abord, il a réussi à donner un exemple durable d'une scène en plein air, faisant du paysage environnant une sorte d'innovation scénique spontanée, où l'irruption de la forêt vosgienne « fait figure de symbole », comme le notait Dort, d'un théâtre réconcilié avec la nature. Une expérience, donc, capable de réaliser la pensée de Jean-Jacques Rousseau sur la relation entre l'homme et la nature, entre le théâtre et la fête¹⁴⁵. Bien que, nous l'avons déjà souligné, cette filiation rousseauienne soit en soi paradoxale, car l'action de Pottecher coïncide exactement avec ce que Rousseau redoutait le plus : l'insertion du théâtre dans un espace rural et donc « vierge », inévitablement amené pour lui vers une dégénérescence certaine à cause de l'influence néfaste du théâtre.

Deuxièmement, Maurice Pottecher, dans l'espace certes réduit d'une toute petite ville, a montré que les publics peuvent se mélanger, tant du côté de la scène, que du côté de la salle. Il

¹⁴⁴ Maurice Pottecher, *Le théâtre du peuple : Renaissance et destinée du théâtre populaire*, op.cit., p. 39.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.11.

ne distingue pas de classes dans le public, ni dans sa troupe, mais les considère « toutes » comme parties de la fête collective à laquelle participent aussi bien les acteurs amateurs et les spectateurs, soient-ils de curieux touristes ou des paysans locaux « La troupe de Bussang est à l'image du public pour lequel elle joue et elle est représentative du peuple : s'y côtoient paysans, ouvriers, employés, professeurs, officiers, étudiants, boulangers, écrivains, artistes professionnels...¹⁴⁶». Son Théâtre du Peuple « s'adresse non pas à la plèbe ou aux prolétaires, par opposition aux bourgeois, mais au peuple entendu dans sa totalité¹⁴⁷». Et encore : « le véritable théâtre populaire n'est pas celui qui s'adresse à une classe spéciale de la population, mais à toutes à la fois. Il crée un lien entre des spectateurs que tout sépare ; il réalise une sorte de communion morale et de fraternité artistique à travers les masses¹⁴⁸».

Enfin, il a essayé de construire une écriture, à partir d'un « répertoire élaboré est adapté à un lieu, à un public et à des acteurs précis¹⁴⁹». Ses textes dramatiques ne sont certes pas devenus des grands succès, ni des pièces qui ont une existence durable au-delà de Bussang, mais ils témoignent d'un effort constant de s'adresser à une communauté précise, en faisant appel d'abord à ses émotions partagées. Voici donc les titres des pièces jouées par le Théâtre du Peuple, depuis sa fondation jusqu'à 1900. En 1895 : *le Diable marchand de goutte*, pièce en trois actes, par Maurice Pottecher. En 1896 : *Morteville*, drame en trois actes, du même auteur. En 1897 : *Le Sotré de Noël*, farce rustique en trois actes, mêlée de chants et de rondes populaires, par Richard Auvray et Maurice Pottecher. En 1898 : *Liberté*, drame en trois parties, suivi de *le Lundi de la Pentecôte*, comédie en un acte, par Maurice Pottecher. En 1899, *Chacun cherche son trésor*, histoire de sorciers en trois actes, par Maurice Pottecher¹⁵⁰. Avec son entreprise théâtrale, en somme, Pottecher a montré que la phrase que Brunetière avait lancé comme un défi : « l'art ne mérite plus son nom dès qu'il ose se dire populaire¹⁵¹ », pouvait être démentie. Son Théâtre du Peuple de Bussang a réellement fonctionné comme un déclencheur d'un mouvement d'intérêt national, bien au-delà du folklore local, et ce n'est pas un hasard si tant Morel que Rolland, qui ont exprimé des idées et ont formulé des projets à certains égards opposés, n'ont cessé de le prendre à modèle.

¹⁴⁶ Maurice Pottecher, « Le Théâtre du Peuple », *La Revue des deux mondes*, 1903, « IV. Le public », p. 194. Cité in Pascal Ory, *Théâtre citoyen du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, op.cit., p.97.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.93.

¹⁴⁸ Maurice Pottecher, *Le théâtre du peuple : Renaissance et destinée du théâtre populaire*, op.cit., p. 42.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.92.

¹⁵⁰ Maurice Pottecher, « Le Théâtre du Peuple de Bussang », *Le théâtre du peuple : Renaissance et destinée du théâtre populaire*, op.cit., p. 87.

¹⁵¹ *Ibid.* p.14.

1.2 Les premiers pionniers du théâtre populaire

A. Firmin Gémier et ses tentatives de théâtre populaire

Dans l'histoire du théâtre populaire en France, parmi les pionniers, il y a une autre grande figure considérée comme le « héraut du théâtre populaire¹⁵² » : Firmin Gémier (1869-1933). Acteur, metteur en scène et directeur de théâtre, il crée le premier Théâtre national populaire à Paris en 1920 qui sera repris par Jean Vilar en 1951. L'idéal du théâtre populaire continue à être poursuivi de Firmin Gémier à Jean Vilar, deux personnalités qui ont incarné le « mythe » du théâtre populaire à des générations et dans des contextes différents en France.

Firmin Gémier est né dans une famille populaire ; son père était un ouvrier tanneur et sa mère était Mère des Compagnons Charpentiers. Il grandit à Aubervilliers et son père lui fait découvrir le théâtre à l'Ambigu, au Château d'Eau, scène au public impitoyable. Quand il a dix-neuf ans, il fait ses débuts d'acteur devant un public redoutable, « le public populaire¹⁵³ », justement, puisqu'il est engagé, à trente francs par mois, dans un théâtre de quartier spécialisé dans le « mélodrame d'aventure », le Théâtre de Belleville, « où il débute, le 8 janvier 1888, dans un « second troisième rôle » : Juanez, des *Pirates de la Savane*¹⁵⁴, un drame d'Anicet Bourgeois et Ferdinand Dugué. En 1892, il entre au Théâtre Libre d'André Antoine comme acteur et régisseur. En 1900, le Théâtre Antoine, que le fondateur du Théâtre Libre a ouvert en 1897 et où Gémier l'a suivi, est devenu tout à fait à la mode ; les snobs replissent les salles. Mais Gémier et d'autres compagnons de la troupe acceptent mal les compromis auxquels Antoine est contraint pour que son théâtre puisse vivre. Antoine ambitionnait un théâtre littéraire à bon marché et l'alternance, c'est-à-dire le renouvellement de l'affiche, quel que soit le succès de la pièce. Gémier inscrit sa démarche artistique dans une perspective politique. Il partage ses ambitions avec des compagnons de route comme Romain Rolland, Maurice Pottecher ou Camille de Sainte-Croix : « il s'agit d'inventer un nouvel art dramatique, de construire un art nouveau pour un monde nouveau¹⁵⁵ ». Il est possédé par le culte de son art et a l'ambition de le rénover pendant toute sa carrière. Il est obsédé par la hantise d' « une forme

¹⁵² Cf. Catherine Faivre-Zellner, *Firmin Gémier héraut du théâtre populaire*, op.cit.

¹⁵³ Catherine Faivre-Zellner, *Firmin Gémier, Introduction, choix de textes et notes par Catherine Faivre-Zellner*, Arles, Actes Sud-papiers, 2009, p. 5.

¹⁵⁴ Paul Blanchart, *Firmin Gémier*, Paris, L'Arche, 1954, p. 34.

¹⁵⁵ Catherine Faivre-Zellner, *Firmin Gémier, Introduction, choix de textes et notes par Catherine Faivre-Zellner*, op. cit., p. 5.

dramatique plus populaire, d'une scène plus aérée, d'une participation plus vivante de la foule à l'action du théâtre¹⁵⁶».

Avant la création du Théâtre national populaire en 1920, Firmin Gémier a déjà commencé ses aventures sur ce terrain : en 1901, il lance son premier essai au Théâtre de la Renaissance qui accueille toutes les classes : familles bourgeoises dans les loges et baignoires, ouvriers et petits employés dans les galeries. Il y affirme son originalité de metteur en scène avec des spectacles comme *Le 14 Juillet* de Romain Rolland dans lequel il crée un personnage nouveau : la foule, « protagoniste dramatique inédit, immense corps à cent têtes, hétérogène et unique, qui renvoie son image à un public composite¹⁵⁷».

En 1903, convaincu par les autorités du *Festival Vaudois* de Lausanne, il met en scène une fête populaire. Le théâtre est à ciel ouvert et la population sollicitée pour l'interprétation. Gémier cherche « à inventer un art où, spectateur du drame, le peuple en serait le héros¹⁵⁸». Il expérimente une forme théâtrale nouvelle en utilisant l'espace de jardin à cour devant le proscenium, d'où arrivent traditionnellement dans le *Festspiel* les armées, où se livrent les combats, pour le débordement inverse de deux mille trois cents exécutants du plateau à la salle. L'émotion suscitée par cette conjugaison de la foule théâtrale et de la foule spectatrice fait que les vingt mille spectateurs se lèvent et que scène et salle se réunissent en théâtre¹⁵⁹. (voir en Fig.1)



Fig. 1 : *Festival Vaudois* de Lausanne, 1903.

¹⁵⁶ Cf. Jacques Copeau, *Le Théâtre populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1941.p. 22-23.

¹⁵⁷ Catherine Faivre-Zellner, *Firmin Gémier, Introduction, choix de textes et notes par Catherine Faivre- Zellner*, *op. cit.*, p. 6-7.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 8.

En 1911 et 1912, Firmin Gémier lance le Théâtre National Ambulant qui traverse les routes du nord et de l'est de la France, il installe sur les places son chapiteau-palais de mille six cents places et convoque la société civile, toutes classes confondues, au partage de la fête de l'art. Catulle Mendès fut le précurseur de ce projet qui associait le théâtre populaire et idéologie républicaine, parce que le théâtre est considéré comme un instrument de la démocratie pour éduquer la foule¹⁶⁰. Chez Firmin Gémier, ce projet est devenu une grande aventure pour apporter le théâtre à un public le plus large possible avec un énorme théâtre démontable et transportable (voir en Fig. 2):

Trente-sept voitures assurent la vie et les déplacements de cette usine ambulante de spectacles, traînées par 8 tracteurs à vapeurs... 1300 lampes pour éclairer la scène, 2000 pour la salle... L'édifice repose sur une énorme charpente d'acier : un chapiteau de 52 m longueur 25 m de largeur, une scène de 7 mètres d'ouverture pour 10 mètres de profondeur. Une salle de 1650 places à bas prix...¹⁶¹

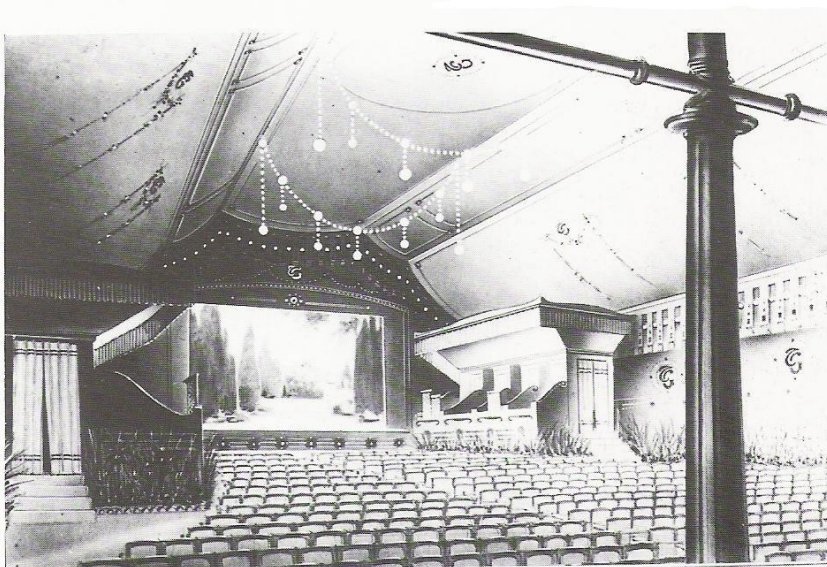


Fig. 2 : Salle du Théâtre National Ambulant

Ce théâtre a réussi à attirer le public par sa présentation grandiose, mais, en raison des difficultés de transport et de finance, le projet a été abandonné en 1912. Cet échec reste toutefois l'expérience qui résume mieux le rêve de Firmin Gémier : construire un théâtre grandiose capable de toucher un vaste public, qui chez lui assume les contours de la foule. Sa

¹⁶⁰ En effet, le Théâtre National Ambulant était un projet qui avait été esquissé par Catulle Mendès en 1899, communiqué en 1902 pour avis à Adrien Bernheim, commissaire du gouvernement auprès des théâtres subventionnés et publié dans *Je Sais Tout* en 1905 et présenté à la Chambre des députés en 1906. Sur plus d'information et des contextes historiques du projet, voir Catherine Favre- Zellner, *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, *op.cit.*, p.92-99.

¹⁶¹ Paul Blanchart, *Firmin Gémier*, *op.cit.*, p.131.

tentative est aussi un signe qui annonce incontestablement la décentralisation théâtrale qui se réalisera dans les années soixante¹⁶². La recherche du grand public chez Firmin Gémier continue durant des festivals dans les années suivantes où il aura l'occasion de s'exprimer. La première expérience est en 1914 à Genève, où Gémier réalise un nouveau *Festspiel* : *Les Fêtes de juin*. Cette fois ce sont des représentations multiples. On construit pour l'occasion un théâtre dont le mur du fond de scène, comme celui de Bussang, s'ouvre sur un espace naturel¹⁶³. La deuxième expérience est réalisée en 1919, après la Première Guerre Mondiale : les spectacles au Cirque d'Hiver de Paris qui sont présentés dans un espace ouvert et circulaire (voir Fig. 3), dans le but de réaliser sa propre conviction pour constituer un public de masse au sens du « collectif », « national » et « populaire » :

En venant au Cirque d'Hiver nous avons commencé notre évasion du théâtre habituel. Notre programme nous conduira vers le théâtre collectif, le théâtre national.

Nos idées n'ont rien d'agressif contre les genres à la mode. Mais il est bien permis de penser qu'après la guerre où toutes les classes sociales se trouvèrent mêlées dans la misère des tranchées, le théâtre doit être accessible à tous, comme il l'était autrefois dans les fêtes qui les rassemblaient sur la place ou le parvis des cathédrales pour goûter les joies des spectacles primitifs.. On appelle ce théâtre : populaire ou national. Je l'appellerai collectif¹⁶⁴.

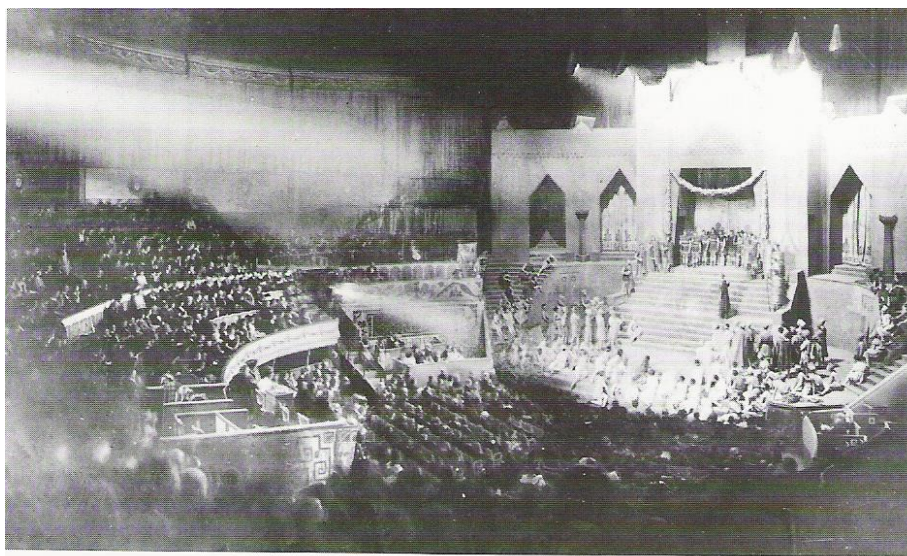


Fig.3 : Cirque d'Hiver de Paris, 1919, la représentation de la pièce *Œdipe Roi de Thèbes*¹⁶⁵

¹⁶² Cf. Marco Consolini, « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1900-1930) », *op.cit.*

¹⁶³ Catherine Faivre-Zellner, *Firmin Gémier, Introduction, choix de textes et notes par Catherine Faivre-Zellner*, *op. cit.*, p.10.

¹⁶⁴ Firmin Gémier, « Les Spectacles de la Vieille France », *Comoedia*, Septembre, 1920. Cité par Marco Consolini, « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1900-1930) », *op. cit.*

¹⁶⁵ A propos de cette expérience, voir l'article de Langdon Brown, « Firmin Gémier's Cirque d'Hiver Production of *Œdipe roi de Thèbes* », *Theatre Journal*, Vol. 31, N° 3, Octobre, 1979, p. 370- 385.

Le rêve du théâtre populaire de Firmin Gémier est devenu un élément plus concret présenté par la fondation du Théâtre National populaire en 1920. Mais, il faut indiquer l'attitude du peu d'intervention de l'Etat pendant les années vingt, car concrètement cette situation va s'inverser progressivement au vu du changement que le théâtre populaire apporte au public dans les années qui vont suivre. Nous reviendrons sur ce sujet dans les chapitres suivants. A l'époque de Gémier, le théâtre n'est pas considéré comme faisant partie du service public et l'Etat ne se décide pas à intervenir réellement en sa faveur : « C'est que l'Etat des années 20, même conseillé par [Aristide] Briand ou [Joseph] Paul-Boncour, se refuse toujours à franchir le pas d'une intervention décidée, assimilant le théâtre à un service public – comme le confirme, à la même époque, un arrêt fameux du Conseil d'Etat¹⁶⁶».

Le 8 juin 1920, Firmin Gémier réussit pourtant à convaincre la Chambre des députés qui vote un crédit de cent mille francs pour la fondation du TNP dont elle le nomme directeur¹⁶⁷. La principale limite de l'expérience de 1919 reproduite en 1920 au Théâtre national populaire du Trocadéro, échoue et ne fait d'autre que fabriquer un prototype sans suite. Et la raison n'est nullement esthétique, elle est financière, donc politique : le TNP ne bénéficiera jamais que d'une subvention dérisoire, qui en fait bien vite un « garage à spectacles¹⁶⁸ ». Catherine Faivre-Zellner indique que le TNP pour Gémier doit remplir sa mission pour le peuple- et non pour l'État qui a investi, et il affirme en plus la dimension collective, socialiste, du projet de ce théâtre populaire¹⁶⁹. Malgré ses efforts, Gémier n'avait pas réussi à réaliser son rêve et le TNP ne pourra être qu'un théâtre d'accueil où seront présentées les créations de l'Opéra et de la Comédie-Française¹⁷⁰. Le rêve du théâtre populaire de Firmin Gémier n'a pas réussi à cette époque, mais l'inauguration du TNP représente le véritable début de la politique du Théâtre public en France.

Deux ans plus tard, pour donner au théâtre populaire une troupe et des moyens, Firmin Gémier brigue l'Odéon qu'il dirige jusqu'en 1930 étant « secrétaire du peuple¹⁷¹ » et sa pensée politique se radicalise vers le socialisme internationaliste : il invite les travailleurs

¹⁶⁶ Pascal Ory, *Théâtre citoyen*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁷ Catherine Faivre-Zellner, *Firmin Gémier, Introduction, choix de textes et notes par Catherine Faivre-Zellner*, *op. cit.*, p. 16-17.

¹⁶⁸ Pascal Ory, *Théâtre citoyen*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁹ Catherine Faivre-Zellner, *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, *op. cit.*, p.152.

¹⁷⁰ Marco Consolini, « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1900-1930) », *op.cit.* Nous pouvons voir aussi les programmes du TNP illustré par Catherine Faivre-Zellner, dans Annexe II : Le Théâtre National Populaire, in *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, *op. cit.*, p.287- 299.

¹⁷¹ Firmin Gémier, « Le Théâtre et la Nation », *Choses de théâtre*, n° 13, janvier 1923, in Catherine Faivre-Zellner, *Petite anthologie, Registres 7*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p.200. Cité par Catherine Faivre-Zellner, *Firmin Gémier, Introduction, choix de textes et notes par Catherine Faivre-Zellner*, *op. cit.*, p. 17.

manuels ou intellectuels à s'allier par-dessus les frontières et les intérêts capitalistes ; il croit que les grands génies dramatiques tels que Shakespeare, Molière ou Goethe ont exprimé l'idéal propre à chaque groupement humain et il pense que les peuples fraterniseront par leur mutuelle fréquentation¹⁷². Ce sont les dernières « rêveries » d'un homme de théâtre qui n'aura cessé de poursuivre de projets toujours plus chimériques.

Mais l'héritage de Firmin Gémier reste très fécond pour le théâtre français des décennies qui suivirent sa mort. Nous pouvons insister encore sur trois adjectifs-clés dans sa pensée et son action théâtrale : « national », « festif » et, bien sûr, « populaire ». Concernant ce dernier mot, on peut dire que le travail de Firmin Gémier opère une transition qui va de l'esprit du théâtre grec vers la démocratie du théâtre moderne. Du théâtre de la Grèce antique il hérite la recherche constante d'un lien avec la *Cité*, lien qui fut cherché également par d'autres novateurs qui l'ont précédé, comme Catulle Mendès. Mais il a aussi sa propre vision de la démocratie dans le théâtre moderne en indiquant à plusieurs reprises l'importance du public pour lequel il travaille : le populaire pour lui c'est la *foule*, la grande masse des spectateurs rassemblés : « ne dédaignez pas de vous montrer sur les scènes populaires. Il n'y a pas de plus grand honneur que de jouer pour le peuple¹⁷³».

Cette foule rassemblée, pour Firmin Gémier constitue déjà un spectacle populaire en soi : fortement inspiré par Rousseau, ce spectacle est par définition « festif », le rapport entre le théâtre et la fête étant pour lui au cœur du théâtre populaire. Bien que Jacques Copeau, la figure qu'on étudiera suivant, lui soit souvent opposé dans son approche du théâtre, il reconnaîtra des années plus tard en Firmin Gémier la figure fondamentale dans ce sens :

Un sentiment national, politique, religieux, à la faveur de grands événements, en commémoration de grandes dates, exercera toujours sur l'esprit populaire une attraction assez forte pour que ces fêtes, en un lieu donné par la circonstance ou l'histoire, s'organisent pour ainsi dire spontanément. Les poètes, les musiciens, les artistes n'auront qu'à les ordonner¹⁷⁴.

Copeau, qui rappelle à quel point Gémier « apportait un zèle religieux dans ces mises en scène colossales¹⁷⁵ », souligne donc le lien entre cet élan festif et le sentiment « national » dont il peut être porteur. Gémier aura été le « héraut », pour reprendre encore l'expression de Catherine Faivre-Zellner, aussi de cette utopie nationaliste, alimentée notamment par la tragédie de la 1^{ère} guerre mondiale, qui était pour lui animée par un sentiment de fraternité

¹⁷² *Ibid.*, p.17.

¹⁷³ Firmin Gémier, *Le Théâtre*, 1925, cité in Pascal Ory, *Théâtre citoyen Du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷⁴ Jacques Copeau, *Le Théâtre Populaire*, *op.cit.*, p. 43.

¹⁷⁵ *Ibid.*

universelle, peut-être sans se rendre compte des dérives totalitaires qu'elle comportait. Pour le constater, il suffit de lire, dans le récit qu'en fait Paul Blanchart, le programme de la grande fête de masse qu'il avait imaginé pour l'inauguration du Théâtre National Populaire, le 11 novembre 1920, qui comme beaucoup de ses projets ne sera pas réalisée :

Pour cette occasion solennelle du 11 novembre 1920, il avait donc songé à une grandiose cérémonie sur l'Esplanade des Invalides. Trois épisodes : d'abord une paraphrase moderne de la Fête de la Fédération, avec un serment de fidélité à la Nation ; puis une évocation de la guerre récente, avec les combattants, les mutilés, les parents des tués, qui apporteraient une urne funéraire sur l'autel de la patrie : enfin une sorte d'apothéose du travail avec les divers corps de métiers, dans leur costume de labeur, qui viendraient jurer de se consacrer à la renaissance du pays¹⁷⁶.

Or, quand on parle du sens du mot « national » chez Firmin Gémier, à notre avis il faut le prendre dans le sens de l'esprit démocratique qu'il traduit, du moins pendant les années vingt. Pour l'expliquer, il nous faut anticiper quelques considérations autour de la traduction du mot « populaire » en chinois, que nous mènerons dans le chapitre V (5.1 C) de la deuxième partie sur la Chine. D'après notre recherche, nous pouvons trouver deux traductions majeures quand on évoque le « théâtre populaire », l'une est comme « 民众戏剧 » (*min zhong xi ju*), dont « *min zhong* » couple le sens de « peuple » et de « national » ; l'autre comme « 大众戏剧 » (*da zhong xi ju*), dont « *da zhong* » exprime la classe populaire, les masses et la foule dans son sens le plus large possible. Nous pouvons trouver une explication du choix de la traduction entre ces deux termes chinois dans un article GONG Baorong, sur « La pensée du théâtre populaire de Jean Vilar et la création du Festival d'Avignon » publié en 2006 dans *Drama*, la revue de l'Académie du Théâtre Central de Pékin. L'auteur donne dans une note son avis sur la traduction de « populaire » par « 民众 (*min zhong*) » à l'époque de Firmin Gémier, basé sur le constat que le théâtre populaire n'avait pas alors de véritables soutiens financiers de l'État. Selon lui, le terme « national » (*min zu*) était pourtant très utilisé pendant les années vingt et donc la traduction de « populaire » en chinois était « 民众 (*min zhong*) » pour souligner le caractère presque rêvé, comme un objectif à atteindre, du qualificatif « national » qu'on trouve dans les intitulés tant du Théâtre *National* Ambulant que du Théâtre *National* Populaire voulus par de Firmin Gémier¹⁷⁷. Quand il présente le TNP à l'époque de Jean Vilar, l'auteur a repris en revanche la traduction de « populaire » par « 大众 (*da zhong*) » comme ce qu'il illustre dans ses autres publications concernant l'image du théâtre populaire français. Nous présenterons cela plus de détails dans le chapitre consacré à la traduction du « théâtre populaire » en chinois, mais on peut dire dès maintenant que ce choix se justifie par le succès

¹⁷⁶ Paul Blanchart, *Firmin Gémier, op. cit.*, p. 250-251.

¹⁷⁷ Cf. GONG Baorong, « La pensée du théâtre populaire de Jean Vilar et la création du Festival d'Avignon », *Drama*, le Journal Académie du Théâtre Central de Pékin, n°2, 2006.

réel et concret du TNP vilarien des années 50, capable d'attirer de milliers de spectateurs chaque soir, alors que les tentatives de Gémier avaient donné, nous l'avons vu, des résultats bien plus décevants.

Il ne reste pas moins que la pratique et la pensée de Firmin Gémier, que nous avons illustrées brièvement, restent fondatrices, ayant donné une « marque de fabrique » qui nourrira ses successeurs au fil du parcours de l'utopie du théâtre populaire.

B. La tentative de Jacques Copeau pour concevoir un « nouveau public »

Jacques Copeau (1879- 1949), est un écrivain, un homme de lettres, metteur en scène, acteur, chef de troupe et fondateur du Théâtre du Vieux- Colombier à Paris en 1913. Il est une figure centrale dans l'histoire du théâtre français, dont il l'incarne « l'utopie de l'équipe »¹⁷⁸.

Dans son parcours du théâtre, il a pour but de rétablir le lien brisé entre théâtre et culture et il décide de lutter de toutes ses forces contre le mercantilisme du théâtre. Au contraire de Firmin Gémier qui vise la grandeur, le gigantesque et le spectaculaire, Jacques Copeau ne vise pas l'accès aux masses populaires, cela ne l'intéresse pas dans la perspective de ce théâtre « purifié » qu'il cherche à atteindre. Il vise un « moindre public », « un public cultivé, d'élite », c'est-à-dire, d'une certaine manière, Copeau cherche le « petit », le « rigoureux » et le « sobre »¹⁷⁹. Lorsqu'en octobre 1913, il fonde sur la rive gauche le Théâtre du Vieux-Colombier, Copeau a pour ambition de « refonder le théâtre français en réformant l'espace scénique, la mise en scène, le répertoire, le jeu des acteurs, tout en concevant un nouveau rapport avec le public¹⁸⁰ ». Même si Copeau se concentre sur un public moins nombreux, et semble bien éloigné de l'objectif des autres pionniers du théâtre populaire que nous avons évoqués, sa tentative d'aborder « le nouveau public » ouvre un pas fondamental très inspirant dans l'histoire du théâtre populaire et de la décentralisation théâtrale¹⁸¹. Autour du rapport avec le public, nous étudierons deux événements majeurs représentant l'œuvre de Copeau : sa vision du Théâtre du Vieux- Colombier et son expérimentation avec les Copiaus à Pernand-Vergelesses, en Bourgogne.

¹⁷⁸ Muriel Mayette-Holtz, « Editorial », in Marco Consolini et Raphaëlle Doyon (dir.), *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française Jacques Copeau*, octobre 2014, p.3.

¹⁷⁹ Cf. Marco Consolini, « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1900-1930) », *op.cit.*

¹⁸⁰ Marco Consolini et Raphaëlle Doyon, « Jacques Copeau, contradictions fertiles », in *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française Jacques Copeau*, *op.cit.* p. 5-6.

¹⁸¹ Voir Robert Abirached, « Des premières semailles aux premières réalisations Les précurseurs : Jacques Copeau et sa famille », *La Décentralisation Théâtrale, 1. Le Premier Age 1945-1958*, Robert Abirached (dir.), Paris, Actes Sud, 1992.

En septembre 1913, Jacques Copeau a publié un article dans *La Nouvelle Revue Française (NRF)* où il était le premier directeur de la *NRF* en 1908- 1909, aux côtés d'André Gide et Jean Schlumberger ; il se lie au milieu littéraire par ses amitiés avec Roger Martin du Gard et Gaston Gallimard¹⁸². Dans un article intitulé, « Un essai de rénovation dramatique : le Théâtre du Vieux- Colombier », il expose les mesures de rénovation dramatique dans son théâtre qui s'ouvrira prochainement en octobre de la même année, « un théâtre nouveau qu'il soit le point de ralliement de tous ceux, auteurs, acteurs, spectateurs, que tourmente le besoin de restituer sa beauté au spectacle scénique¹⁸³ ». Pour réaliser son rêve dans ce nouveau théâtre, Copeau indique ainsi ses mesures d'organisation qui présentent des caractères différents du système habituel du théâtre commercial parisien :

- Le Théâtre du Vieux Colombier se situe sur la rive gauche, avec une petite salle d'environ cinq cents places. Il en justifie l'usage car « elle n'escompte pas une énorme affluence, la moyenne de nos frais journaliers nous permettant de vivre et même de prospérer sur une moyenne de recettes relativement basse¹⁸⁴ ».
- Le public qu'il a envie d'atteindre tout d'abord c'est un « moindre » public, parmi « l'élite cultivée, les étudiants, les écrivains, les artistes, les étrangers intellectuels qui ont leur domicile au vieux quartier latin¹⁸⁵ ».
- Le système d'abonnements du théâtre inclut des réductions appréciables sur un tarif normal déjà fort réduit¹⁸⁶.

Copeau explique ensuite la nécessité de l'alternance des spectacles : « le principe de l'alternance d'au moins trois spectacles par semaine ». Selon lui, cette disposition « nous permettra de ne jamais faire dépendre notre fortune du succès d'une pièce unique, de maintenir constamment le niveau de notre répertoire, d'offrir au public des œuvres d'une nouveauté hardie, capables de s'imposer à la longue¹⁸⁷ ». En reprenant une volonté qui avait déjà été d'André Antoine¹⁸⁸, faire un théâtre de répertoire signifie pour Copeau prévoir à l'avance un programme d'œuvres à mettre en scène, préparer la troupe à ce travail, et pratiquer l'alternance des spectacles indépendamment de leur succès et de leur rentabilité commerciale¹⁸⁹. Le choix de Copeau est entièrement contre le système du théâtre commercial parisien. Il présente au début de cet article, le programme de ce théâtre « sera composé des

¹⁸² Laurent Fleury, « Le théâtre de Jacques Copeau et des copiaus (1924- 1929) », in *Le TNP de Vilar : Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 32.

¹⁸³ Jacques Copeau, « Un essai de rénovation dramatique : le Théâtre du Vieux-Colombier », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} Septembre 1913, 5^e Année n°57, p. 339.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 343.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 343.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 344.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 344.

¹⁸⁸ Rappelons que la tentative d'alternance dans la programmation des spectacles avait animé le projet du Théâtre Antoine à son ouverture, en 1897, mais son application n'avait pas été possible dans le contexte de concurrence commerciale du théâtre parisien. Voir à ce propos : Marco Consolini, « Le Répertoire : combat esthétique et combat éthique », *Il Castello di Elsinore*, XXIII/62, 2010, pp. 69-82.

¹⁸⁹ Cf. Marco Consolini, « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1900-1930) », *op.cit.*

chefs-d'œuvre classiques européens, de certains ouvrages modernes déjà consacrés, et de ceux de la jeune génération¹⁹⁰». Concernant le répertoire, Copeau évoque trois sources de création : « répertoire classique », « reprises » et « pièces inédites ». Il explique également dans le même texte sa volonté de créer une « troupe » fixe, soudée et entièrement libérée des mécanismes du « vedettariat », et son insistance sur « les élèves-comédiens » à former annonce déjà son intérêt fondamental pour l'Ecole¹⁹¹.

Parmi ces pensées enrichissantes, nous observerons principalement son idée de « répertoire » qui pourra être d'un point d'entrée autour de notre sujet. Pour Jacques Copeau, le répertoire classique proposé est « un constant exemple, comme l'antidote du faux goût et des engouements esthétiques, comme l'étalon du jugement critique, comme une leçon rigoureuse pour ceux qui écrivent le théâtre d'aujourd'hui et pour ceux qui l'interprètent¹⁹² ». Devant les ouvrages classiques, Copeau refuse de se poser l'objectif de les « renouveler », c'est-à-dire en déformer l'esprit » et souligne en revanche l'importance « d'une connaissance approfondie des textes¹⁹³ ». Sa réflexion sur le répertoire classique nous incite à réfléchir sur le rapport entre l'œuvre traditionnelle et la création de nos jours, c'est aussi le reflet d'un phénomène commun qui est arrivé dans l'histoire théâtrale de la France et de la Chine. La pensée de Jacques Copeau sur les ouvrages classiques illustre l'influence profonde de la littérature sur le théâtre français. Comment utiliser les pièces classiques dans la création d'un théâtre moderne, comment rendre populaire ce répertoire? C'est une problématique qui va intéresser un grand nombre d'hommes de lettres, de théâtre et de critiques : nous allons le voir bientôt avec Romain Rolland, mais aussi avec Jean Vilar, Roland Barthes et bien d'autres. Elle nous intéresse particulièrement parce que, en Chine aussi, le rapport entre la « tradition » représentée par le théâtre traditionnel (*Xi Qu*) et le théâtre parlé dit « moderne » est au cœur de toutes les difficultés, les débats et les conflits. C'est une piste essentielle sur laquelle nous reviendrons dans les chapitres suivants, consacrés à la période du développement du théâtre parlé chinois dans le cadre des contextes sociaux et politiques particulièrement contrastés, ainsi que sous l'influence des modèles occidentaux.

Mais, pour revenir au cas de Copeau et de son Théâtre du Vieux-Colombier, celui-ci fermera un an après son ouverture, à cause de la Première Guerre Mondiale. La réouverture

¹⁹⁰ Jacques Copeau, « Un essai de rénovation dramatique : le Théâtre du Vieux-Colombier », *op.cit.*, p. 337.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 347-353.

¹⁹² *Ibid.*, p. 344-345.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 345.

du théâtre aura lieu en 1920, après deux saisons passées à New York, où la troupe reconstituée s'est rendue en 1917.

L'histoire de la première saison du théâtre ainsi que de son « aventure américaine » est très connue¹⁹⁴, mais ce qui nous intéresse c'est plutôt la stratégie imaginée par Copeau pour faire vivre ce petit théâtre, qui d'une certaine manière rappelle au système d'abonnements conçu par Eugène Morel, mais à bien plus petite échelle : en s'adressant au cercle des élèves, des amis, des passionnés d'un théâtre nouveau que le Vieux-Colombier avait réussi à réunir : « un modèle de fonctionnement – a écrit Marco Consolini – original et fécond pour le futur, notamment pour la politique de fidélisation des spectateurs menée par les théâtres publics à venir¹⁹⁵ ».

Effectivement, si Copeau s'empresse d'ouvrir l'École du Vieux-Colombier qui dispense une formation complète pour les comédiens, incluant culture générale, musique, gymnastique, improvisation, jeux de masques¹⁹⁶, une école professionnelle qui sera à l'origine de tout renouvellement de la pédagogie théâtrale en France¹⁹⁷, il se préoccupe de même de « fidéliser » son public. Une opération de plus en plus nécessaire pour le théâtre de la rive gauche, qui a encore réduit la petite jauge de sa salle pour faire place au célèbre « dispositif fixe » conçu par Jacques Copeau et Louis Jouvet¹⁹⁸. À côté de l'École naît ainsi l'Association des Amis du Vieux-Colombier qui réitère et donne une forme concrète à au célèbre appel de 1913 au « public français, public cultivé et jeunes gens d'aujourd'hui, public nouveau. Venez construire un théâtre neuf, digne de nos vieilles traditions et de nos énergies victorieuses, digne des poètes et du peuple, digne de vous¹⁹⁹ ». (voir en Fig. 1 et 2)

¹⁹⁴ Voir à ce propos : Jacques Copeau, *Registres III. Les Registres du Vieux-Colombier I*, textes réunis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre – Saint-Denis, Paris, Gallimard, 1979 et Jacques Copeau, *Registres IV. Les Registres du Vieux-Colombier II. America*, textes réunis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre – Saint-Denis, Paris, Gallimard, 1984.

¹⁹⁵ Marco Consolini, « Le Vieux-Colombier, théâtre de la N.R.F ? », in Robert Kopp, Peter Schnyder (dir.), *Schlumberger, Copeau, Gide : l'art de la mise en scène. Les Entretiens de la Fondation des Treilles*, Paris, Gallimard, 2017, p. 164.

¹⁹⁶ Laurent Fleury, « Le théâtre de Jacques Copeau et des copiaus (1924- 1929) », *op. cit.*, p.33.

¹⁹⁷ Voir à ce propos : Jacques Copeau, *Registres VI. L'École du Vieux-Colombier*, textes réunis par Claude Sicard, Paris, Gallimard, 2000.

¹⁹⁸ Voir à ce propos : Jacques Copeau, *Registres V. Les Registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, textes réunis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre – Saint-Denis, Paris, Gallimard, 1993.

¹⁹⁹ « Appel de Jacques Copeau pour la réouverture du Vieux-Colombier », saison 1919-1920. Affiche. Collection Catherine Dasté, in *Anthologie subjective Jacques Copeau*, Paris, Edition Gallimard, 1999, p. 8.



théâtre  **du vieux**

colombier

appel

à la jeunesse, pour réagir contre toutes les lâchetés du théâtre mercantile et pour défendre les plus libres, les plus sincères manifestations d'un art dramatique nouveau ;

au public lettré, pour entretenir le culte des chefs-d'œuvre classiques, français et étrangers, qui formeront la base de son répertoire ;

à tous, pour soutenir une entreprise qui s'imposera par le bon marché de ses spectacles, par leur variété, la qualité de leur interprétation et de leur mise en scène.

la direction

ouverture le 15 octobre

10319 Paris. — Imprimerie MARCEL FIGARD, ex de l'Embargo-Paris-Rhône, 140

Fig.1 : L'appel du Théâtre du Vieux-Colombier le 15 octobre 1913.

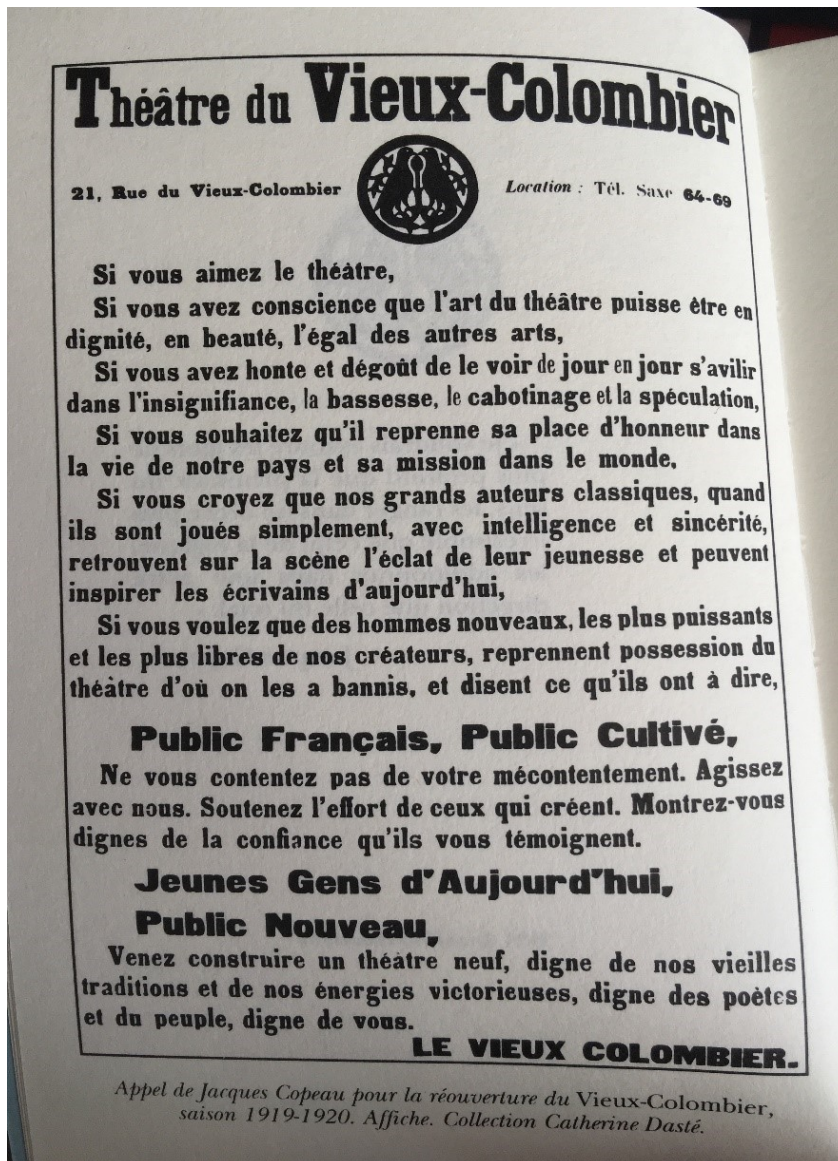


Fig. 2 : Appel de Jacques Copeau pour la réouverture du Vieux-Colombier, saison 1919-1920. Affiche. Collection Catherine Dasté.

Cette Association, née le 6 mars 1920, prolonge une « communication très incisive, presque « militante », nourrie d'une profusion de tracts, d'appels et de brochures explicatives, de la reprise d'envois massifs des célèbres cartes-programmes, des réductions de 25% pour les enseignants et les étudiants, ainsi que du très ingénieux système d'abonnement par Carnets de 12 places²⁰⁰ ». Elle prévoit des Membres Fondateurs (300fr. de cotisation) et des Membres Actifs (20 Fr. de cotisation) et met en place un véritable système de « propagande » pour élargir le cercle des souscripteurs (qui compte, déjà en octobre 1920, 556 fondateurs et 912 actifs²⁰¹).

Dans une brochure de présentation de l'Association, en effet, on peut lire :

Le Service de propagande du Vieux-Colombier se rattache à l'Association des Amis et Fondateurs qu'il complète. Pour prendre mieux conscience de la croissance de ses forces, de l'extension de son influence, le Vieux-Colombier doit être constamment renseigné par le public lui-même sur les résultats de son effort, sur les moyens possible de mieux le diriger. Pour travailler à notre progrès dans le même sens et le même esprit que nous, le public doit connaître avec précision la nature, la signification, les intérêts et les besoins de l'œuvre à laquelle il adhère.

Le Service de Propagande suscite, recueille, met en œuvre tous les renseignements qui lui sont adressés. Il stimule, éclaire, ordonne l'action de ses adhérents, afin de la rendre plus pressante et plus efficace. [...]

Toute personne ayant décidé de *travailler* pour le Vieux-Colombier devra : 1) venir au Secrétariat de la Propagande [...]. 2) Nous tenir au courant de son action.

L'action de propagande consiste : à distribuer des brochures du Vieux-Colombier ; à acheter un carnet d'abonnement pour en détacher les coupons au profit de vos amis ; à surveiller dans votre quartier notre publicité par voie d'affiches ; à répandre les *Cahiers du Vieux-Colombier*.

En vue de recruter : de nouveaux spectateurs, de nouveaux abonnés, de nouveaux membres actifs, de nouveaux membres fondateurs.

Les Membres du Service de Propagande recevront tous les mois un *Bulletin de la Propagande* qui leur fournira le résultat de leur action collective et des indications propres à la développer²⁰².

Ce grand effort de prosélytisme nous renseigne sur une stratégie vraiment novatrice dans la création et la fidélisation d'un public « militant » et qui sera reprise, à plus grande échelle, par le TNP de Jean Vilar, ainsi que par les théâtres de la décentralisation. Sa philosophie se base sur l'idée, un peu comme l'avait préconisé Eugène Morel, qu'il faut faire du spectateur un *habitué* qui prenne plaisir à venir au théâtre presque indépendamment du spectacle que lui est proposé. Copeau lui-même l'explique avec clarté :

Toute l'histoire du Vieux-Colombier, depuis sa fondation, est celle d'une propagation continue de l'amitié, fondée sur la connaissance et l'estime. En ce sens on peut dire que, dès le premier jour et dès la première heure, dès notre première représentation, nous avons eu *un public*. C'est-à-dire que nous avons été suivi par un ensemble, d'abord minime mais bientôt fervent, de spectateurs non point tant séduits par

²⁰⁰ Marco Consolini, « Le Vieux-Colombier, théâtre de la N.R.F ? », *op. cit.*, p. 165.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 167.

²⁰² Brochure de l'Association des Amis et des Fondateurs du Vieux-Colombier, 1920, *cit. in ibid.*, p. 166-167.

la réussite d'une particulière réalisation que retenus et mis en confiance par l'esprit de travail et de fidélité à soi-même qui devait assurer à la continuité des réalisations ou des tentatives une qualité pareille, une égale honnêteté. [...]

Le passant qui entre un soir au Vieux-Colombier, par désœuvrement, se sent incorporé au public. Il y reviendra prendre sa place, la semaine suivante, comme si elle lui était désormais assignée. Tout spectateur du Vieux-Colombier devient un habitué du Vieux-Colombier. Puis il cherche à s'expliquer ce qu'il éprouve, ce sentiment de préférence et ce lien d'affection. Il feuillette nos brochures, il suit nos conférences. Il est appelé, invité du dehors au-dedans. Tout habitué tend à devenir un ami du Vieux-Colombier²⁰³.

Malgré ces beaux proclames, et malgré le succès assez constant des spectacles du Vieux-Colombier, le théâtre reste économiquement peu viable et les souscriptions ne suffisent pas à le relever de son déficit chronique.

Copeau décide donc de le fermer provisoirement (mais l'arrêt sera définitif) en septembre 1924, et de réunir quelques comédiens pour travailler en province. Il part en Bourgogne et s'installe dans un petit village, d'abord à Morteuil ensuite à Pernand-Vergelesses sur la Côte-d'Or, avec quelques collaborateurs fidèles, Michel Saint-Denis et Léon Chancerel entre autres, et une petite troupe de très jeunes élèves (Jean Dasté, sa fille Marie-Hélène, Etienne Decroux et bien d'autres²⁰⁴). La recherche du « public nouveau » continue cette fois dans une expérimentation plus radicale, car ce contact avec le contexte rural éloigné de la capitale, va finalement, presque malgré lui, le reconnecter à l'histoire du théâtre populaire. En Bourgogne, la jeune troupe de Copeau est appelée par les paysans bourguignons du lieu « les Copiaus », (« copias », en patois, signifie les ceps de vignes, les enfants de la terre²⁰⁵), ils apprennent effectivement à se nourrir du public auquel ils s'adressent, en faisant un théâtre très simple, sans moyens financiers importants. (voir en Fig. 3)

²⁰³ Jacques Copeau, « Les Amis du Vieux-Colombier », *Cahiers du Vieux-Colombier*, n°1, novembre 1920, *cit.* in *ibid.*, p. 163-164.

²⁰⁴ Cf. Laurent Fleury, « Le théâtre de Jacques Copeau et des copiaus (1924- 1929) », *op. cit.*, p.33.

²⁰⁵ *Ibid.*



Fig. 3 : les Copiaus à Pernand-Vergelesses

La troupe lance donc une expérimentation presque « mystique » dans une condition d'isolement et de pauvreté de moyens. Ils recherchent la pureté dans le jeu, dans le mouvement, avec des exercices d'improvisation, de jeu masqué, de danse et de musique. Leur objectif est de créer un lien avec la nature et de se débarrasser des vices du théâtre commercial. Selon Robert Abirached, Copeau impose à la troupe une vie quasi « monacale » qui « dans son austérité, s'accorde bien au demeurant avec l'esthétique du « tréteau nu », opposée à tout décorativisme et, dans le jeu de l'acteur, à toute tentation de vedettariat²⁰⁶».

Leur parcours s'étend d'octobre 1924 à mai 1929, durant quatre années jusqu'à la dissolution des Copiaus²⁰⁷. Au milieu du vignoble ou dans les villages de la Bourgogne, le succès grandit en jouant à Beaune, à Châlons, puis au-delà de frontières à Bruxelles et à Genève, mais surtout ils réussissent à donner le goût du théâtre de qualité à toute une région²⁰⁸. Pendant leur travail isolé en Bourgogne, les Copiaus trouvent un « public nouveau » qui est

²⁰⁶ Robert Abirached, « Des premières semailles aux premières réalisations Les précurseurs : Jacques Copeau et sa famille », in Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation Théâtrale 1. Le Premier Age 1945-1958*, Paris, Actes Sud, 1992, p. 19.

²⁰⁷ Sur beaucoup plus des informations concernant la dissolution des Copiaus, nous pouvons lire le chapitre, « La campagne pour la Comédie- Française. Paris 1929- 1930 », in Jacques Copeau, *Registres VIII, Les dernières batailles (1929- 1949)*, textes établis, présentés et annotés par Maris Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2019, p. 30-31.

²⁰⁸ Laurent Fleury, « Le théâtre de Jacques Copeau et des copiaus (1924- 1929) », *op. cit.*, p.33.

justement « un public populaire », c'est-à-dire, le public paysan des vigneron. Mais pour Copeau, les spectacles de sa jeune troupe n'étaient que des « essais » et le public n'était qu'un « test » juste pour aider les acteurs à faire sauter les clichés du théâtre commercial parisien²⁰⁹. Malgré cette divergence qui a provoqué de graves conflits entre Copeau et ses jeunes élèves, leur regard sur le public nouveau fut un élément clé dans les années suivantes du théâtre populaire : Jean Dasté, Michel Saint-Denis et bien d'autres Copiaus furent en effet parmi les protagonistes de la première vague de décentralisation théâtrale d'après-guerre.

Dès 1929, en effet, lorsqu'il tente sans succès de se faire élire à la tête de la Comédie-Française, Copeau semble contredire de plus en plus l'attitude d'isolement et de « recherche pure » qui pourtant l'avait opposé frontalement à ses élèves, avides de se produire avec régularité devant un public de plus en plus large. Après plusieurs tentatives avortées de collaboration avec ses anciens compagnons Charles Dullin et Louis Jouvet, ainsi qu'avec les autres membres du Cartel, notamment pour une « Union des théâtres d'avant-garde », sa position change de manière explicite au cours des années 30, lorsqu'il arrive à déclarer de vouloir « réduire la funeste distinction qui s'est établie entre le beau théâtre ou théâtre littéraire et théâtre tout court dans son acception la plus large et la plus populaire²¹⁰ ». Il exprime cette volonté en 1935, lorsqu'il essaie de revenir sur la scène parisienne, avec le projet de fondation d'un « Théâtre Jacques Copeau », qui devait s'installer dans la salle du Théâtre de l'Ambigu (encore un projet non réalisé...). Copeau déclare, cette fois ouvertement, son envie de « s'adresser décidément à un large public²¹¹ » et que « l'Ambigu sera *Théâtre populaire* par le nombre de ses places à bon marché mises à la disposition des classes laborieuses, des intellectuels, de la jeunesse²¹² ».

Plusieurs facteurs contribuent à ce changement, par exemple les spectacles de plein air qu'il a réalisés au Maggio Fiorentino de Florence en 1933 et 1935, des spectacles à caractère religieux (Copeau a retrouvé la foi catholique en 1924) où il a expérimenté de nouvelles solutions spatiales avec beaucoup de figurants et avec des publics très nombreux. Mais le contexte économique et politique international l'a également influencé : la crise économique que vit le théâtre commercial de cette époque (menacé par les moyens de communication de

²⁰⁹ Cf. Marco Consolini, « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1900-1930) », *op.cit.*, n°3, 2017.

²¹⁰ Jacques Copeau, « Pour la fondation d'un grand théâtre de répertoire en octobre 1935 », *cit.* par Marco Consolini, « Le Théâtre Jacques- Copeau : théâtre d'art et populaire à la fois », in Jacques Copeau, *Registres VIII, Les dernières batailles*, *op. cit.*, p. 119.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

masse qui se développent : la radio, le cinéma devenu parlant, mais aussi les sports) va le convaincre de plus en plus de la nécessité d'une intervention de l'Etat en matière théâtrale. Un autre événement majeur dans le milieu du théâtre international, hébergé encore par l'Italie fasciste, va cristalliser cette situation : le Congrès Volta qui a lieu en 1934 à Rome²¹³.

Copeau n'y participe finalement pas, puisque dans l'impossibilité de se rendre à Rome, mais il y contribue avec un texte, « Le Spectacle dans la vie morale des peuples » qui sera ensuite repris presque intégralement dans son *Le Théâtre populaire*, publié en 1941. Dans ce colloque, organisé par le critique et historien du théâtre Silvio D'Amico²¹⁴, intervient un très grand nombre de personnalités internationales (écrivains, critiques, historiens, metteurs en scène, architectes) de pays idéologiquement très lointains : beaucoup d'Italiens, mais aussi une importante délégation soviétique, ainsi que des nombreux français, des américains, des espagnols, des anglais, etc. et une délégation provenant de l'Allemagne nazie. Parmi les noms des participants on peut citer : Luigi Pirandello et Filippo Tommaso Marinetti, bien sûr, mais aussi Edward Gordon Craig, Walter Gropius, William Butler Yeats ou encore Alexandre Tairov et d'autres russes, à commencer par le très puissant Sergo Amaglobeli, ainsi que les français Maurice Maeterlinck, Denys Amiel, Jean-Jacques Bernard, Emile Fabre (administrateur de la Comédie-Française), Jules Romains et d'autres ; alors que parmi les « excusés », outre Copeau, figurent André Antoine, Gaston Baty, Paul Claudel, George Bernard Shaw, Federico Garcia Lorca, Maxime Gorki, Vsevolod Meyerhold, Vladimir Némirovitch-Dantchenko, Eugene O'Neill, Max Reinhardt et même Constantin Stanislavski. Le thème principal débattu dans ce congrès concerne justement le rapport entre les pouvoirs publics et l'art dramatique, question sur laquelle, malgré deux attitudes divergentes sur la question du « théâtre de masse », se dessine un très grand accord, presque unanime et au-delà de toute opposition politique et idéologique, pour appeler à une plus forte intervention de l'Etat en matière dramatique : contre les *trusts* commerciaux, mais aussi pour résister à la concurrence du cinéma parlant ou des sports du stade. Une unanimité qui ne cache d'ailleurs pas une certaine fascination, y compris de la part des ressortissants des pays « libéraux » comme la France ou l'Angleterre, pour certaines expériences dirigistes et étatiques, comme par exemple les « Carri di Tespi » (chariots de Thespis), qui sillonnent la péninsule italienne

²¹³ Cf. Marco Consolini, « Le Théâtre Jacques- Copeau : théâtre d'art et populaire à la fois », *op. cit.*, p. 120.

²¹⁴ Très proche de Copeau, le catholique Silvio D'Amico a été aussi le principal artisan de la participation du fondateur du Vieux-Colombier au Maggio Fiorentino de Florence, voir à ce propos, Maria Ines Aliverti, « L'épreuve de Florence. 1933-1938 », in Jacques Copeau, *Registres VIII, Les dernières batailles*, *op. cit.*, p. 171-212.

sous le contrôle du Parti Fasciste et qui s'inspirent explicitement du modèle du Théâtre National Ambulant de Gémier²¹⁵.

C'est dans ce contexte donc, que Copeau en essayant de lancer son projet dans la salle renouvelée de l'Ambigu, en 1935, arrive à envisager un théâtre qui « sera *national* et *populaire*, sans cesser de tendre à la plus haute expression poétique, artistique, technique²¹⁶».

Ce changement d'attitude de Copeau sera confirmé peu de temps après, au moment de la formation du gouvernement du Front Populaire, dans un autre article qui sera lui aussi fusionné dans le texte du *Théâtre Populaire* : « Décabotinisé... désembourgeoisé... désencanaillé... », publié dans *Comœdia* en juillet 1936. Copeau y renouvelle son appel aux pouvoirs publics pour qu'ils interviennent en matière théâtrale, en promouvant notamment un travail de décentralisation par de jeunes compagnies, dont le modèle est évidemment pour lui celui de ses anciens Copiaus, ainsi qu'en organisant une vaste réforme de l'enseignement théâtral²¹⁷. Et il réitérera ce même appel lorsque, après la défaite de 1940 et l'occupation Allemande, le pouvoir basculera du côté du Gouvernement du Maréchal Pétain à Vichy. Dans cette période sombre, où le conservateur Copeau sera incontestablement fasciné par la « Révolution nationale » de Pétain, et où il se trouvera aussi confronté à de terribles choix lors de son « passage court, difficile et peu glorieux à la tête de la Comédie-Française²¹⁸ », en acceptant l'exclusion des comédiens juifs imposée par les Nazis, son texte *Le Théâtre Populaire*, publié en 1941, réaffirme une vision spirituelle du théâtre qui s'est construite tout au long des années 30, et qui peut être résumée dans une phrase plusieurs fois citée : « Ce qu'il nous faut c'est un théâtre de la Nation. Ce n'est pas un théâtre de classe et de revendication. C'est un théâtre d'union et de régénération²¹⁹».

D'une certaine manière cet appel de Copeau trouvera un écho dans l'esprit du travail de Jean Vilar, au Festival d'Avignon comme dans l'évolution du TNP, dont nous parlerons dans le troisième Chapitre. Il faut répéter en outre que l'influence des Copiaus jouera un rôle fondamental dans la décentralisation théâtrale : vingt ans plus tard après leur dissolution, les principaux animateurs de la décentralisation dramatique et les meilleurs défenseurs d'une

²¹⁵ Voir, à ce propos, Marco Consolini, « Entre théâtre de masse et théâtre d'Etat : l'étrange œcuménisme idéologique du « Convegno Volta », Rome 1934 », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 268, 4^{ème} trimestre, pp. 663-685.

²¹⁶ Jacques Copeau, « Allocution aux actionnaires éventuels du Théâtre-Jacques Copeau », 10 juillet 1935, *cit.* par Marco Consolini, in « Le Théâtre Jacques- Copeau : théâtre d'art et populaire à la fois », *op. cit.*, p. 119.

²¹⁷ Cf. Jacques Copeau, *Registres VIII, Les dernières batailles*, *op. cit.*, p. 314-320.

²¹⁸ Marco Consolini, « A la Comédie-Française sous l'Occupation », *in ibid.*, p. 352.

²¹⁹ Jacques Copeau, *Le Théâtre populaire*, *op. cit.*, p. 42.

véritable éthique du théâtre populaire seront issus de cette expérience : Jean Dasté et Michel Saint- Denis restent les plus emblématiques. Jean Dasté implante une troupe stable en province à Grenoble en 1945 et fonde le Centre dramatique national de la Comédie de Saint- Etienne en 1947. Michel Saint- Denis de son côté, a dirigé le Centre dramatique de l'Est de Strasbourg de 1952 à 1957.

Mais il faut souligner aussi qu'à Pernand-Vergelesses, en Bourgogne, où Copeau s'était établi en 1925 avec ses comédiens, la Maison Jacques Copeau reste un lieu de discussion et de recherche. A partir d'octobre 2013, il y a eu des rencontres et des colloques chaque année qui ont réuni des artistes, des chercheurs, des jeunes élèves et des habitants locaux²²⁰. Ces activités perpétuent la mémoire du travail de Jacques Copeau.

En Chine, il est présenté comme un grand maître dans les références sur l'histoire du théâtre moderne française : à cette étape de notre recherche, nous pouvons trouver des informations générales le concernant, comme sa biographie et son travail au Théâtre du Vieux-Colombier dans l'*Encyclopédie Chinoise, Volume du Théâtre*²²¹, dans *Le Théâtre français du XXe siècle* de LIU Minghou²²² et un article qui présente son évolution dans le milieu du théâtre, « Jacques Copeau, Fondateur du théâtre français moderne » par GONG Baorong publié dans *Art Théâtral* en 1998²²³. Tous ces travaux présentent un premier aperçu sur Copeau, mais il reste encore de très grandes perspectives d'études à développer par rapport à sa pensée et à sa pratique si importantes dans l'histoire du théâtre français.

²²⁰ Voir Marco Consolini et Raphaëlle Doyon, « Jacques Copeau, contradictions fertiles », *op.cit.* p. 6.

²²¹ Voir *Encyclopédie Chinoise Volume du Théâtre*, L'Édition Encyclopédie Chinoise, Pékin et Shanghai, 1989, p. 217.

²²² Voir LIU Minghou, *Le Théâtre français du XXe siècle*, *op.cit.*, p. 12-16.

²²³ Voir GONG Barorong, « Jacques Copeau, Fondateur du théâtre français moderne », *Art Théâtral*, n°5, 1998.

1.3 « Théâtre du Peuple » et « théâtre populaire », deux notions qui s'entrecroisent

A. Romain Rolland et le *Théâtre du Peuple*

Romain Rolland (1866-1944) est l'un des écrivains les plus influents du XXe siècle en France. Sa création dramatique a notamment eu une relation très étroite avec sa conception du théâtre populaire. A une période d'agitation politique internationale et de réforme, son œuvre a été inévitablement influencée par les situations du moment et a reflété certaines caractéristiques de l'époque : esprit de démocratie et de réconciliation inspirée d'une vision idéaliste de la Révolution française ; esprit humaniste et pacifiste pendant la Première Guerre mondiale (1914-1918) ; antifascisme pendant les années 1930 et 1940. L'empreinte du contexte de ces époques fait que les créations littéraires et dramatiques de Rolland reflètent également quelques traits distinctifs du théâtre populaire français au début du XXe siècle : nationale, révolutionnaire, politique et engagé. De plus, dans ses créations de littérature dramatique, en raison de l'influence de Victor Hugo dans ses études et sa formation culturelle²²⁴, il valorisait les portraits des héros selon les caractéristiques de la littérature héroïque et de l'art révolutionnaire.

Dans un contexte de crise sociale et de montée du mouvement socialiste et syndical dans France de la IIIème République, le *Théâtre du Peuple* de Romain Rolland, publié en 1903, constitue un point de départ fondamental pour le théâtre populaire français du XXe siècle : il incarne une ligne plus radicale par rapport aux expériences citées jusqu'à présent, celle d'un engagement politique du théâtre, clairement anti-bourgeois et à la faveur des classes prolétaires. Bien que le théâtre révolutionnaire de Romain Rolland s'exprime davantage sous forme de littérature théorique plutôt que dans la pratique théâtrale, son influence ne peut être ignorée. A ce propos, Marion Denizot estime que les huit pièces de son *Théâtre de la Révolution* ont inspiré « les enjeux politiques et culturels contemporains » et « éclairent les fondements idéologiques et théoriques du théâtre populaire en France ²²⁵».

C'est en effet à partir du *Théâtre du Peuple* de Romain Rolland, ainsi que de ses pièces révolutionnaires (*Les Loups*, 1898, *Le Triomphe de la raison*, 1899 ; *Danton*, 1900 ; *Le*

²²⁴ Bernard Buchatelet, *Romain Rolland tel qu'en lui-même*, Paris, Albin Michel, 2002.

²²⁵ Marion Denizot-Foulquier, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland Théâtre populaire et récit national*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2013, p.7-8.

Quatorze juillet, 1902 ; *Le Jeu de l'amour et de la mort*, 1925 ; *Pâques fleuries*, 1929, *Les Léonides*, 1928 ; *Robespierre*, 1939) que le concept du «peuple» et de «héros» a de nouveau trouvé sa place dans le théâtre français, en renouvelant un goût pour l'épopée nationale, à caractère à la fois révolutionnaire et démocratique, qui jouera un rôle très important dans la mystique du théâtre populaire français, notamment dans l'esthétique théâtre de Jean Vilar au Festival d'Avignon et au TNP pendant les années 1950²²⁶.

Le *Théâtre du Peuple* est divisé en deux parties: la première concerne le « théâtre ancien », la deuxième le « nouveau théâtre » (une troisième partie conclusive qui les suit, s'intitule « Au-delà du théâtre » et concerne l'utopie des « fêtes du peuple »). Cette structure montre déjà pleinement le désir urgent de Romain Rolland d'une innovation radicale du théâtre, de contenu mais aussi formelle : « Il n'existe dans le passé qu'un répertoire de lectures populaires, non de théâtre populaire. Les lectures ne suffisent point. Le théâtre est nécessaire²²⁷ ». Si dans l'ancien théâtre, malgré quelques grandes admirations, par exemple pour Shakespeare, il finit par rejeter pratiquement toute proposition dramatique, dans le « nouveau théâtre », il mentionne ce qu'il considère comme les précurseurs du théâtre du peuple à venir (Rousseau, Diderot, La Révolution française, Michelet) et les premières tentatives à mettre en avant : le Théâtre du Peuple de Bussang, notamment. Mais surtout, Romain Rolland indique quelques genres qui lui paraissent plus adaptés au théâtre populaire dont il rêve : « le mélodrame », « l'épopée historique », « le drame social », « le drame rustique », « le cirque », sans compter les citées « fêtes du peuple », qui sont au fond une sorte de modèle final auquel on aboutira lorsque la société entière aura changé, et avec elle le théâtre. Son but, effectivement est d'« établir entre l'art et le peuple un courant ininterrompu », car « le Théâtre du Peuple n'est pas un article de mode et un jeu de dilettantes. C'est l'expression impérieuse d'une société nouvelle, sa pensée et sa voix ; et c'est, par la force des choses, en cette heure de crise, sa machine de guerre contre une société caduque et déchuée²²⁸ ».

Ces déclarations retentissantes, montrent que le théâtre du peuple conçu par Romain Rolland est un appel au changement social, et qui mène à la prise de conscience de la nature

²²⁶ Voir, à ce propos, Jean Vilar, « Du spectateur au public », in *Théâtre et collectivité*, communications présentées par André Villiers, Flammarion, 1953, p. 109-115. Jean Vilar, *Théâtre, service public et autres textes*, Editions Gallimard, 1975, rééd. 1986 ; Laurent Fleury, « Le peuple de Vilar : mythe ou réalité », in Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2010, p. 121-132 ; Cécile Falcon, « Peuple et héros populaires sur la scène du Théâtre national populaire de Jean Vilar », in Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, op.cit., p.133-147.

²²⁷ Romain Rolland, *Le théâtre du peuple*, op.cit., p. 50.

²²⁸ *Ibid.*, p.7.

révolutionnaire du combat pour un théâtre nouveau. Il croit qu'à son époque « l'art ne peut s'abstraire des souffrances et des désirs de son temps. Le théâtre du peuple doit partager le pain du peuple, ses inquiétudes, ses espérances et ses batailles. Il faut être franc. Le théâtre du peuple sera aujourd'hui social, ou il ne sera pas²²⁹ ».

Il va même plus loin dans une lettre envoyée au directeur de la *Revue d'Art Dramatique*, peu avant la sortie du livre :

Je partage complètement l'opinion de Camille de Saint-Croix qu'un théâtre populaire doit être essentiellement socialiste [...] pour être réellement vivant et fécond. Je me suis convaincu, depuis quelques années, qu'il n'y a plus moyen, à l'heure actuelle, de séparer le théâtre de la politique. Le théâtre, comme l'art tout entier, doit prendre parti dans le combat [...] ; je crois à la nécessité d'une révolution dramatique, qui renouvelle entièrement les pensées et la forme même du théâtre français. Cette révolution ne peut s'accomplir que par la révolution, ou l'évolution socialiste²³⁰.

Selon Romain Rolland, le théâtre du peuple ne peut donc que s'attaquer à la bourgeoisie et à sa culture, car, comme le dit l'exergue qu'il place en ouverture de son livre, « *Le nouveau est venu ; l'ancien a passé.* (Schiller à Goethe, 1804)».

C'est donc à partir du *Théâtre du Peuple* de Romain Rolland qu'on assiste au début de la transition du sens politique de la « foule » indifférenciée à celui du « peuple » prolétaire, du sens social du « large public » à celui du « public populaire », du sens esthétique et idéologique du « héros » à celui du « héros populaire »²³¹. Nous reviendrons plus loin sur ce point (chapitre I 1.3 C).

²²⁹ *Ibid.*, p. 64.

²³⁰ Romain Rolland, *Lettre à Alphonse Séché*, 21 juillet 1903, in Alphonse Séché, Romain Rolland, *Ces Jours lointains. Lettres et autres écrits*, Cahiers Romain Rolland, n° 13, Paris, Albi-Michel, 1962, p. 23-24.

²³¹ L'article concernant la pratique de Jean Vilar, voir Cécile Falcon, « Peuple et héros populaires sur la scène du Théâtre national populaire de Jean Vilar », dans Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, op.cit., p.133-147.

B. Le théâtre du peuple et la pensée du théâtre populaire chez Romain Rolland

Dans le *Théâtre du Peuple*, Romain Rolland traite donc de la relation entre le théâtre et le peuple. Dans l'introduction, il met en avant l'importance d'établir un art pour le peuple et par le peuple, afin de permettre à celui-ci de parler de lui-même et d'exprimer par l'art populaire un concept universel :

C'est d'abord l'importance subite prise par le Peuple en art, —ou plutôt, l'importance prêtée au Peuple ; car le Peuple, comme d'habitude, ne parle guère, et chacun parle pour lui. Et c'est, en second lieu, l'extraordinaire diversité des opinions qui s'abritent sous le nom général d'art populaire.

En réalité, il y a, parmi ceux qui se disent les représentants du Théâtre du Peuple, deux partis absolument opposés : les uns veulent donner au peuple le théâtre tel qu'il est, le théâtre quel qu'il soit. Les autres veulent faire sortir de cette force nouvelle : le Peuple, une forme d'art nouvelle, un théâtre nouveau. Les uns croient au Théâtre. Les autres espèrent dans le Peuple. Entre eux, aucun rapport. Champions du passé. Champions de l'avenir²³².

Ensuite, sur la base de ces considérations et de son évidente prise de position, Romain Rolland parle de la relation subtile entre le théâtre et l'Etat. Il ne fait aucune confiance à ce dernier, car il estime que le rôle de l'Etat est d'empêcher et de geler les choses émergentes : « C'est le rôle de l'État de pétrifier tout ce qu'il touche, de faire de tout idéal vivant un idéal bureaucratique²³³ ».

En outre, Romain Rolland a également mentionné la question de la prétendue « vulgarisation » d'un art conçue pour le peuple : « si vulgariser est l'équivalent de rendre vulgaire, nous combattons cette démocratisation de la beauté. Nous voulons ranimer l'art exsangue, élargir sa malgré poitrine, faire rentrer en lui la force et la santé du peuple. Nous ne mettons pas la gloire de l'esprit humain au service du peuple ; nous appelons le peuple, comme nous, au service de cette gloire²³⁴ ». On comprend donc que son espoir est grand dans la capacité du théâtre à parler directement aux masses populaires :

Le théâtre est un exemple vivant, contagieux, irrésistible. Il est enveloppé de gloire. C'est un champ de bataille, où les âmes sont lancées en pleine action, à la suite des héros, aspirant à leur ressembler. Seule l'éloquence de la tribune peut produire de tels effets ; les lectures ne le peuvent point. Elles parlent aux sens à travers un écran ; elles s'adressent à l'intelligence ; elles ont peur de la vie physique. Sotte timidité. Il faut veiller au contraire à enrichir l'énergie physique du peuple, cette précieuse force matérielle, support de toute notre civilisation. La supériorité du théâtre est de prendre hardiment les instincts, et de les sculpter dans le vif²³⁵.

Cette attitude combative, contraste évidemment avec d'autres tentatives, plus ou moins institutionnelles, qui ont lieu à la même époque de ses réflexions et que Romain Rolland

²³² Romain Rolland, *Le théâtre du peuple*, op.cit., p.12.

²³³ *Ibid.*, p. 12-13.

²³⁴ *Ibid.*, p. 51.

²³⁵ *Ibid.*, p. 52.

considère comme abusives. C'est le cas notamment de *L'Œuvre des Trente ans de théâtre* d'Adrien Bernheim, qu'il considère comme des séries de *galas* inutiles, qui n'ont rien à voir avec un véritable public populaire : les frais pour le vestiaire suffisent à montrer que leur public était en réalité plutôt bourgeois. Et même le temps de ces représentations, qui se prolongeaient jusqu'à minuit, indiquent à Romain Rolland qu'il ne s'agissait pas d'heures réalistes pour la classe populaire qui doit travailler le lendemain. Encore une fois, on s'adressait en réalité à des bourgeois très bien éduqués, et non à des travailleurs et aux masses²³⁶.

Rolland, au contraire, estime que la première condition du théâtre du peuple est de mélanger réellement toutes les classes sociales²³⁷. Or, ces observations minutieuses de Romain Rolland concernant les conditions concrètes d'accueil d'un public vraiment populaire, un peu comme les préconisations d'Eugène Morel que nous avons vues, ont évidemment une importance non négligeable : elles annoncent des réformes importantes dans le rapport aux spectateurs, qui seront notamment appliquée par Jean Vilar au TNP pendant les années 50. Nous reprendrons ces arguments dans le Chapitre III.

La deuxième caractéristique de la pensée de Romain Rolland concernant le théâtre du peuple est celle d'être influencée par les penseurs des Lumières tels que Rousseau et Diderot et par l'esprit novateur apporté par la Révolution française. Au sujet du nouveau théâtre, Romain Rolland a d'abord passé en revue les progrès de la pensée du théâtre populaire du XVIIIe et XIXe siècle, en particulier celles de Michelet sur le théâtre populaire et le théâtre de masse, inspirées de l'héroïsme national et révolutionnaire.

Michelet indiquait pour le futur théâtre de la Nation quelques sujets tirés de l'épopée nationale : *Jeanne d'Arc, la Tour d'Auvergne, Austerlitz*, et surtout *les Miracles de la Révolution*.

C'est de la main de Michelet que l'idéal artistique de la Révolution et des penseurs du dix-huitième siècle est parvenu jusqu'à ceux d'entre nous qui, en France, ont entrepris de fonder le Théâtre du Peuple²³⁸.

En conclusion, en revanche, Romain Rolland évoque son rêve final sur le théâtre du peuple, clairement inspiré par Rousseau :

Un peuple heureux et libre a besoin de fêtes, plus que de théâtres ; et il sera toujours son plus beau spectacle à soi-même.

Préparons pour le Peuple à venir des Fêtes du Peuple²³⁹.

²³⁶ Cf. Romain Rolland, *Le théâtre du peuple, op.cit.*, p.56-59.

²³⁷ *Ibid.*, p. 57.

²³⁸ *Ibid.*, p. 83.

²³⁹ *Ibid.*, p. 138.

Le *Théâtre du Peuple* de Romain Rolland représente donc, comme l'a souligné Pascal Ory, une sorte de « synthèse » de l'élan révolutionnaire et idéaliste pour un théâtre populaire au début du XXe siècle :

Rolland fournit déjà une bonne partie de l'argumentaire sur lequel se développera le discours de tout le siècle suivant : une violente récusation du théâtre de boulevard, considéré comme une métonymie de la société bourgeoise, le théâtre du peuple devenant dès lors une « machine de guerre contre une société caduque », la proposition d'un lieu théâtral qui, scène comme salle, « puisse ouvrir à des foules », enfin l'emphase mise sur la question du répertoire²⁴⁰.

La pensée de Romain Rolland et ses pièces révolutionnaires, tels que *Danton*, *14 juillet* et *Les Loups*, reflètent en effet « l'esprit national » et « l'esprit révolutionnaire » du théâtre populaire au début du XXe siècle. Dans les années 1930 et au-delà, son point de vue continuera d'exercer une influence certaine, en incarnant le « théâtre d'un esprit humaniste²⁴¹ » et un l'idéalisme révolutionnaire tourné vers le socialisme.

C'est sans doute pour cette raison que cette influence s'étendra aussi en Chine. Nous explorerons cette influence au chapitre II.

C. La transformation de la « foule » en « peuple » : de Victor Hugo à Romain Rolland

Romain Rolland est aussi le penseur qui a permis de mieux préciser la dimension politique de la notion de « peuple ».

Pour l'expliquer, il nous faut remonter à Victor Hugo, et notamment à sa pièce *Ruy Blas* à partir de laquelle on peut retracer la transition de la « foule » au « peuple ». Hugo a proposé trois types de théâtre dans la préface de *Ruy Blas* : « le mélodrame pour la foule », la « tragédie qui analyse la passion » « pour les femmes » et la « comédie qui peint l'humanité » « pour les penseurs²⁴² ». Cependant, la « foule » qui apparaît ici n'a pas de signification sociologique, c'est-à-dire qu'elle ne fait pas référence au peuple au sens politique et social. Dans *Littérature et philosophie mêlées* publiée en 1834, Hugo pense à la foule, au peuple et à la classe populaire. Il pense que « populaire » doit toucher un public élargi. La contradiction entre la foule et le peuple dans la pensée de Victor Hugo, est aussi la contradiction entre

²⁴⁰ Pascal Ory, *Théâtre citoyen Du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, op.cit., p. 17.

²⁴¹ Cf. Marion Denizot, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland Théâtre populaire et récit national*, Paris, Honoré Champion, 2013, p.70.

²⁴² Victor Hugo, Préface de *Ruy Blas*, édition de Patrick Berthier, Gallimard, 1997, p. 27-28. Cité par Olivier Bara, « National, populaire, universel : tensions et contradictions d'un théâtre peuple chez Victor Hugo », in Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, op.cit., p.18.

« peuple » et « populace », ainsi que celle entre « *populus* » et « *plebs* ». Le vrai peuple préconisé par Hugo est le peuple d'élite qui est bien éduqué à travers des livres ou des théâtres du peuple. Il recommande la création d'un mélodrame et d'œuvres destinées aux masses²⁴³. À l'époque de Victor Hugo, le « populaire » auquel il fait allusion avait initialement le sens de « peuple » et de « national », et Hugo utilisait également le mot « masse » pour ce temps-là. En partant de la pensée de Hugo, nous pouvons constater que le théâtre populaire français a mélangé les idées de la « foule », du « peuple » et des « masses » au XXe siècle. On peut voir l'influence d'Hugo à partir des pensées de Romain Rolland et de la pratique de Jean Vilar. Par exemple, dans le *Journal Officiel* de 1992, on remarque que Romain Rolland est en accord avec la pensée de Victor Hugo :

Victor Hugo souhaitait, quant à lui, pour les masses : « Un théâtre vaste et simple, national par l'histoire, populaire par la vérité, humain, naturel et universel par la passion » [...] L'essai de Romain Rolland en 1903, dans ce même « Théâtre du peuple » constitue le premier grand effort théorique, prenant acte des clivages sociaux :

- « Les uns veulent donner au peuple le théâtre tel qu'il est, quel qu'il soit... »,
- « Les autres veulent faire « sortir du peuple » une nouvelle forme d'art ».

En conclusion, les uns croient au théâtre, les autres espèrent dans le peuple ; entre eux rien de commun !...

..... « J'entends parler d'un théâtre du peuple qui soit illimité, éternel, universel... ce sont de nobles rêves... Les générations futures les réaliseront, si elles le peuvent, à la fin des siècles... »

... Romain Rolland semble répondre à Victor Hugo...²⁴⁴

A noter que la pièce *Ruy Blas* sera mise en scène, avec retentissement, par Jean Vilar au TNP en 1954 et critiquée d'ailleurs par Roland Barthes. Nous prolongerons ces réflexions dans le Chapitre III.

Mais, pour revenir à Rolland, si celui-ci répond à Hugo c'est avec un bien plus clair élan révolutionnaire.

Au une époque où l'Etat n'a pas encore pris en compte l'importance du théâtre populaire ; « l'éducation du peuple » et « le service pour le peuple » ont commencé à germer aussi grâce aux proclamations de Romain Rolland.

Jacques Copeau a observé qu'il n'a pas réussi à susciter un mouvement durable autour de ses idées :

La tentative des jeunes écrivains réunis autour de Romain Rolland en 1899 n'a pas été couronnée de plus de succès. Ni les forts nombreux essais répandus dans toute la France, et plus ou moins brillants mais toujours

²⁴³ Voir *ibid.*, p. 20-21.

²⁴⁴ Danièle Delorme, « L'Eveil artistique des jeunes en France et en Europe », *Journal Officiel de la République Française, avis et rapports du conseil économique et social*, 11 Janvier 1992, p. 64.

éphémères ; ni ceux qui furent entrepris plus modestement par les Universités populaires de Paris ; ni le *Théâtre Populaire* de Belleville dirigé par M.-E. Berny, ni le *Théâtre du Peuple* établi au Théâtre Moncey en 1903 par M. Henri Beaulieu, n'ont paru répondre à un besoin profond et réussi à réunir un public stable²⁴⁵.

Mais le même Copeau a dû reconnaître son rôle de pionnier. Grâce à lui, le concept de « peuple » a pris une signification bien plus politique²⁴⁶ et la fonction éducative et sociale du théâtre populaire est devenue de plus en plus importante dans les années suivantes, comme nous allons le voir dans les prochains chapitres.

²⁴⁵ Jacques Copeau, *Le Théâtre Populaire*, *op.cit.*, p. 28.

²⁴⁶ Cf. Marion Denizot, Introduction, *Le théâtre populaire en France : retour vers un « lieu de mémoire »*, in Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, *op.cit.*, p.13.

CHAPITRE II

Le théâtre populaire pendant les années 30 et les années 40

2.1 Le théâtre populaire vers la culture de masse des années 30

A. La culture des masses et l'action du Front populaire (1936-1938)

Les années qui suivent la première guerre mondiale sont marquées par la diffusion massive de ces techniques de reproduction et de communication qui permettent l'avènement de la culture de masse²⁴⁷. Sur ce contexte qui concerne surtout les années trente, Régine Robin a bien illustré la situation générale, en désignant une catégorie qu'elle appelle le « monologisme » :

Monologisme, j'emprunte à dessein ce terme à M. Bakhtine qui entend par là tout ce qui va à rencontre de l'hétérogénéité des styles, des voix, dans le roman et dans la culture, tout ce qui va à rencontre du polyphonisme, du carnavalesque, du dialogisme, en un mot de l'altérité. Il appelle ce monologisme « la parole autoritaire ».

Les années trente ont vu se mettre à l'œuvre cette force du monologue par la pression de l'organisation et du rôle de l'Etat (réorganisation institutionnelle à la suite des effets de la guerre de 14 d'abord et de la crise de 29 ensuite, ou sous la pression des multiples contradictions sociales), et celle de la popularisation de l'émergence nouvelle des masses, de leur nouvelle irruption, tant sur la scène politique que dans les multiples scènes des espaces publics ou pseudo-publics à l'occasion de ces multiples bricolages culturels²⁴⁸.

La révolution sociale postulait un art nouveau et l'édification, l'instrumentalisation de la littérature et de l'art. La culture de masse est apparue avec cette influence politique, ce que nous pouvons constater par exemple en URSS, qui a été d'une certaine manière une source inspirante tant pour un pays occidental comme la France que pour la Chine. Au début des années trente, l'alphabétisation de la grande masse de la population russe, la réforme de l'alphabet qui a été simplifié aboutit à une langue de communication et une langue standard, en même temps que de culture. Dans le milieu de l'art, on crée un art lisible et facilement décodable par les masses. L'homme nouveau et l'art nouveau deviennent un sujet principal de la culture de masse des années trente²⁴⁹. Nous considérons que la culture des années trente est

²⁴⁷ Danielle Tartakowsky, « Parcours », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années 30*, Paris, Les Editions Ouvrières, 1991, p. 42. Voir aussi la référence indiqué dans cet article : Marianne Debouzy, « De la production à la réception de la culture de masse », *Le Mouvement social*, juillet-septembre 1990, p.21 à 48.

²⁴⁸ Régine Robin, « Le Dépotoir des rêves », in Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années 30*, *op.cit.*, p. 14-15.

²⁴⁹ Cf. *Ibid.*, p. 17-19.

un phénomène qui reflète la relation serrée entre l'Etat et les masses, entre la culture intellectuelle et la culture populaire, entre la société et l'individu ainsi qu'entre l'idéologie politique et l'art et les lettres.

Les années trente voient en France ce que Pascal Ory appelle « le passage de l'ère des « Beaux-arts » à celle de la Culture »²⁵⁰. Or, ce passage qui détermine la création des « politiques culturelles », concerne tant la période du Front Populaire que celles de Vichy et de la Libération.

Le pouvoir politique et l'intervention de l'Etat ont donc un impact sur le milieu du théâtre et des termes devenus par la suite aussi courants que ceux de « politique culturelle », de « révolution culturelle » et de « décentralisation théâtrale » apparaissent dans les rangs de la gauche. Pendant cette période, malgré un contexte politique compliqué²⁵¹, le Front Populaire joue un rôle important en France : il apparaît en 1935, est victorieux en 1936 et il est disloqué en 1938. En réalisant l'union des classes moyennes et de la classe ouvrière, il avait suscité d'immenses espoirs et dressé la population des villes et des campagnes contre les tenants du fascisme en France²⁵². « C'est avec le Front populaire que naîtra une véritable politique théâtrale d'Etat, en ce sens qu'une certaine cohérence va désormais inspirer les interventions publiques, jusque-là erratiques²⁵³ ».

Le Front populaire et la politique menée en faveur du théâtre est considérée comme la première politique théâtrale digne de ce nom²⁵⁴. Le ministre de l'Education nationale, Jean Zay, s'est appuyé sur des hommes nouveaux et des crédits augmentés pour le milieu du théâtre. Il mené d'abord, la rénovation de la Comédie-Française sous les pouvoirs d'un nouvel

²⁵⁰ Pascal Ory, *Théâtre citoyen Du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, Avignon, Association Jean Vilar, 1995, p. 43. A propos de ce changement, nous pouvons nous appuyer sur la figure de Jeanne Laurent, qui fut responsable du Bureau des spectacles dans l'administration de Vichy, puis, après 1945, attachée au secrétariat des Beaux-Arts à la direction des Spectacles et de la Musique. Elle est ancienne fonctionnaire du secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts, en charge du théâtre, publie en 1955 son livre, *La République et les beaux-arts* (Paris, Julliard, 1955). Cf. Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar Une utopie d'après-guerre*, Paris, Presse Universitaires de France, 1997, p. 14. Elle est la figure centrale des premiers pas du théâtre public en France dans les années suivantes, notamment en ce qui concerne et la décentralisation théâtrale et le TNP qu'elle confiera à Jean Vilar.

²⁵¹ En 1919, les élections avaient donné une majorité de droite, en 1924 elles donnaient une majorité de gauche, en 1928 elles redonnaient à nouveau une majorité de droite et en 1932 une majorité de gauche. Cela pouvait permettre aux hommes du fascisme d'espérer que les élections de 1936 seraient un succès pour la droite. Cf. *Deux ans d'activité au service du peuple : rapports du Comité central pour le IXe Congrès national du Parti communiste français*, Paris, impr. I.C.C., 1938, p. 10.

²⁵² Cf. *Deux ans d'activité au service du peuple : rapports du Comité central pour le IXe Congrès national du Parti communiste français*, op.cit., p. 10.

²⁵³ Pascal Ory, « Le Front populaire, aux sources d'une politique théâtrale publique », Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation Théâtrale I. Le Premier Age 1945-1958*, Paris, Actes Sud, 1992, p.34.

²⁵⁴ Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar Une utopie d'après-guerre*, Paris, Presse Universitaires de France, 1997, p.18.

administrateur, Edouard Bourdet, qui peut s'appuyer pour la première fois sur des metteurs en scène extérieurs (même si désignés comme « conseillers techniques ») : Gaston Baty, Jacques Copeau, Charles Dullin et Louis Jouvet, ainsi que d'une subvention portée à sept millions de francs. Ensuite, il faut mentionner la restauration menée pour l'Odéon avec une subvention accrue qui atteint trois millions de francs et, en 1937, l'inauguration de la nouvelle salle du Palais de Chaillot qui a remplacé le vieux Palais du Trocadéro, même si le Théâtre National Populaire de Firmin Gémier ne peut que recommencer la routine d'auparavant ses spectacles à bas prix, surtout pour les scolaires, « les jeudis et les dimanches après-midi »²⁵⁵). La rénovation des structures est inachevée mais se met en place pour la première fois une aide aux jeunes compagnies: les troupes telles que le Théâtre des Quatre-Saisons animé par André Barsacq, Maurice Jacquemont et Jean Dasté, du Rideau gris de Louis Ducreux, des Comédiens routiers de Léon Chancerel, du Diable écarlate de Sylvain Itkine, du Grenier des Augustins de Jean-Louis Barrault. Ils travaillent à de nouvelles formes artistiques et les préoccupations sont davantage artistiques que sociales, donc la République les subventionne officiellement²⁵⁶.

Rappelons les événements politiques et culturels concernant le milieu du théâtre pendant cette période. En novembre 1935, à l'invitation de l'Union des artistes se sont tenus des « Etats généraux du théâtre ». Pascal Ory a bien montré comment ensuite les plans « de régénération » du théâtre se sont succédés et les gens de théâtre ont commencé à faire appel de plus en plus souvent à l'intervention de l'Etat. L'animateur du Théâtre du peuple déclarait que « l'Etat se devait de prendre en charge l'art dramatique²⁵⁷ ». Et le vieux maître de Jouvet, Jacques Copeau, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, s'affirmait convaincu qu'en matière théâtrale seul « l'Etat pouvait régner au-dessus des différences individuelles²⁵⁸ ». En 1936, dans la même année où, nous venons de le voir, Baty, Dullin et Jouvet (trois membres du Cartel) avec leur maître Copeau sont nommés aux postes de « collaborateurs techniques²⁵⁹ » de la Comédie-Française, Jean Dasté a créé sa troupe sur un programme de popularisation théâtrale inspiré des Copiaus et subventionné par le

²⁵⁵ *Ibid.*, p.19.

²⁵⁶ Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar Une utopie d'après-guerre*, *op.cit.*, p.19-20. Voir aussi la référence : Pascal Ory, *La Belle illusion, Culture et politique sous le signe du Front populaire*, *op.cit.*, p.337-416.

²⁵⁷ *Radio-liberté*, 30-07-1937, cité par Pascal Ory, in *La belle Illusion, Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, *op.cit.*, p.340.

²⁵⁸ Jacques Copeau, « Décabotinisé... désembourgeoisé... désencanaillé », *Comoedia*, 24-07-1936, cité par Pascal Ory, in *La belle Illusion, Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, *op.cit.*, p.340.

²⁵⁹ Cf. *Ibid.*, p. 386.

gouvernement de Front populaire via Léo Lagrange, sous-secrétaire d'Etat aux Sports, aux Loisirs et à l'Education physique²⁶⁰. D'ailleurs, nous rappelle encore Pascal Ory, en 1937, Louis Aragon, secrétaire général de la Maison de la culture liée au Parti Communiste Français, encourage les cercles locaux qui lui sont attachés, à poursuivre pour « le bon travail de dépolitisation » qu'il ont entrepris dans le cadre du « mouvement de large union qui récuse tout sectarisme », en demandant que la Fédération des théâtres ouvriers, amateurs et militants se transforme en Union des théâtres indépendants de France (UTIF), ouverte aux « humanistes » et aux professionnels dont les animateurs du Cartel, jusque-là regardés avec suspicion²⁶¹. Dans la même année 1937, Charles Dullin a remis un rapport sur les solutions envisagées pour une décentralisation théâtrale et il propose la création de « préfectures artistiques » à partir desquelles rayonneraient des troupes plus profondément dans chaque province, en demandant les crédits nécessaires pour ces actions parrainées par l'Etat²⁶².

Toutes ces mesures, réalisées ou simplement envisagées, montrent l'esprit novateur en matière d'intervention de l'Etat, sous le Front populaire, avec une évidente volonté de « populariser le théâtre²⁶³ ». Or la politique du Front populaire a des prolongements insoupçonnés, des continuités souterraines avec les périodes suivantes pourtant porteuses de projets politiques bien différents sous Vichy ou même sous la IV^e République.

C'est donc une période qui concerne les masses, le peuple, la communauté, le travail individuel et collectif, et qui voit surtout l'intervention de l'Etat. Citons en conclusion les considérations de Jessica Wardhaugh dans son livre récent *Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870-1940 : Active Citizens*, illustrant le lien entre la culture de masse et le théâtre populaire, ainsi que le rôle actif et l'importance du peuple pendant le mouvement culturel et le théâtre de masses à cette époque :

Tandis que les gouvernements successifs cherchent à créer un théâtre populaire national pour de dociles citoyens républicains, des groupes alternatifs s'appuient sur ce même élan pour d'autres finalités : cherchent des sympathies partisans pour faire appel à des communautés plus étroites et souvent plus subversives: bretons ou provençaux, anarchistes ou socialistes, catholiques ou royalistes, ils tissent comme jamais auparavant l'art dans la politique et la politique dans la vie quotidienne, se tournant vers le théâtre pour imaginer leurs idéaux et créer des lieux-carrefour de la communauté, du militantisme et de l'appartenance. Pour chacun de ces groupes, le théâtre populaire est un moyen d'explorer ce que la communauté pourrait et devrait devenir à l'âge des masses.

Le théâtre populaire offre un aperçu unique des communautés politiques, à la fois théoriques et pratiques. La construction théorique et imaginaire des masses en tant que «peuple», sur scène ou dans l'espace public, revêt une importance incontournable dans toute l'Europe dans les années 1870-1940, alors que la guerre et

²⁶⁰ Cf. Pascal Ory, *Théâtre citoyen Du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, op. cit., p.47.

²⁶¹ Pascal Ory, « Le Front populaire, aux sources d'une politique théâtrale publique », op.cit., p. 34-35.

²⁶² Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar Une utopie d'après-guerre*, op.cit., p.20.

²⁶³ *Ibid.*, p.20.

la révolution déchiraient les nations et les empires et redéfinissaient radicalement les mentalités et leurs limites physiques. C'est dans le peuple que les dirigeants, les mouvements, les partis et les nations ont cherché leur cohérence idéologique, ainsi que la légitimité et le soutien²⁶⁴.

B. Le théâtre comme politique : théâtre d'agit-prop et théâtre prolétarien

Comme nous venons de l'annoncer avec les mots de Jessica Wardhaugh, une certaine frange du théâtre populaire a radicalisé son propos sous l'influence des événements internationaux de cette époque : la guerre de 1914-1918 en premier lieu et deuxièmement la Révolution d'Octobre en Russie. Mais encore plus c'est la crise économique de 1929 ayant secoué les Etats-Unis d'abord et l'Europe ensuite, qui va contribuer à donner au mouvement théâtral d'abord une mission de service public où le souci d'efficacité sociale a tendance à l'emporter sur la technique et l'esthétique²⁶⁵. Les éléments de contexte politique, social et culturel à cette époque jouent effectivement un rôle majeur dans le milieu du théâtre. Philippe Ivernel écrit à ce propos :

Brecht note quelque part dans son *Journal de Travail* que le théâtre s'est renouvelé au XXe siècle dans quatre pays principalement ; que dans le premier, il s'était produit une révolution, dans le second une demi-révolution, dans le troisième, un quart de révolution, et dans le quatrième, un huitième de révolution. Il s'agit, dans l'ordre, de l'URSS, de l'Allemagne, de la Tchécoslovaquie et des Etats-Unis²⁶⁶.

En 1930, résume encore Ivernel, « l'Union internationale du théâtre ouvrier » (UITO) est fondée à l'initiative des Allemands, des Français, des Tchèques, des Belges et des Soviétiques, « constatons que cette carte du renouvellement théâtral recoupe, grosso modo, celle de l'extension maximale de l'agit-prop²⁶⁷».

Pour revenir plus directement au cas français, que nous observons toujours en regard de celui de la Chine, pendant les années 1930, dans un contexte politique international étroitement lié, les théâtres populaires chinois et français ont commencé à présenter des

²⁶⁴ "While successive governments are seeking to create a national popular theatre for docile republican citizens alternative groups are drawing on; or partisan sympathies to appeal to narrower and often more subversive peoples: Breton or Provençal, anarchist or socialist, Catholic or royalist, They are weaving art into politics and politics into daily life as never before, turning to theatre to imagine their ideals and to create hubs of community, militancy, and belonging. For each of these groups, popular theatre is a means of exploring what community could—and should—become in the age of masses.

Popular theatre offers a unique insight into political communities in both theory and practice. The imagined, theoretical construction of the masses as 'the people', whether on stage or in the public space, was of inescapable importance across Europe in the years 1870-1940, as war and revolution tore apart nations and empires and radically redrew mental and physical boundaries. It was in the people that leaders, movements, parties, and nations sought ideological coherence, legitimacy, and support", Jessica Wardhaugh, *Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870-1940: Active Citizens*, London, Palgrave Macmillan, 2017, p. 2.

²⁶⁵ Michel Fauré, *Le Groupe Octobre*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1977, p.15.

²⁶⁶ Philippe Ivernel, « Introduction générale » à *Théâtre Années Vingt Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, Tome I*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, p. 15.

²⁶⁷ *Ibid.*

caractéristiques similaires. Ainsi, la Chine et la France ont été touchées, même si de manière très différente, par la révolution soviétique. En France, au lendemain de la Première Guerre mondiale, le mouvement ouvrier et le Parti communiste français se mirent en quête de modes d'expressions artistiques inédits, en adéquation avec une période historique dominée par le traumatisme de la guerre et le rayonnement de la révolution russe. Des formes dramaturgiques émergent alors qui reprennent à leur compte un certain nombre de préceptes issus du théâtre ouvrier socialiste et anarchiste d'avant-guerre, tout en revendiquant une singularité, un engagement et un côtoiement de l'effervescence révolutionnaire sans précédent²⁶⁸. En même temps, la Chine a connu un mouvement de masse et la popularisation du théâtre dans la culture de Yan'an, ainsi que le mouvement de popularisation des lettres et des arts évoqué par la gauche pendant les années 30, comme nous le verrons dans les chapitres qui vont suivre. Pour mieux comprendre le lien entre la Chine et la France pendant cette période sous l'influence du mouvement d'agit-prop, il est donc nécessaire de revenir à leur source, l'URSS, afin de trouver les similarités et les différences du théâtre d'agit-prop, ainsi que la transformation du théâtre populaire dans ce contexte.

Rappelons d'abord le processus de développement de l'agit-prop en URSS, car il concerne directement notre sujet. Selon le découpage chronologique établi encore par Ivernel et le collectif de travail qui a travaillé dans les années 1970 sur ce sujet, le théâtre d'agit-prop connaît trois phases nettement distinctes : 1917-1921 (explosion), 1921-1926 (restriction et approfondissement) 1927-1932 (réactivation et extinction)²⁶⁹. En 1920, le Théâtre d'Art commence à s'orienter vers un théâtre populaire, « ouvert et accessible à tous²⁷⁰ ». Entre 1932 et 1934, une nouvelle période s'ouvre, marquée par un changement de stratégie politique et de stratégie culturelle, dans l'histoire du communisme. Il suffit de consulter, pour observer ce tournant, les premiers bulletins de l' « Union internationale du théâtre révolutionnaire », qui a remplacé l' « Union internationale du théâtre ouvrier ». L'avènement du réalisme socialiste en 1934 marque la fin de ce mouvement. Le discours tenu par Jdanov devant le premier congrès de l' « Union des écrivains soviétiques » est suffisamment clair à cet égard²⁷¹. En 1934, Jdanov, ministre de la Culture, exposa puis codifia le « réalisme socialiste », terrible credo

²⁶⁸ Cf. Léonor Delaunay, *La scène bleue Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 9-10.

²⁶⁹ Ces trois phases correspondent sommairement à celles du communisme de guerre, de la NEP (nouvelle politique économique entre 1921 et 1928), et enfin de l'installation progressive de la société stalinienne à travers l'exécution du premier plan quinquennal. Cf. Philippe Ivernel, *Théâtre Années Vingt Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, op.cit.*, p. 15.

²⁷⁰ Michel Fauré, *Le Groupe Octobre, op.cit.*, p.15.

²⁷¹ Cf. Philippe Ivernel, *Théâtre Années Vingt Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, op.cit.*, p. 24.

stalinien où des écrivains devenaient « des ingénieurs de l'âme humaine²⁷² ». Nous constatons un point de lien : la création littéraire et dramatique en Chine pendant cette période est influencée par le réalisme socialiste et nous le montrerons dans la deuxième partie consacrée à la Chine.

Le théâtre d'agit-prop, sous l'influence du mouvement prolétarien et de l'action antifasciste, était en revanche inadéquat à cette ligne « réaliste » imposée par Jdanov et Staline. Regardons d'abord la définition du théâtre d'agit-prop : « le théâtre d'agit-prop est un théâtre de situation, voué à l'improvisation. Rien ne le définit mieux que l'exigence de variabilité, de mobilité, d'élasticité, qui garantit le contact dialectique avec les événements sociaux²⁷³ ». Ensuite, observons ses caractéristiques esthétiques « marxistes », sa mission de « lutte des classes » et son caractère d'« avant-garde » : le primat de la politique, nous indique encore Ivernel, « détache l'art de l'agit-prop de la tradition esthétique, en particulier hégélienne » :

L'esthétique hégélienne, qui imprègne fortement tout un courant marxiste dont Lukàcs est le meilleur représentant, vise toujours la clôture organique de l'œuvre par fusion de la forme et du contenu. Maxime Vallentin, dans la contribution déjà citée à la *Linkskurve*, s'en prend de front à cette esthétique hégélienne lorsqu'il écrit : « Les formes prolétariennes révolutionnaires de nos troupes d'agit-prop résultent du contenu prolétarien révolutionnaire de lutte de classe, comme la forme d'une machine résulte de sa fonction et des matériaux disponibles (au lieu de venir en sus, tel un élément indépendant, pour ensuite « fusionner »). Dans la même direction, Tretiakov en URSS, Brecht ou Benjamin en Allemagne substituent la triade matériel/technique/fonction à la dialectique de la forme et du contenu, qui aboutit toujours à isoler l'« œuvre » du réel en offrant à la contemplation le spectacle de sa prétendue suffisance. C'est dans ce champ rénové que se produit la rencontre – capitale – entre le courant agit-prop et ce qu'il est convenu d'appeler les avant-gardes²⁷⁴.

C'est évidemment un point essentiel pour comprendre l'incompatibilité entre le mouvement d'agit-prop et le « réalisme socialiste ». Ivernel approfondit ensuite son analyse, en indiquant de quelle manière la voie de l'agit-prop offre une possibilité de « révolution permanente » et « une source de de nouvelles pratiques sociales », où les spectateurs populaires peuvent devenir réellement acteurs :

Le primat de la politique- ou plutôt *du* politique- peut lui-même s'entendre de deux façons, et toute l'ambiguïté (jamais totalement résoluble in concreto) du théâtre d'agit-prop vient de là. Tantôt, il s'agit d'utiliser l'art et la culture comme les instruments d'une politique, au risque de ne plus avoir entre les mains qu'un théâtre de parti ou d'Etat, habillant de vêtements plus ou moins bigarrés un discours parfait - c'est-à-dire parfaitement préfabriqué. Comme le dit Pia Le Moal dans son étude, « Le Parti (et il faudrait ajouter l'Etat) stipule un univers d'où le manque, l'imparfait sont exclus », sauf rhétoriquement bien entendu. Or ce manque, cet imparfait désignent justement la place en creux de l'*auto-activité*, sans laquelle le théâtre d'agit-prop est condamné à reproduire des mots d'ordre et des slogans décrétés ailleurs.

²⁷² Michel Fauré, *Le Groupe Octobre*, op.cit., p.19.

²⁷³ Philippe Ivernel, *Théâtre Années Vingt Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, op. cit., p. 22.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 22-23.

Tantôt il s'agit au contraire de concevoir le travail d'agitpropisation comme la source de nouvelles pratiques sociales, impliquant une refonte non seulement de l'art et de la culture, mais aussi de la politique. Dans un domaine comme dans l'autre, on tendra à surmonter le divorce entre la production et la consommation, à organiser la capacité d'intervention et de création du « public » et des « masses », pour que de spectateurs ils deviennent acteurs. Le théâtre d'agit-prop, pour autant qu'il lance cet appel à la productivité du public et des masses (appel reléguant au second plan la problématique esthétisante de l'identification et de la distanciation) devient alors un moyen de révolutionnarisation permanente. Et c'est bien ce qui, finalement, paraît digne d'être retenu de ce mouvement historique des années 1917-1932 : l'apparition – partielle, fragile, mais enfin l'apparition – de la classe des exploités et des opprimés, sur la scène de l'art et de la culture comme sur la scène de la politique. Fièrement, une recommandation aux prolétaires qui constituent les troupes d'agit-prop dit : vous n'avez pas besoin de jouer, il vous suffit d'être. Les meilleurs moments de ce théâtre d'agit-prop, en effet, sont bien les moments de naïveté au meilleur sens du terme, les moments où à travers l'inexpérience même s'affirme, collectivement, une nouvelle classe. Naturellement²⁷⁵.

La question du théâtre d'agit-prop et de son croisement avec le théâtre d'avant-garde, nous intéresse particulièrement aussi parce que l'influence du théâtre de Brecht en Chine, qui va devenir le symbole de l'avant-garde pour les metteurs en scènes chinois pendant les années 80 et 90 quand la réception et l'interprétation des ouvrages occidentaux arriveront avec un temps de retard, en coïncidence avec la politique culturelled'ouverture à l'étranger sous la direction de DENG Xiaoping, nous ramène à cette jonction indiquée par Philippe Ivernel.

Il nous paraît en effet de retrouver cette même jonction aussi dans le contexte de la pratique du théâtre d'agit-prop et du théâtre de masse en Chine, pendant les années 30 et 40, et cela malgré la forte influence soviétique. De même que dans le théâtre d'agit-prop en URSS à ses débuts, on y retrouve peut-être celle que Ivernel encore appelle « la forme la meilleure, la plus efficace du théâtre ouvrier révolutionnaire », qui offre « la possibilité d'amener de larges couches de travailleurs à collaborer à la rédaction, à l'élaboration artistique et à la représentation de pièces politico-révolutionnaires²⁷⁶ ». Dans le contexte révolutionnaire et de guerre de cette époque, les troupes d'agit-prop chinoises, elles aussi, « utilisent à leur fins propagandistes l'entreprise, la rue, les places, la salle de brasserie, le café, et se servent pour leur travail de toutes les variétés d'art scénique : revues politiques, déclamations de masse, scènes courtes, etc.²⁷⁷ ». Tous ces caractères et ces formes de représentation de ce théâtre pendant la guerre sont reprises par les metteurs en scène chinois influencé par le courant d'avant-garde et Bertolt Brecht dans la création des pièces contemporains depuis les années 80 jusqu'à nos jours. Ce phénomène nous interroge sur notre sujet majeur : si la représentation d'avant-garde apparaît dans la pratique du théâtre d'agit-

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 23. Avec le terme “*auto-activité*” se réfère notamment aux théories de Platon Kerjentssev à propos d'un théâtre ouvrier, amateur et, justement « auto-actif », qu'il expose dans son *Le Théâtre Créateur*, publié en 1922.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 14-15.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 15.

prop, du théâtre de masse et du théâtre populaire, est-ce que la forme du théâtre d'avant-garde permet de réaliser la popularisation du théâtre non seulement en temps de guerre mais aussi de nos jours ? Dans le contexte commercial chinois depuis les années 90 jusqu'à nos jours, le théâtre a trouvé sa valeur sur le marché en tant qu'expression de nouvelles formes d'« avant-garde », avec des metteurs en scènes qui reprennent des éléments du théâtre d'agit-prop dans les petits théâtres (par exemple, WANG Chong et ses séries de pièces 2.0).

En effet, en étudiant les courants du théâtre dans l'histoire, comme le souligne encore Ivernel, « il est même difficile de dire exactement, tout compte fait, laquelle influence l'autre, l'agit-prop l'avant-garde, ou l'avant-garde l'agit-prop²⁷⁸ » ? Est-ce qu'il y a un lien entre le théâtre d'agit-prop et la création du théâtre populaire dans la pensée de Bertolt Brecht des années 30 jusqu'aux années 50 et 60 ? Rappelons encore la définition du théâtre populaire de Roland Barthes : « le théâtre populaire est celui qui obéit à trois obligations concurrentes, dont chacune prise à part n'est certes pas nouvelle, mais dont la seule réunion peut être parfaitement révolutionnaire : un public de masse, un répertoire de haute culture, une dramaturgie d'avant-garde²⁷⁹ ». Et pourtant, quand la « révolution brechtienne » a été lancée en France grâce à la revue *Théâtre Populaire* (1953-1964), pourquoi les intellectuels de cette revue seront en pleine polémique vis-à-vis du concept même d'avant-garde ? Quelles sont les influences réciproques du théâtre d'agit-prop, du théâtre d'avant-garde et du théâtre populaire des années 50 jusqu'à nos jours ? Ces interrogations nous occuperont dans les chapitres suivants, lorsqu'il sera question notamment de la pensée de Roland Barthes.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁷⁹ Roland Barthes, « Pour une définition du théâtre populaire », *PUBLI 54*, juillet 1954, in *Roland Barthes Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 99.

C. La pratique théâtrale du Groupe Octobre

Dans le contexte révolutionnaire dont nous avons parlé, nous allons essayer de répondre aux questions posées ci-dessus par un exemple concret qui a été influencé par le mouvement d'agit-prop en URSS, par la pratique dadaïste et par l'avant-garde de Bertolt Brecht en Allemagne²⁸⁰: Jacques Prévert et le Groupe Octobre en France.

Avant de présenter le travail de ce groupe, il faut exposer les liens des courants de la pensée artistique et révolutionnaire circulant entre l'URSS, l'Allemagne et la France. Le Groupe Octobre a en effet subi l'influence du « dynamisme révolutionnaire soviétique »²⁸¹. Pour présenter cette influence de manière rapide, citons quelques noms connus: à Moscou, le travail de Maïakovski et celui de Meyerhold font écho à ceux de Piscator et de Brecht en Allemagne, et à la vague expressionniste. Erwin Piscator fait partie aussi pendant un moment des dadaïstes allemands : « leur mouvement provocateur, contestataire et spontané rompait radicalement avec l'art bourgeois et commercial²⁸² », observe à ce propos Michel Fauré. 1920 est l'année qui marque aussi l'apogée de Dada à Paris. Ce qui comptait pour Dada, « c'était, par-delà le spectacle et le texte, de retrouver l'essence même du théâtre : la communication collective²⁸³ ». Nous observons aussi la trace de ce mouvement dans l'esprit révolutionnaire en Allemagne. Voici la situation de ce pays, telle que la résume Philippe Ivernel :

A cette époque, qui correspond à celle de la révolution allemande, le Parti communiste allemand fait alors obstacle aux tentatives de bouleversements de l'art et de la culture. Dans la *Rote Fahne*, Gertrud Alexander défend les positions traditionnelles de la social-démocratie qu'elle a pourtant quittée, et qui croisent l'orthodoxie avec le révisionnisme. L'orthodoxie veut qu'à l'heure du combat les muses se taisent ; le révisionnisme, que l'art et la culture surplombent l'histoire, au nom de l'humanisme éternel. Toujours dans la *Rote Fahne* l'organe officiel du Parti, Auguste Thailheimer entreprend l'apologie de l'héritage culturel et dénonce la collusion de la bourgeoisie décadente et des vandales de l'ultra-gauche²⁸⁴.

Or, malgré cette ferme opposition, à l'intérieur du Parti communiste allemand, aux formes nouvelles proposées par le courant « avant-gardiste », en juin 1924, un appel est lancé pour créer un « groupe communiste des artistes » : « Le Groupe Rouge » qui « veut rendre plus efficace la propagande par les moyens de l'écriture, de l'image et de la scène ». Mais les travaux du « Groupe Rouge » deviennent « de plus en plus difficiles au fur et à mesure de la

²⁸⁰ Cf. Michel Fauré, *Le Groupe Octobre, op.cit.*, p.17-21.

²⁸¹ *Ibid.*, p.17.

²⁸² *Ibid.*, p.21. Voir aussi le mouvement du théâtre politique et les activités théâtrales sous l'influence des dadaïstes et de Bertolt Brecht et d'Erwin Piscator, p.24-31.

²⁸³ *Ibid.*, p.44.

²⁸⁴ Philippe Ivernel, *Théâtre Années Vingt Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, op.cit.*, p. 17.

progression d'Hitler vers le pouvoir²⁸⁵ ». Même si le « Groupe Rouge » n'est pas essentiellement théâtral, nous pouvons le considérer comme le précurseur du « Groupe Octobre » français qui se constituera dès l'avènement de l'hitlérisme²⁸⁶.

Avant la création du Groupe Octobre, la troupe *Prémices* est fondée en 1927 pour présenter le travail théâtral d'amateurs. Elle est dirigée par trois instructeurs, Etienne Decroux et Jean Dorcy pour l'expression corporelle, et Roger Legris pour l'expression orale, ce dernier étant le maître absolu du travail effectué à *Prémices* en ce qui concerne le découpage des textes et la mise en scène. Les textes présentés par cette troupe avaient une grande valeur poétique et Legris les rendait propres à la déclamation orale par une série d'arrangements personnels. En mars 1932, dix membres abandonnent la troupe sous l'influence du théâtre d'amateurs en Allemagne, ainsi que de celle des troupes d'agit-prop luttant contre le nazisme. Ils pensaient participer « à l'agitation ouvrière, aux meetings populaires, à l'action politique et non plus se contenter de la recherche esthétique²⁸⁷ ». Ils créent alors le « Groupe de choc Prémices » qui s'intéresse au théâtre social et dont les dix membres sont les personnes suivantes: Suzanne Montel, Raymond Bussières, Virginia Gregory, Ida Lods (devenue Ida Jamet), Jean Loubès, Arlette Loubès, Gisèle (devenue Gisèle Prévert), Jeanne Chauffour (devenue Jeanne Fuchsmann), Lazare Fuchsmann, Louis Félix²⁸⁸. A la fin du mois d'avril 1932, cette troupe s'élargit avec les nouveaux venus, Jacques Prévert, Lou Tchimoukow, Jean-Paul Le Chanois, Paul Grimault, Jean Brémaud, J-B Brunius²⁸⁹. Le groupe se donne une nouvelle identité en se baptisant Groupe Octobre, pour exprimer « l'esprit d'Octobre », « l'ambiance dynamique » et « l'enthousiasme collectif »²⁹⁰.

Selon Madeleine Rebérioux, le Groupe Octobre connaît ses plus belles années entre 1933 et 1934. En 1935, d'importantes difficultés financières commencent déjà à le mettre en crise, mais c'est à la fin de l'été 1936, qu'il disparaît pour des raisons essentiellement politiques : il meurt à cause de la nouvelle stratégie adoptée par le Parti Communiste Français qui prône une attitude moins agressive afin de favoriser l'union de la gauche, une attitude qui favorisera le succès électoral du Front populaire²⁹¹. Madeleine Rebérioux en présente ainsi les caractères :

²⁸⁵ Michel Fauré, *Le Groupe Octobre, op.cit.*, p.22.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.23.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.82-83.

²⁸⁸ *Ibid.*, p.84.

²⁸⁹ *Ibid.*, p.91-92.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.93.

²⁹¹ Madeleine Reberioux, « Théâtre d'agitation : Le Groupe Octobre », *Le Mouvement social*, n°91, Culture et militantisme en France : De la Belle Epoque au Front Populaire, Avril- Juin, 1975, p.109.

Il s'agissait en effet d'Agit-Prop ouvrier au sens littéral du terme. Octobre combattait le militarisme, le cléricalisme, le capitalisme et le fascisme étroitement mêlés. Octobre stigmatisait la démocratie bourgeoise et appelait à la révolution. Octobre refusait le lieu théâtral et descendait dans la rue et dans les usines, dans les bistrotts et les réunions publiques. Le groupe jouait pour les chômeurs des soupes populaires et pour les ouvrières en grève du rayon « communiantes » dans les grands magasins. Il ne s'embarrassait ni de costumes ni de décors. Le texte lui-même n'avait pas vocation à l'imprimé : relit-on des tracts ? et doit-on les relire ? Il se trouve pourtant que nous aimerions aujourd'hui les avoir près de nous et saisir à travers leur langage, et non seulement à travers ce que nous savons de leur usage, une pratique culturelle militante portée à l'extrême pointe d'une vocation qu'Octobre partagea avec d'autres groupes et dont peut seule rendre compte l'atmosphère exceptionnelle du début des années 1930²⁹².

Evidemment, le Groupe Octobre est marqué par les caractères révolutionnaires des années 30 : un groupe « d'agit-prop », « communiste », « anticapitaliste » et « antifasciste ». Pendant les premières années, entre avril 1932 et juin 1933, leurs créations sont clairement anticapitalistes et antifascistes avec des pièces comme *Vive la Presse*, *L'Avènement d'Hitler*, *La Bataille de Fontenoy*, *Actualités*, *Citroën*, *Pars à la guerre*, etc. Après le célèbre voyage à Moscou, en juin 1933, lorsque la troupe connaît un grand succès aux « Olympiades du Théâtre Ouvrier », et qui constitue l'apogée de son activité, entre juillet 1933 et juillet 1936, le Groupe Octobre reprend des sujets révolutionnaires avec *Fantômes*, *Mange ta soupe... et tais-toi*, *Printemps... été....1936*, etc²⁹³.

Quand on évoque le Groupe, on ne peut pas éviter de présenter la personnalité qui en deviendra en quelque sorte l'âme : Jacques Prévert (1900-1977), poète, organisateur du Groupe Octobre, avec qui le théâtre d'agit-prop français trouve, dans les premières années 30, son point d'équilibre²⁹⁴. Pierre Prévert, son frère et également membre du Groupe Octobre, présente ainsi ses talents:

Jacques avait travaillé à l'Argus de la Presse, et il y avait pris l'habitude, qu'il a toujours gardée, de parcourir les journaux. Jacques sait exactement ouvrir un journal, tomber pile sur ce qui l'intéresse, il a une faculté de lecture très rapide, et il écrit aussi vite...²⁹⁵

Les sketches du Groupe Octobre et les œuvres écrites en collaboration pour la scène sont parmi les fleurons du théâtre dada-surréaliste où Jacques Prévert puisa une grande part de son inspiration²⁹⁶. A cela s'ajoute, comme nous venons de le souligner grâce au témoignage de son frère, la capacité à se saisir de l'actualité afin de faire de l'action théâtrale un moyen d'information politique et de produire un véritable théâtre-journal. D'ailleurs, les créations et les représentations du Groupe sont également marquées par le contexte économique, politique

²⁹² *Ibid.*, p.110.

²⁹³ Cf. Jacques Prévert, *Octobre : sketches et chœurs parlés pour le Groupe Octobre 1932-1936*, textes réunis et commentés par André Heinrich, Paris, Editions Gallimard, 2007.

²⁹⁴ Pascal Ory, *Théâtre citoyen Du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, *op.cit.*, p.39.

²⁹⁵ « Il y a trente ans, Octobre » Guy Gauthier, *Image et Son*, n° 189, décembre 1965, sur « Les frères Prévert ». Cité par Michel Fauré, *op. cit.*, p.90.

²⁹⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, p.46-47.

et social de l'après-guerre français. De 1926 à 1932 la France a connu une période d'un « grand calme » : entre 1926 et 1929 avec une balance des comptes positives, un budget excédentaire, d'importantes rentrées de devises grâce à une exportation florissante, pas de chômage, etc. Mais la crise arrive en France au début de 1932 et les réactions suscitées par la crise mondiale et par l'avènement d'Hitler échapperont de plus en plus aux responsables politiques. L'indice de la production industrielle passe de 137 en 1929 à 98 en 1932. Le chômage (complet et partiel), inexistant en 1929, regroupe en 1933 près d'un million et demi de personnes²⁹⁷. Le Groupe Octobre montre les conflits provoqués par cette nouvelle situation économique, ainsi que les mauvaises conditions de vie des travailleurs.

L'action de cette troupe militante française, se situe donc dans le mouvement plus général, à caractère international, du théâtre d'agit-prop. Michel Fauré la souligne ainsi :

L'avènement du Groupe Octobre s'inscrit dans un mouvement non seulement français et européen, mais aussi mondial... le Groupe Octobre n'intervient pas seulement dans un effort artistique général, mais aussi un geste engagé. Sa naissance s'opère dans un contexte – international également – de vives luttes prolétariennes qui ont pour cadre la période tendue de l'entre deux-guerres²⁹⁸.

Pour mieux étudier les caractères révolutionnaires du Groupe Octobre, analysons l'un des sketches le plus réussis du début de cette troupe: *Vive la Presse*. Cette pièce est représentée pour la première fois à la Fête de L'Humanité en mai 1932, où elle connaît un très vif succès. Le scénario est rédigé par Jacques Prévert, découpé par Jean-Paul Le Chanois et mis en scène par Lou Tchimoukow. Le rôle central du « capitaliste » est interprété par Jean-Paul Le Chanois, « le vendeur de l'*Ami du peuple* » par Jacques Prévert, « *L'Intransigeant* » par Paul Grimault, « *Le Populaire* » par Raymond Bussières, « *Le Temps* » par J.-B. Brunius, « *L'œuvre* » par Jean Loubès, etc.²⁹⁹ Dans cette pièce, on trouve un mélange de figures abstraites et de contenus concrets, les acteurs incarnant des personnages plus ou moins allégoriques ainsi que des journaux de l'époque, ce qui montre à la fois l'influence des surréalistes et celle de l'esprit révolutionnaire, avec par exemple les paroles et les slogans de propagande lancés par les rôles « abstraits » joués par les acteurs cités ci-dessus :

L'ŒUVRE

Pour ce qui est du désarmement, nous avons réservé à la proposition soviétique du camarade Litvinoff, comme ils disent (il rit) le sort qu'elle méritait !

Journaux

A bas l'Armée rouge ! Vive l'Armée du Salut !
Vive l'armée tout court ! A bas l'Armée rouge³⁰⁰ !

²⁹⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p.57-59.

²⁹⁸ *Ibid.*, *op. cit.*, p.57.

²⁹⁹ Michel Fauré, *Le Groupe Octobre*, *op.cit.*, p.125.

³⁰⁰ Jacques Prévert, *Octobre : sketches et chœurs parlés pour le Groupe Octobre 1932-1936*, *op.cit.*, p.38.

Nous trouvons aussi dans cette pièce des caractères provenant du « journal vivant », voir les paroles entre « *Le Temps* », « le capitaliste » et « *Le Populaire* » sur la guerre entre la Chine et le Japon et la situation en Russie:

LE TEMPS, *se levant*.

Je suis Le Temps. Je suis pressé. Je n'ai pas le temps.

LE CAPITALISTE, *le regarde*.

Beau temps ! Non ! Restez couvert !

LE TEMPS, grave et méticuleux, comme une machine.

Je vous apporte mes articles économiques : « Une certaine petite quantité notablement importante d'indices de redressement économique et financier ne tarderait pas à se manifester pour peu qu'on veuille bien agir avec une prudente fermeté. » Ça n'engage à rien. Ça ne veut rien dire. C'est tout ce qu'il faut...

Pour ce qui est de la guerre en Mandchourie, je soutiens résolument le Japon...

LE POPULAIRE

Vive Briand !

LE CAPITALISTE

Rappelez-vous que le mot d'ordre est l'action policière du Japon contre les bandits chinois, la protection des Européens, la lutte contre le communisme.

LE TEMPS

A propos de communisme, je prépare un article sur l'esclavage en Russie. Notre seule façon de lutter contre l'effet moral qu'apporte aux masses de nos pays la réussite du plan quinquennal est de parler du travail forcé et de l'esclavage en Russie³⁰¹.

Cette pièce est représentée devant les publics les plus divers, dans les lieux différents, guinguettes, bistrot (où six tables réunies constituaient une scène), fêtes en plein air, jardins parisiens, etc. Le chœur de *Vive la Presse* est très souvent repris dans les manifestations et lancé devant des publics d'ouvriers³⁰² :

Chœur A : Prévert, Brunius, Bussières, Fuchs, Loubès, Levasseur, Zoula, Jeanne, Raymonde ;

Chœur B : Decomblé, Brémaud, Boris, Félix, Dreyfus, Grimault, Virginia, Arlette, Suzanne.

[BRUNIUS]

Attention, Camarades ! Attention !

Mourir pour la patrie ! C'est mourir pour Renault !

[PREVERT]

Pour Renault !

[LOUBES]

³⁰¹ *Ibid.*, p.39-40.

³⁰² Michel Fauré, *Le Groupe Octobre, op.cit.*, p.127.

Pour le Papa !

[FUCHSMANN]

Pour Chiappe !

LES QUATRE HOMMES

Pour les marchands de viandes !

Pour les marchands de canons³⁰³ !

[SUZANNE]

Vos enfants jouent avec la tuberculose dans le ruisseau !

[FUCHSMANN]

Vos femmes sont tristes !

HOMMES

Et vous êtes tristes aussi, camarades !

Vous n'avez pas de travail !

FEMMES

Et quand vous en avez, vous êtes tristes aussi !

CHŒUR

Parce que le travail est dur !

HOMMES

Dur !

FEMMES

Mal payé !

HOMMES

Très dur !

TOUS

Très mal payé !

[BRUNIUS]

Et quand vous sortez... dans la rue...

CHŒUR

La rue n'est pas à vous !

La rue est aux flics !

La rue est aux curés !

[JEANNE]

Regardez vers la Russie, camarades !

³⁰³ Jacques Prévert, *Octobre : sketches et chœurs parlés pour le Groupe Octobre 1932-1936, op.cit.*, p.46.

FEMMES

La Russie où il y a des femmes et des enfants qui rient !

Des hommes qui travaillent !

CHŒUR

Ensemble

Chez eux

Pour eux³⁰⁴



Fig. Représentation de « Vive la presse » en 1932. D.R. Collection Catherine Prévert.

Les archives de Jacques Prévert sont accessibles à :

https://www.lexpress.fr/diaporama/diapo-photo/culture/au-coeur-des-archives-de-jacques-prevert_601890.html#

³⁰⁴ *Ibid.*, p.48-49.

Vive la Presse présente tout à fait les caractères du « journal vivant » en transmettant les informations et les actualités de façon efficace par le biais de scènes courtes, de paroles brèves et de personnages caricaturaux que le public peut facilement reconnaître. Les activités théâtrales du Groupe Octobre incarnent donc une image du théâtre d'agit-prop français dans les années 30.

Le parcours de cette formation théâtrale a été souligné par Pascal Ory, dans son intervention sur « Le Front Populaire et la création artistique », en tant qu'exemple d'une mutation importante dans la pratique du théâtre militant en France :

L'arrêt des activités du Groupe Octobre, en effet, coïncide avec la transformation, en 1936, de l'activiste « Fédération des Théâtres ouvriers de France » (qui avait été créée en 1931) en « Union des Théâtres indépendants de France » (1936), ouverte à tous les « théâtres de la liberté », sans restriction aucune, notamment idéologique, et prête à se diluer dans la production « indépendante » des dernières années de l'avant-guerre. Certains de ses membres iront créer l'un des trois théâtres issus du succès électoral du Front Populaire lui-même : le « Théâtre du Peuple » de la C.G.T. et, plus tard, la section théâtrale de Mai 36, « Art et Travail »³⁰⁵.

Pascal Ory signale aussi qu'à travers le Groupe Octobre on peut lire une certaine contestation par la gauche du front uni culturel qui caractérisera la politique culturelle des municipalités communistes avant 1934 :

L'étude des « origines » est toujours une quête ambiguë. Il n'est pas contestable que l'on peut retrouver quantité d'éléments précurseurs, dès les années 1931-1932. Tout est affaire de nuances. Je maintiens cependant qu'il faut situer la rupture, la mutation, le seuil qualitatif, « sans esprit de retour », en 1934, dans le deuxième semestre de cette année, même. Avant, tout est possible, y compris un durcissement, et le discours anti-sectaire de quelques intellectuels situés en « avant-garde » sur le front culturel reste inclus dans un ensemble idéologique qui pose, justement, l'initiation au marxisme au cœur de ses objectifs ; une « union (culturelle, celle-là) à la base », en quelque sorte³⁰⁶.

Encore une fois, la notion de « populaire » est omniprésente dans le contexte politique et culturel des années 30, et on peut se demander, comme le fait Pascal Ory :

Si, de tous les grands mouvements politiques du XXe siècle français, ce n'est pas le Front populaire qui est allé le plus loin vers une conception globale des processus culturels, ne serait-ce que par l'accent mis sur les facteurs de démocratisation, et, dans cette mesure, s'est révélé le plus directement « populaire »³⁰⁷.

³⁰⁵ Pascal Ory, « Front Populaire et création artistique », *Bulletin de la Société d'Histoire Moderne*, n° 8, 73^e Année (supplément à la « *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* » n° 3, 1974), P.10.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 19-20.

³⁰⁷ *Ibid.*, p.20.

2.2 L'influence de Romain Rolland et ses relations avec la Chine

A. La première interprétation de Romain Rolland en Chine

Selon le chercheur GE Baoquan, spécialiste de Romain Rolland, la première information concernant ce grand écrivain parvient en Chine lorsque le Prix Nobel lui est décerné en 1915. Cette nouvelle est publiée dans le numéro 2 du deuxième volume (1er octobre 1916) de la revue *Nouvelle Jeunesse*, dans la colonne « communication³⁰⁸ » (*tong xun*). Ensuite, il est mentionné dans le *Journal Mensuel du Roman* (*xiao shuo yue bao*) (1910-1931) sorte de journal officiel publié sous la responsabilité de l'Association de la recherche littéraire (*wen xue yan jiu hui*) fondée en janvier 1921 à Pékin. Ses membres sont des écrivains comme ZHOU Zuoren, SHEN Yanbing, ZHEN Zhenyi, etc. Leur objectif est d'« étudier la nouvelle littérature, afin de changer la société grâce à la fonction éducative de la littérature³⁰⁹ ». Sous cette direction, ce journal commence à traduire et à présenter des ouvrages étrangers comme une source de la « nouvelle littérature ». Dans son total de 22 volumes et 262 numéros, il a publié environ 1500 ouvrages traduits qui représentent presque la moitié de ses articles³¹⁰. Dans ce contexte littéraire, les ouvrages de Romain Rolland commencent à être traduits et publiés dans ce journal et sa pensée antifasciste et humaniste devient influente en Chine dès les années 20 par le biais d'œuvres telles que *Jean-Christophe*, *Colas Breugnon*, *L'Âme enchantée*, etc³¹¹. Il a eu ainsi un grand impact sur les milieux littéraires en Chine. Par exemple, de nombreuses activités commémoratives ont été organisées et la presse chinoise a consacré beaucoup d'articles et de numéros spéciaux à cette grande figure littéraire³¹². Romain Rolland a eu aussi des liens avec les écrivains chinois JING Yinyu, LU Xun, LIANG Zongdai, YAN Zonglin et FU Lei³¹³, etc. Pour illustrer l'influence de Romain Rolland sur le

³⁰⁸ Voir « communication », *Nouvelle Jeunesse*, n°2 Vol.2, 1 octobre 1916. Réédité *Nouvelle Jeunesse*, CHEN Duxiu, LI Dazhao, QU Qiubai (dir.), Vol.2, Pékin, Librairie Xin Hua, 2011, p.146.

³⁰⁹ Voir « Déclaration de l'Association de la recherche littéraire », *Les documents historiques de la littérature chinoise, volume moderne, L'Association de la recherche littéraire*, JIA Zhifang, SU Xingliang, etc. (dir.), Pékin, L'Édition du Pouvoir de la Connaissance, 2010. P.4-5.

³¹⁰ Cf. DUAN Chuanmei, « Sur la traduction littéraire du Journal Mensuel du Roman et le développement de la littérature moderne chinois », *Études Littéraires*, n°6, 2015, p.195.

³¹¹ Les ouvrages traduits de Romain Rolland entre 1926 et 1956, peuvent être repérés grâce au catalogage de GE Baoquan, « Catalogage des ouvrages traduits en chinois de Romain Rolland », *Études Françaises*, n°1, 1987. p.23-26 ; p.42.

³¹² Plus précisément en 1926, 1936, 1944, 1946, 1955 et 1961. Cf. : GE Baoquan, « Romain Rolland et la Chine », *Études Françaises*, 1986, n°4, p.4.

³¹³ Sur l'échange entre Romain Rolland et ces traducteurs chinois, voir l'article de Michelle Loi, « Romain Rolland et les Chinois, Romain Rolland et Luxun », *Europe, revue littéraire mensuelle*, n° 633-634, 1982. Voir

théâtre populaire chinois à partir des années 20 et pour mieux comprendre la perception chinoise de la pensée « révolutionnaire », « antifasciste », « humaniste » et « héroïque » de Romain Rolland, pour reprendre les qualificatifs que lui attribue Marion Denizot³¹⁴, nous allons suivre deux axes d'analyse : d'une part, la traduction et la communication autour de *Jean-Christophe* (1904) et de *La Vie de Tolstoï* (1911) ; d'autre part, la traduction en chinois des pièces révolutionnaires de Romain Rolland.

Concernant la traduction et la communication autour de *Jean-Christophe* et de *La Vie de Tolstoï*, il faut signaler que deux traducteurs ont été importants : le premier qui a travaillé sur *Jean-Christophe* a été JING Yinyu (1901-1932), suivi par un autre grand traducteur chinois, FU Lei (1908-1966), qui est sans doute le plus connu dans le domaine de la traduction de Romain Rolland.

JING Yinyu est né le 13 juin 1901 dans une famille de médecins traditionnels dans le village de Suining de la province de Sichuan. Ses parents étaient catholiques³¹⁵ et étaient en relation avec un missionnaire appelé LIN Fangji. Ils étaient donc considérés comme des « hérétiques » occidentaux à cette époque. Pour éviter les menaces qui pesaient sur les « hérétiques », il fut envoyé, à l'âge de huit ans, dans une abbaye fondée par le missionnaire français dans le village de Bailu situé dans la montagne. Le jeune homme a appris le français et le latin pendant les sept ans de son séjour dans l'abbaye, puis il a continué à progresser en français en suivant un missionnaire dans la ville de Chengdu, toujours dans province de Sichuan. Il y est resté trois ans et il a réussi à devenir professeur de français pendant deux ans³¹⁶. A l'âge de vingt-un ans, il s'est déplacé à Shanghai et a rejoint le *Journal Mensuel du Roman*, en se faisant connaître très vite dans le milieu littéraire pour son excellent français et latin et pour ses talents d'écriture. Pendant cette période, il a beaucoup lu et, impressionné par *Jean-Christophe*, il a décidé de le traduire en chinois. Inspiré par la correspondance de Romain Rolland avec Léon Tolstoï, JING Yinyu a essayé d'écrire à Romain Rolland pour

aussi l'article de Colette Girare, « Yan Zonglin, un admirateur chinois de Romain Rolland », *Cahiers de Brèves*, n°32, décembre 2013.

³¹⁴ Cf. Marion Denizot, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland Théâtre populaire et récit national*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2013.

³¹⁵ Les parents de JING Yinyu sont morts vers 1910, donc il est adopté par un ami de ses parents, LIN Fangji qui est animateur pour les travaux catholiques. Cf. WANG Jinhou, « Deux jeunes chinoises auprès de Romain Rolland », *Journal d'Etude sur GUO Moruo*, numéro spécial de commémoration pour la soixante-dixième année depuis la mort de Romain Rolland, n°1, 2015, p.16-17.

³¹⁶ Cf. ZHANG Yinglun, « JING Yinyu et Romain Rolland », *Journal d'Etude sur GUO Moruo*, numéro spécial de commémoration pour la cent-quinzième année depuis la naissance de JING Yinyu, n°1, 2017, p.7.

obtenir la permission de le traduire en chinois³¹⁷. Sa première lettre date du 3 juin 1924³¹⁸ et le 17 juillet 1924, Rolland lui a répondu de Suisse une lettre pleine de gentillesse l'encourageant à traduire *Jean-Christophe*. Cette lettre fut traduite par JING Yinyu et publiée dans le n°1 du sixième volume du *Journal Mensuel du Roman* (le 10 janvier 2015) :

Votre lettre me fait grand plaisir. Voici bien des années que je suis en relations amicales avec des Japonais, des Indiens et d'autres Asiatiques. Mais la relation avec les Chinois n'est pas encore très profonde. Je me souviens que Tolstoï a eu la même déception à la fin de sa vie. L'esprit des Chinois m'attire souvent et je suis un admirateur de leurs grandes philosophies. Je crois qu'ils laisseront des valeurs profondes pour l'avenir.

Je crois que, depuis une trentaine d'années, la politique et les questions pratiques absorbent le meilleur de ses forces ; et de là vient que les penseurs européens trouvent chez vous moins d'échos que chez les autres grands peuples d'Asie. Votre élite intellectuelle est plus occupée de science, de sociologie, de technique, et d'action politique et sociale que d'art ou de pensée pure.— C'est une heure de votre révolution millénaire. Elle passera ; et vous reviendrez à la pensée, où vous avez régné— où vous régnerez de nouveau — J'en ai la certitude. La culture de la Chine est une vaste maison, bien construite. Elle retrouvera, tôt ou tard, ses hôtes sages et lucides. Le monde a besoin d'eux.

Je suis heureux que vous veuillez traduire mon *Jean-Christophe* en chinois, je vous y autorise très volontiers. C'est une tâche assez lourde, et qui vous prendra beaucoup de temps. Ne l'entreprenez que si vous êtes bien décidé à la mener jusqu'au bout !

[...]

Par le peu de paroles que vous m'avez écrites, je vous regarde comme un jeune frère.

Je ne connais point les frontières de nations et de races. Les variétés humaines ne sont pour moi que des nuances, qui se complètent les unes les autres, et qui font la richesse du tableau. Tâchons de n'en rien perdre et de les harmoniser ! Le nom d'un vrai poète qui parle à tous les hommes doit être celui de "maître des harmonies".

Puisse mon Christophe (qui en fut un) vous aider à réaliser en Chine ce type de l'Homme nouveau, qui s'ébauche aujourd'hui sur tous les points du monde ! Et qu'à vos jeunes amis chinois il porte, ainsi qu'à vous, mon affectueuse poignée de main fraternelle³¹⁹.

(voir en Fig. 1 et 2 la version chinoise traduite par JING Yinyu)

³¹⁷ Cf. WANG Jinhou, « JING Yinyu avec GUO Moruo, Romain Rolland, LU Xun », *Journal d'Etude sur GUO Moruo*, n°4, 2009, p.28-30.

³¹⁸ ZHANG Yinglun, « JING Yinyu et Romain Rolland », *op. cit.*, p.8.

³¹⁹ Le manuscrit de Romain Rolland et la traduction de JING Yinyu sont publiés dans le même numéro : « Lettre de Romain Rolland à JING Yinyu » et « Traduction chinoise de la lettre par JING Yinyu », *Journal Mensuel du Roman*, n°1 Vol.16, le 10 janvier, 1925.

近現代學界羅曼蘭寄給敬隱的一封信

(頁後見文譯)

la politique et les questions pratiques absorbent le
matériel de nos idées; de là vient que les
hommes considèrent comme vos amis, d'abord que
les autres grands penseurs de l'Asie. Votre lettre
intelligente est plus remplie de sagesse, de logique,
de technique, et d'action politique et sociale que
d'art ou de poésie pure. — C'est une heureuse
votre solution millénaire. Elle passionne; et vous entendez
à la parole, en vous voyant seigneur — ou vous
répondre de nouveau, en vous voyant seigneur — ou vous
venant de la chaire et une vaste maison, bien construite
de matériaux, et on voit, ses hôtes sages et érudits.
Le monde a besoin d'âme.

Je suis heureux que vous voulez traduire
mon "Jean-Christophe en chinois". Je suis
très intéressé par vos relations. C'est une tâche
qui vous prendra beaucoup de temps. Ne
craignez pas que si vous êtes bien dévoué à la nouvelle
langue, que vous n'ayez pas de temps à consacrer
pour les difficultés que vous pouvez rencontrer, au
cours de votre travail. Notez sur des feuilles à
part les passages qui vous paraissent obscurs, et
le traducteur de votre livre comprendra.

4
quand l'édition chinoise d'un de mes livres
paraîtra, je vous prie de m'en faire envoyer deux
exemplaires.

Depuis deux ans, je suis fixé en Suisse,
plutôt à l'adresse écrite au début de ma lettre.
C'est un bon centre européen. Si j'ai plus de
tranquillité pour mon libre travail. — Je suis
arrivé à inclure une partie vue du paysage que
j'ai devant ma fenêtre. C'est de la région
des Alpes, du côté des Alpes de Savoie; la frontière
française est à peu près en face des deux pics sur
la tête latérale.

Swiss
Villeneuve (Vaud), villa Olympe
le 17 juillet 1924

Cher King yu

3
Votre lettre me fait grand plaisir. Vous êtes
des amis que je suis en relations amicales avec
des japonais, des indiens, et d'autres asiatiques, et
que nous avons constaté notre communion de
pensées. Mais je n'ai jamais pu avoir, jusqu'à ce
jour, que des rapports très superficiels avec des
Chinois. — Je me souviens que Tolstoy, à la fin
de sa vie, exprimait le même regret. — Cependant
je n'ai toujours été attiré par l'Asie; et la fin
de son œuvre, dans le passé, la maîtrise sur soi-même
et la pureté de sa vie, je suis fermement
aux côtés insurmontables qu'il garde, face l'humanité
— Je suis, depuis, depuis une trentaine d'années,

Si je puis aussi vous conseiller, en vous guidant, en
ce qui concerne la vie, je le veux avec
plaisir. — Pour la fin de paroles que vous m'avez
écrites, — je vous regarde comme un jeune frère
et de vous. Les vanités humaines (pour
pour moi) que des hommes, qui se complaisent
les uns les autres, et qui font la richesse de
l'humanité de leur propre monde, et de
les harmoniser! Le nom d'un vrai poète qui
parle à tous les hommes des deux côtés de
"l'âme des harmonies".

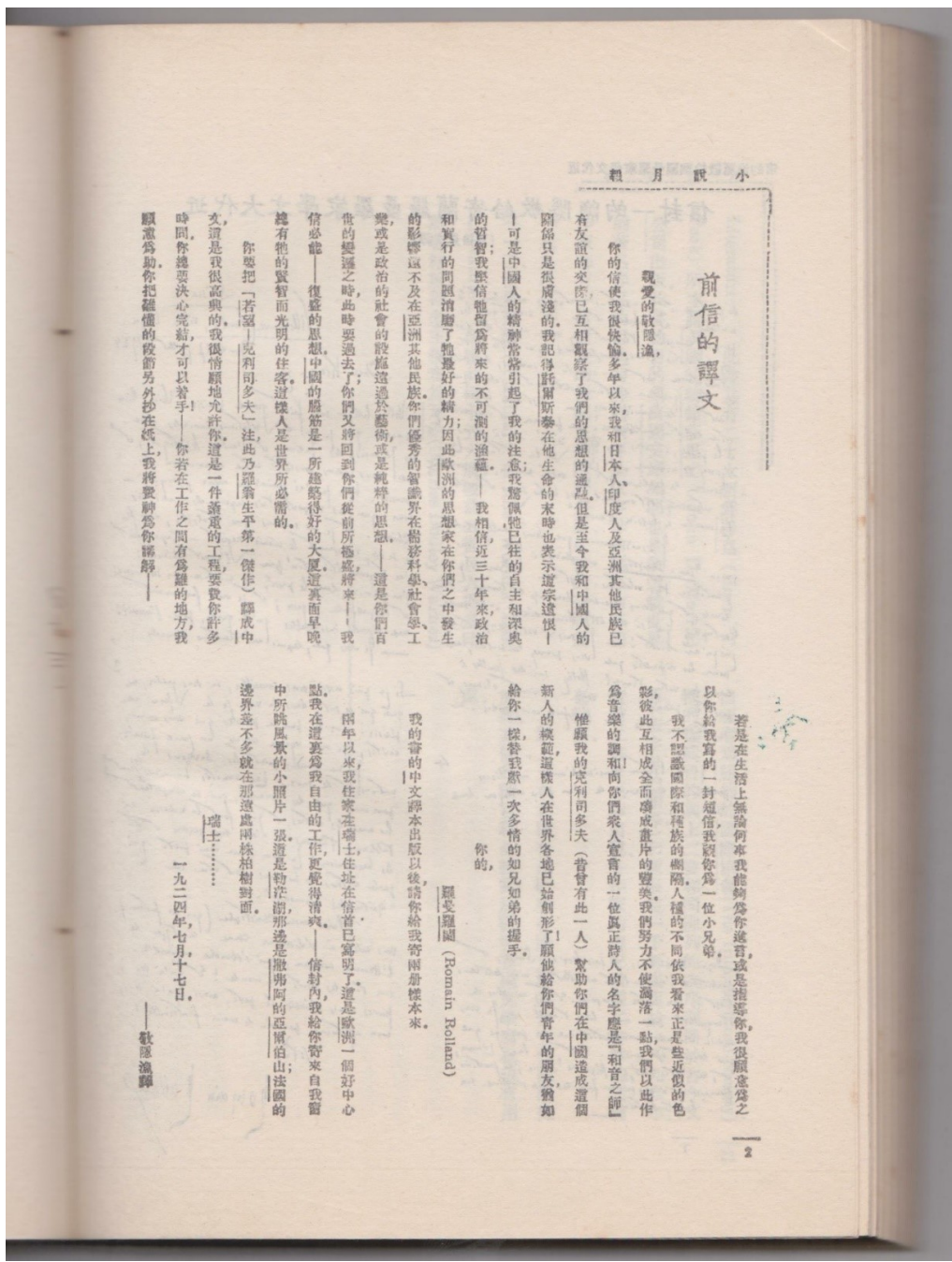
Swiss mon Christophe (qui en fait)
vous aider à réaliser un rêve de type de
l'homme nouveau, qui s'épanouit au
sur tous les points du monde! Et que vos
chers amis chinois il s'en, ainsi qu'il est,
mon affectionne poignée de main fraternelle!

Votre

Romain Rolland

Fig.1 : Manuscrit de la lettre de Romain Rolland à JING Yingyu, le 17 juillet 1924.

Source : « Lettre adressée par Romain Rolland à JING Yinyu », Journal Mensuel du Roman, n°1 Vol.16, le 10 janvier 1925.



前信的譯文

親愛的敬隱漁，

你的信使我很快樂。多年以來，我和日本、印度人及亞洲其他民族已
有友誼的交際，已互相觀察了我們的思想的運轉。但是至今我和中國人的
關係只是很膚淺的。我記得赫爾斯泰在他生命的末時也表示這遺憾！
——可是中國人的精神常常引起了我的注意，我驚佩他已往的自主和深奧
的睿智；我堅信他留為將來的不可測的源蘊。——我相信，近三十年來，政治
和實行的問題消磨了體最好的精力；因此歐洲的思想家在你們之中發生
的影響不及在亞洲其他民族。你們優秀的留德界在樹藝科學、社會學、工
業，或是政治的社會的設施遠過於藝術，或是純粹的思想。——這是你們百
世的變遷之時，此時要過去了；你們又將回到你們從前所極感將來！——我
信必能——復靈的思想，中國的願望是一所透得好的大廈，這裏面早晚
總有他的賢智而光明的住客。這樣人是世界所必需的。

你要把「若瑟·克利司多夫」注此乃羅賓生平第一傑作（譯成中
文，這是我很高興的，我很情願地允許你，這是一件嚴重的工程，要費你許多
時間，你總要決心完結，才可以着手！——你若在工作之間有為難的地方，我
願意為助，你把蘊藏的段落另外抄在紙上，我將盡神為你講解——

若是在生活上無論何事我能夠為你進言，或是指導你，我很願意為之，
以你給我寫的一封信，我認你為一位小兄弟。

我不認歐國際和種族的隔閡，人種的不同依我看來正是些近似的色
彩，彼此互相成全而變成畫片的豐美。我們努力不使濶落一點，我們以此作
為音樂的調和而你們眾人宣言的一位真正詩人的名字應是「和音之師」
惟願我的克利司多夫（昔曾有此人）幫助你們在中國造成這個
新人的模範，這樣人在世界各地已始創形了！願他給你們青年的朋友，猶如
給你一樣，替我獻一次多情的知兄如弟的握手。

你的，

羅曼羅蘭 (Romain Rolland)

我的書的中文譯本出版以後，請你給我寄兩冊樣本來。

兩年以來，我住家在瑞士，住址在信首已寫明了。這是歐洲一個好中心
點，我在這裏為我自由的工作，更覺得清爽。——信封內，我給你寄來自我醫
中所臨風景的小照片一張。這是勒芒湖，那邊是撒弗阿的亞爾伯山，法國的
邊界差不多就在那邊處兩株柏樹對面。

瑞士……

一九二四年七月十七日。

——敬隱漁譯

Fig. 2 : Lettre de Romain Rolland traduite en chinois par JING Yinyu.

Source : « Traduction chinoise de la lettre par JING Yinyu », *Journal Mensuel du Roman*, n°1 Vol.16, le 10 janvier 1925.

Entre 1925 et 1928, avec l'aide et le soutien de Romain Rolland, JING Yinyu est allé en France pour faire ses études à l'Université de Caen et à l'Université de Lyon³²⁰. (voir en Fig. 3) Il a aussi envoyé ses traductions du roman au *Journal Mensuel du Roman* qui ont été publiées dans les n°1, n°2 et n°3 du volume 17 entre janvier et mars 1926. Dans le premier numéro du volume 17, la revue a publié la préface de Romain Rolland pour les lecteurs chinois intitulée « Jean-Christophe à ses frères de Chine » (voir en Fig. 4). Elle illustre son humanisme très encouragé par les Chinois qui combattent l'agression fasciste depuis des années :

Je ne connais ni Europe, ni Asie. Je ne connais que deux races au monde, celle des âmes qui montent, celle des âmes qui tombent.

D'un côté, l'élan patient, ardent, tenace, intrépide, des hommes vers la lumière : la science, la beauté, l'amour des hommes, le progrès commun.

De l'autre, les forces oppressives : les ténèbres, l'ignorance, l'apathie, les préjugés fanatiques et la brutalité.

Je suis avec les premiers. D'où qu'ils soient, ils sont mes amis, mes alliés et mes frères. Ma patrie est l'humanité libre. Les grands peuples sont ses provinces. Et le bien de tous est le Dieu Soleil³²¹.

La traduction de JING Yinyu n'a porté que sur la première partie et un-tiers de la deuxième partie du premier volume *L'Aube*³²². Les textes ont été publiés dans le n°3, avant la fin de sa vie dont la durée a été très courte³²³. Mais grâce à son intermédiaire non seulement la pensée de Romain Rolland a été transmise en Chine, mais le roman de LU Xun, qui est considéré comme le porte-drapeau des écrivains de gauche chinois, a aussi été publié en français. Pendant ses séjours en France, JING Yinyu a effectivement traduit le roman *La Véritable Histoire de Ah Q (Ah Q zheng zhuan)*. Le 24 janvier 1926, il a écrit à LU Xun pour lui demander la permission de traduire et de publier son roman en français. Il a mentionné l'appréciation de Romain Rolland sur son livre : « un grand ouvrage réaliste et sarcastique, le personnage Ah Q restera longtemps dans notre souvenir... pendant la Révolution Française,

³²⁰ Cf. ZHANG Yinglun, « JING Yinyu et Romain Rolland », *Journal d'Etude sur GUO Moruo*, numéro spécial pour la commémoration du cent-quinzième anniversaire de la naissance de JING Yinyu, n°1, 2017, p.8-9. Voir aussi, WANG Jinhou, « JING Yinyu avec GUO Moruo, Romain Rolland, LU Xun », *op. cit.*, p.31.

³²¹ Romain Rolland, « Jean-Christophe à ses frères de Chine », *Journal Mensuel du Roman*, n°1, vol.17, 1^{er} octobre, 1926.

³²² Voir GE Baoquan, « Catalogage des ouvrages traduits en chinois de Romain Rolland », *op. cit.*, p.23.

³²³ Pendant son séjour en France, en raison de sa maladie psychique en octobre 1928, même si Romain Rolland lui a donné beaucoup d'aide, il a été forcé de retourner en Chine. Il est mort en sautant dans un fleuve vers 1930 et a terminé ainsi sa vie romanesque. Sur la vie mystérieuse de JING Yinyu, et pour plus de détails sur sa maladie et fin de sa vie, voir, ZHANG Yinglun, « JING Yinyu et Romain Rolland », *op. cit.*, p.9 et p.32-33. Voir aussi le souvenir de GE Baoquan dans le texte concernant le traducteur FU Lei et la traduction de Romain Rolland : « FU Lei un intellectuel avec une âme solitaire », *Hebdomadaire de la Vie SAN LIAN*, n° 34, le 4 novembre, 2016.

nous avons aussi des paysans comme lui³²⁴ ». JING Yinyu propose en outre à LU Xun, pour « l'amour de l'art, pour l'amitié, pour l'admiration de Romain Rolland pour la Chine et pour la dignité du pays ³²⁵», d'écrire un livre en chinois pour rendre honneur à Romain Rolland à l'occasion de son soixantième anniversaire. LU Xun accepte avec enthousiasme cette proposition et la revue *Vaste Plaine (mang yuan)* va publier sous sa direction, le 25 avril 1926, un numéro spécial consacré à Romain Rolland³²⁶. Une relation spirituelle s'est donc établie, avec la traduction et l'intermédiaire de JING Yinyu, entre Romain Rolland et LU Xun.

Il est intéressant de mentionner, à ce propos, la recommandation que Romain Rolland, dans une lettre écrite le 12 janvier 1926, adressa à Léon Bazalgette, rédacteur en chef d'*Europe*, la revue qui avait été créée sous son égide trois ans auparavant :

J'ai une traduction d'un roman écrit par l'un des plus excellents écrivains chinois de nos jours. Le roman a été traduit en français par le jeune traducteur JING Yinyu qui a traduit mon *Jean-Christophe*. Le roman raconte d'un villageois qui est un flâneur. Il est méprisé par les autres, mais il est optimiste et même fier de soi-même (parce qu'on essaie toujours de faire quelque chose de grand quand on est au terme de sa vie !) Il a été exécuté sans raison. Mais la seule chose qui l'a rendu triste a été quand il a dû parafer (car il ne peut pas signer) le document de son jugement : il n'arrivait pas à dessiner un cercle bien arrondi. Le roman est réaliste et semble banal, mais on y trouve très vite un grand humour ; quand vous terminerez la lecture, vous serez surpris d'être autant attiré par ce garçon³²⁷.

La même année, *Europe* publie donc la traduction de *La Véritable Histoire de Ah Q* dans le n°41 (le 15 mai 1926) et le n°42 (le 15 juin 1926)³²⁸. Cet échange continue avec la publication de l'*Anthologie des conteurs chinois modernes* chez les éditions P. Rieder en 1929, par JING Yinyu avec l'aide de Romain Rolland. JING Yinyu a aussi traduit des textes comme *KONG Yiji* et *Pays natal* de LU Xun, ainsi que d'autres textes d'autres écrivains chinois³²⁹.

³²⁴ L'appréciation de Romain Rolland sur le roman de LU Xun, discours transmis par JING Yinyu à son camarade, cité in WANG Jinhou, « Deux jeunesses chinoises auprès de Romain Rolland », *op. cit.*, p.18.

³²⁵ Lettre de JING Yinyu à LU Xun, le 24 janvier, 1926, l'original de cette lettre est conservée au Musée de LU Xun. Cité in *Ibid.*, p.34.

³²⁶ Cf. *Ibid.*, p.34-35.

³²⁷ Romain Rolland, « La lettre à L. Bazalgette rédacteur de la revue *Europe*, le 12 janvier 1926 », la lettre est traduite de chinois par MA Weimin, spécialiste de Romain Rolland. En 1984, la femme de Romain Rolland a décidé de donner tous les manuscrits de Romain Rolland à la BNF, elle a aussi donné les photocopies au professeur Madame Michelle Loi (1926-2002), pendant la rencontre entre MA Weimin et Michelle Loi, il a lu la photocopies de cette lettre et la traduite en chinois. Voir MA Weimin, « Romain Rolland et *La Véritable Histoire de Ah Q* », *Revue Mensuel des Etudes sur LU Xun*, n°6 1995, p.39-40.

³²⁸ Voir Lou-Tun, « La vie de Ah-Qui (1) », *Europe*, n°41, 1926, et, Lou-Siun, « La vie de Ah-Qui (fin) », *Europe*, n°42, 1926.

³²⁹ Voir KIN YN YU, *Anthologie des conteurs chinois modernes*, Paris, P., Rieder, 1929. Pour plus des détails, voir aussi Colette Girare, « Yan Zonglin, un admirateur chinois de Romain Rolland », *op. cit.*, p.14. A ce propos, voir GAO Fang, *La traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », n° 34, 2016, p. 163-165.

Michelle Loi rappelle que Romain Rolland et LU Xun en Chine sont considérés comme les grands internationalistes qui ont tous eu des liens étroits avec Maxime Gorki³³⁰. Leur objectif commun « antifasciste » et « anti-impérialiste », dans le contexte global des années 30, a créé des relations intellectuelles très importantes pour la création littéraire entre la France et la Chine. Cet échange nous donne aussi un aperçu des relations idéologiques et politiques de cette période, et montre à quel point une figure mythique du pacifisme internationaliste comme Romain Rolland, qui avait été quelques années auparavant le principal théoricien français d'un « Théâtre du Peuple », a pu représenter une source fondamentale pour le théâtre populaire en Chine. Ainsi, la littérature des écrivains de la gauche européenne a influencé la pratique du théâtre d'agit-prop et le mouvement du théâtre des masses dont nous présenterons les exemples précis dans les chapitres qui concernent ces sujets.



Fig. 3 : Romain Rolland et JING Yinyu en Suisse, devant la cours de la Maison chez Romain Rolland, 1928. Droit à YAN Shouhe.

³³⁰ Cf. Michelle Loi, « Romain Rolland et LU Xun », traduit de chinois par ZHANG Zhiting, *La collection et la traduction culturelle*, n°3, 1983. A propos les études de Michelle Loi sur LU Xun, voir Yanna Guo, « Michelle Loi, une combattante comme ça. Portrait d'une traductrice engagée de LU Xun en France », in *Traducteurs dans l'histoire, traducteurs en guerre*, Christine Lombez (dir.), n°5, 2016, p.65-82.

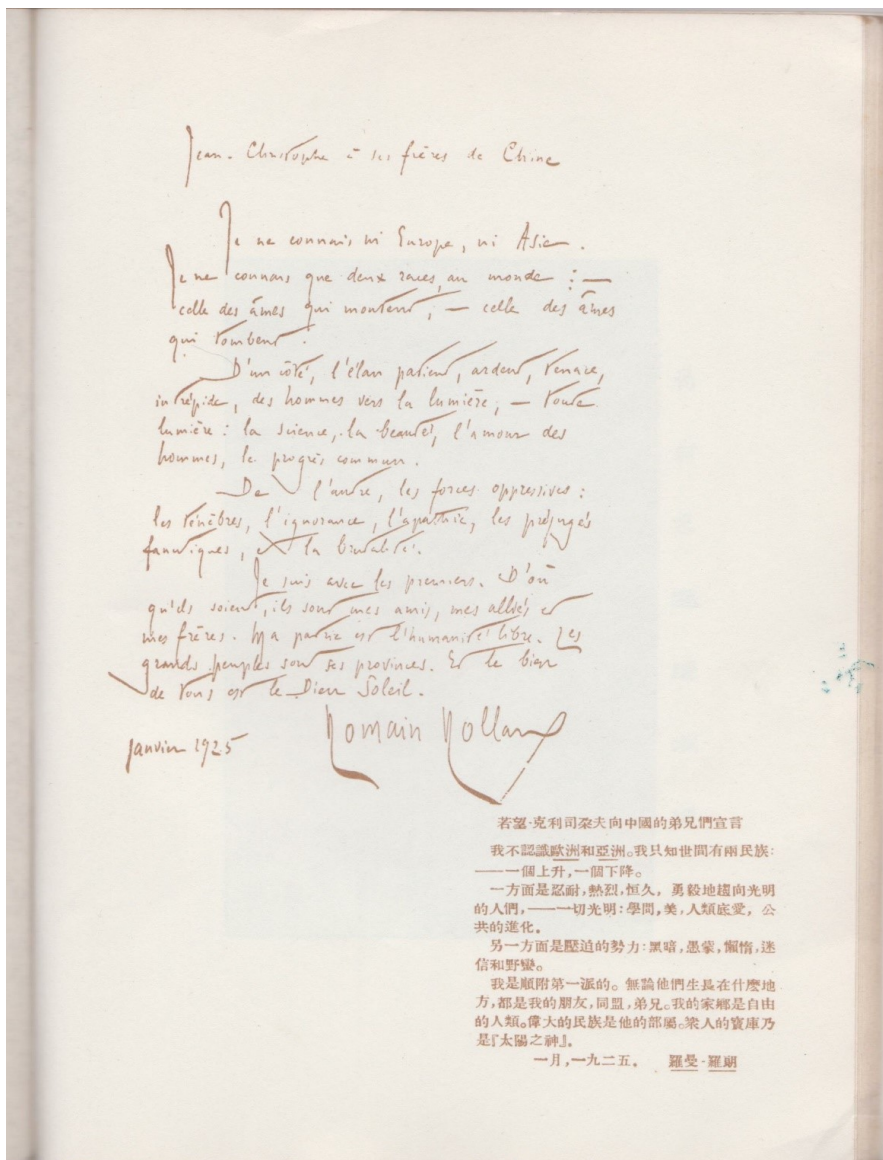


Fig.4 : Dédicace de Romain Rolland pour la traduction en chinois de *Jean-Christophe*.

Source : Romain Rolland, « Déclaration à ses frères de Chine », *Journal Mensuel du Roman*, n°1, vol.17, 1^{er} octobre, 1926.

B. L'influence de *Jean-Christophe* et du théâtre révolutionnaire de Romain Rolland

Pour saisir l'impact de la pensée « révolutionnaire », « antifasciste », « humaniste » et « héroïque » de Romain Rolland sur le milieu littéraire et militant chinois, il est intéressant également de consulter la correspondance entre l'auteur français et le traducteur chinois FU Lei qui, comme nous l'avons précisé précédemment, a pris en quelque sorte le relais de JING Yinyu, en réalisant la monumentale traduction complète de *Jean-Christophe*, publiée en chinois en 1937 pour le premier volume, le deuxième à quatrième volumes publiés en 1941 et républiés en 1951 et 1953, mais bien auparavant en s'intéressant aux célèbres *Vies* des figures héroïques favorites de Rolland. FU Lei a fait ses études en France en 1927 et c'est à ce moment-là qu'il découvre *La Vie de Beethoven* (1903) et décide de la traduire en chinois. En 1931, effectivement, il traduira les trois biographies écrites par Romain Rolland : *Vie de Beethoven*³³¹, *Vie de Michel-Ange* (1907)³³² et *La Vie de Tolstoï*³³³. Le 3 mars 1934, il écrit une lettre à Romain Rolland pour lui expliquer les raisons profondes de son envie de traduire ces trois ouvrages, en lui exposant ses idées sur la « non-violence » de Tolstoï :

L'esprit chinois est influencé par la pensée de Confucius et Lao Tseu qui pensent que nous devons vivre en nous contentant de ce que nous avons obtenu. Mais en ce moment, la situation a changé, nous ne pouvons pas vivre comme à l'époque ancienne de Confucius et de Lao Tseu... *La vie de Beethoven*, de Michel-Ange etc., inspirent vivement notre génération... Je pense que l'attitude de non-résistance de Tolstoï pourrait inspirer notre génération... avant d'avoir lu *La Vie de Tolstoï*, je pensais naïvement que pour arrêter la guerre civile, il fallait supprimer les impôts et les armées, et transformer les soldats en travailleurs pour garantir leur sécurité. Quand il y a la guerre, ils peuvent y participer volontairement. Est-ce que c'est une non-résistance de ne pas faire les mauvaises choses pour résister aux mauvaises causes³³⁴ ?

FU Lei envoie également sa photo à Rolland, en lui demandant en retour une photo dédiée. Le 30 juin 1934, Romain Rolland lui a répondu, en joignant son portrait photographique (et les deux portraits que l'on peut voir témoignent de la proximité affective des deux hommes, voir en Fig. 5 et 6) en lui expliquant ses idées sur le « héros » et son opinion sur la « non-résistance » de Tolstoï, et cette lettre a été traduite en chinois sous le titre « Romain Rolland au traducteur (préface) Sur la non-résistance » (*luo man luo lan zhi yi*

³³¹Voir Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, traduit en chinois par FU Lei, Shanghai, Librairie Chameau, 1946 (1947) (1948). Pour l'autre publication voir : Romain Rolland, *Vie de Beethoven* (1903), traduit en chinois par FU Lei, Pékin, L'Édition Musical du Peuple, 1978 (1982).

³³²Voir Romain Rolland, *Vie de Michel-Ange*, traduit en chinois par FU Lei, Shanghai, Maison de Presse Commercial, 1935 (1947).

³³³Voir Romain Rolland, *La Vie de Tolstoï*, traduit en chinois par FU Lei, Shanghai, Maison de Presse Commercial, 1935(1936) (1947).

³³⁴FU Lei, « Lettre à Romain Rolland (le 3 mars 1934) », FU Min (dir.), *Sélection des correspondances de FU Lei*, Pékin, La Librairie San Lian, 2010, p.164.

zhe shu (dai xu) — lun wu di kang zhu yi) et présentée comme préface de *La Vie de Tolstoï* (voir en Fig. 7.1-7.8 la copie de l'original de la lettre et la version traduite en chinois) :

Je suis heureux de savoir que vous avez traduit mes trois *Vies* de Beethoven, de Michel-Ange et de Tolstoï, et que vous songez à les publier en chinois.

Nous sommes dans une époque [où] s'est rallumée tumultueusement la flamme de l'héroïsme ; et avec elle s'est ravivé le culte du héros. Mais cette flamme fait quelque fois de sauvages incendies, et il importe de définir exactement le "héros".

En notre temps d'épreuves et de combats pour tous les peuples, il ne suffit pas d'être grand pour son orgueil et pour sa gloire ; il faut l'être pour le service de la communauté. Le plus grand chef est le plus grand serviteur de son peuple, le serviteur de l'humanité.

Ainsi furent et sont Sun Yat-sen, Lénine, et Gandhi. Et parmi ceux dont le génie s'exerce, non par l'action, mais par la pensée et par l'art, — ainsi furent Beethoven et Tolstoï.

C'est ce haut sens social, cette humanité profonde, qu'il faut réveiller, — aussi bien dans l'art que dans l'action³³⁵.

La réponse de Romain Rolland montre à quel point son idée de « héros » est liée à celle du dévouement à la communauté, de laquelle le héros doit être entièrement au service. Intéressant aussi de remarquer que parmi les figures révolutionnaires dans le domaine politique, aux côtés de Lénine et Gandhi, Rolland mentionne le révolutionnaire chinois SUN Zhongshan (en version français Sun Yat-sen) qui est décédé en 1925 et qui déjà à cette époque est une grande figure mythique pour les lecteurs chinois, y compris dans les rangs des communistes. Mais la lettre de Rolland évoque surtout la question de la « non-résistance » tolstoïenne (voir Fig. 7.1-7.5) :

Il resterait à examiner, du point de vue de l'action politique, quelles conditions sont le plus propices à la réussite d'un tel plan [de rendre service à la communauté par la pensée et par l'art]. Elles le sont le plus, certainement— dans l'Inde, où des millions d'hommes sont pénétrés, depuis des siècles, de la doctrine de l'Almia (non violence), et où ils ont trouvé en Gandhi un chef unique, par son génie d'organisation, par la lucidité de son esprit où s'équilibrent le sens pratique et la foi et par l'ascendant qu'il exerce sur les masses de son pays. La grande Expérience qu'il a entreprise sera donc décisive, pour le monde entier. Elle est la plus puissante digue qu'un héros de l'âme et son peuple opposent à l'ère de la violence qui est amassée. Si la digue craque, il est à craindre que la violence recouvre tout, pour un temps. Et les plus sages des hommes d'action ne pourront plus que s'efforcer de la diriger, — sans l'empêcher. Il n'y aura plus de refuge contre elle que dans les profondeurs de l'esprit.

Mais patience ! L'ère des tempêtes passera aussi et deviendra "marcescible"...

Avec ou sans violence, le genre humaine s'a chemine à l'unité³³⁶.

La lettre de Romain Rolland nous présente donc son opinion sur le concept de « non-résistance », empruntée à Tolstoï, une pensée qui doit être notamment situé dans son contexte historique, au lendemain de la première guerre mondiale. Pendant les années vingt, lorsque le

³³⁵ Romain Rolland, « Romain Rolland au traducteur (préface) Sur la non-résistance » (Lettre au FU Lei le 30 juin 1934), *La Vie de Tolstoï*, traduit de chinois par FU Lei, Shanghai, Maison de Presse Commercial, 1935, p. 1.

³³⁶ *Ibid.*, p. 1-2.

changement du régime était en cours et la guerre civile sévissait, les jeunes chinois étaient liés avec le destin du pays dans le contexte de la guerre. Pendant la guerre antijaponaise de la fin des années trente et du début des années quarante, la culture et la littérature chinoises ont donc marquées en conséquence par des pulsions nationaliste. Les ouvrages de Romain Rolland se présentent alors dans ce contexte, pour les lecteurs chinois qui cherchent toujours un espoir dans l'avenir, comme une référence paradoxale : sa pensée idéaliste et pacifiste, exerce une grande influence dans le milieu de la littérature en Chine depuis les années vingt, au moment même où les conflits idéologiques et la guerre semblent inévitables. La traduction de *Jean-Christophe*, en quatre volumes, par FU Lei lance ainsi une influence qui durera longtemps pour les lecteurs chinois³³⁷.



Fig.5 Photo de FU Lei envoyée à Romain Rolland en février 1934.

Source : « FU Lei un intellectuel avec une âme solitaire », *Hebdomadaire de la Vie SAN LIAN*, n° 34, le 4 novembre, 2016. Disponible sur : <http://shizheng.wxmsj.com/slshzk/2405.html>

³³⁷ La traduction complète de *Jean-Christophe* par FU Lei est en quatre volumes, dont le premier est sorti en 1937, les trois suivants en 1941 chez la Maison de Presse Commercial de Shanghai. Ensuite, la Librairie Chemeau de Shanghai a republié le premier volume en 1945 et les autres trois volumes en 1946 ; La Librairie San Lian de Shanghai a republié les quatre volumes en 1950. En outre, la version retraduit par FU Lei est sortie chez la Maison d'Édition PinMing de Shanghai entre 1952 et 1953, chez la Maison d'Édition de la littérature du peuple en 1957 et republié en 1980. A ce propos, voir GE Baoquan, « Romain Rolland et la Chine », *op. cit.*, p. 5.



Fig.6 Photo avec la signature de Romain Rolland envoyée à FU Lei (le 30 juin 1934)

Source : « FU Lei et Romain Rolland », *Journal de lecture chinois (zhong hua du shu bao)*, le 9 août 2012, Disponible sur :

http://book.ifeng.com/yeneizixun/special/fanyijia/detail_2012_08/09/16676237_0.shtml

Villeuve (Vand) Suisse - villa Olga
30 juin 1934

Cher Monsieur Kou Non-En

Ma sœur, Tachouan, votre bonne lettre du 3 mars, je vis en remercie

Je suis heureux de savoir que vous avez redonné nos trois vies de Beethoven, de Michel-Ange et de Tolstoy, que vous songez à les publier en chinois.

Nous sommes dans une époque d'extrême turbulence, la flamme de l'humanité; - avec elle s'est ravivé le culte des héros, cette flamme

Fig. 7.1

fa quelques de sauvages incendies, et il y a de de plus chaque le héros

En notre temps, d'épreuves et de combats pour tous les peuples, il ne suffit pas d'être grand pour son égal et pour sa gloire; il faut l'être pour le service de la communauté. Le plus grand chef est le plus grand serviteur de son peuple, le serviteur de l'humanité.

Ainsi furent et sont Sun-yat-sen, Lenin, et Gandhi. Si j'ai ceux, dont le génie s'exerce, non par l'action, mais par la pensée et par l'art, - ainsi furent Beethoven et Tolstoy.

C'est ce haut sens social, cette humanité profonde, qu'il faut réveiller, - ainsi l'un dans l'autre que dans l'autre.

— quant à la question de

Fig. 7.2

3/ Elle les écrasera. Or, un jour ou l'autre plus de peur, ils la traitent et il faut d'abord connaître ses forces.

Il restera à ce cas, le point de vue de l'action politique, quelle attitude sont la plus propices à la réussite d'un tel plan. Elle le sont le plus, - certainement, - dans l'Inde, où des milliers d'hommes sont pieux, depuis des siècles, de la doctrine de l'Ahimsa (non-violence), et où ils ont trouvé en Gandhi un chef unique, par son génie d'organisation, par la lucidité de son esprit et l'équilibre de son caractère et la foi. Et par l'ascendant qu'il eut sur les masses de son pays. La grande expérience qu'il a entreprise sera donc décisive, pour le monde entier. Elle est la plus puissante digne qu'un héros

Fig. 7.3

de l'âme et son peuple opposent à l'ère de violence qui est arrivée. Si la dignité est grande, il est à craindre que la violence recouvre tout, pour un temps. Et les plus sages des hommes d'action ne pourront plus que s'opposer de la dignité, - sans l'empêcher. Il n'y aura plus de refuge contre elle que dans la profondeur de l'esprit.

Mais patience! Les cœurs des tempêtes passeront aussi. Et reviendra Meeresstille " ... Avec ou sans violence, le genre humain s'achève à l'unité.

Bien cordialement à vous

Romain Rolland

Fig. 7.4

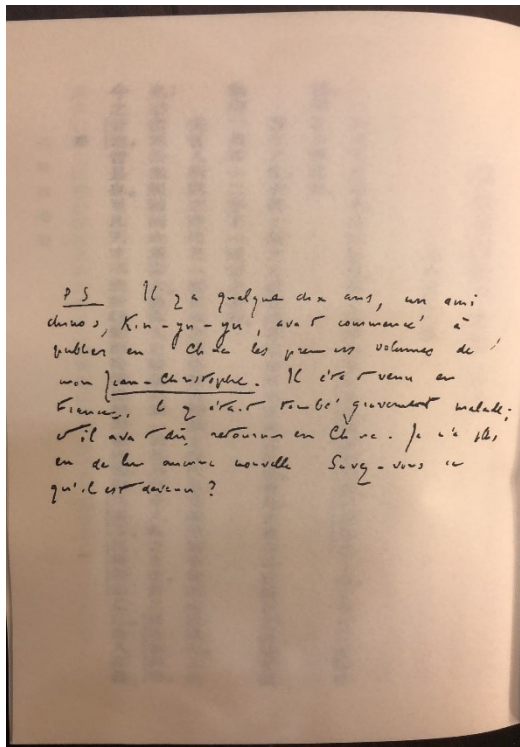


Fig. 7.5

Fig.7.1-7.5: Lettre au FU Lei le 30 juin 1934, en Suisse.

Source : Romain Rolland, *La Vie de Tolstoï*, traduit de chinois par FU Lei, Shanghai, Maison de Presse Commercial, 1935.

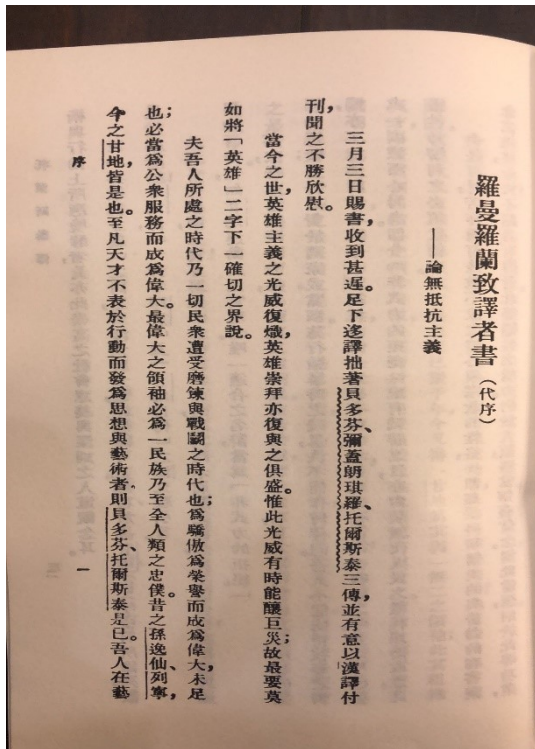


Fig.7.6

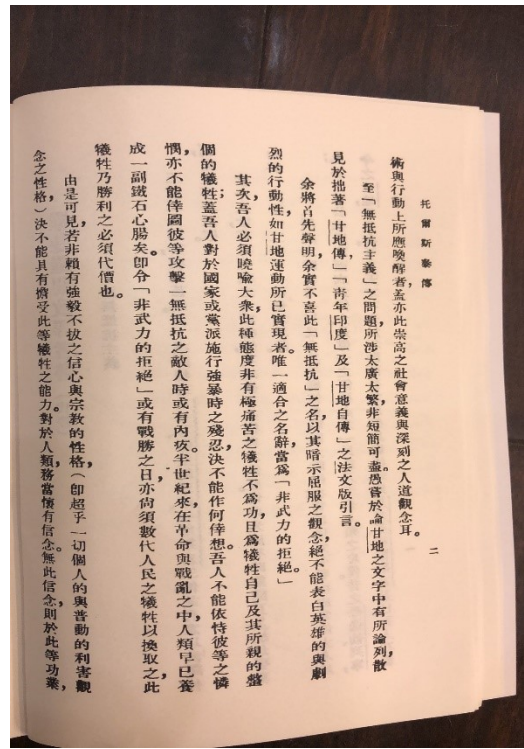


Fig.7.7

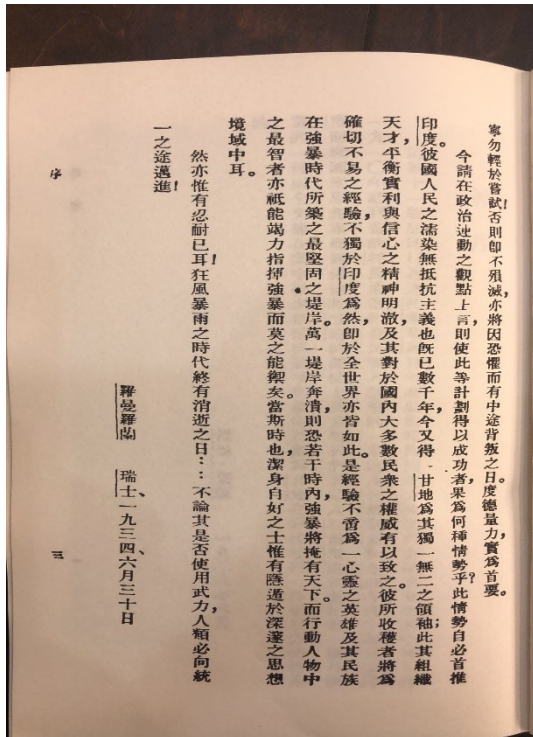


Fig.7.8

Fig. 7.6-7.8 : Romain Rolland, « Romain Rolland au traducteur (préface) Sur la non-résistance », *La Vie de Tolstoi*, traduit de chinois par FU Lei, Shanghai, Maison de Presse Commercial, 1935.

En France aussi, il est bien connu, l'influence de Romain Rolland et de son *Jean-Christophe* ont été à la fois très importante et controversée. Dans le numéro spécial d'*Europe* qui lui a été dédié en 1926, à l'occasion de son soixantième anniversaire, on constatait déjà la complexité de la réception de son roman, avant et après la guerre, pendant laquelle l'écrivain, à travers son appel pacifiste *Au-dessus de la mêlée* (1914) avait eu le courage, rarissime parmi les intellectuels européens, de s'insurger contre le massacre des tranchées :

Avant septembre 1914, on s'en souvient, *Jean-Christophe* ne comptait plus ses amis parmi les Français authentiques. Après cette date, les amis se sont réduits au nombre de ceux qui, sous l'uniforme, écrivaient à Romain Rolland leur fervente gratitude pour sa défense de leur cause, ou de ces lecteurs plus sensibles au rayonnement d'une âme virile et vraie qu'au faux brillant d'un mot³³⁸.

Dans ce même numéro d'*Europe*, Henri Barbusse, définissait le rôle de Romain Rolland comme celui d'« un révolutionnaire isolé », parmi quelques-uns qui dans l'Europe saccagée n'ont pas « plié leur cœur » et qui :

...imbus de l'idéologie démocratique, ont personnifié le refus à l'iniquité, et représenté l'image, et même la statue, de la conscience...Ces hommes n'appartenaient pas à ce mouvement socialiste internationaliste d'avant-guerre (dont les dirigeants et une partie des adhérents, ont trahi à tel point leurs principes qu'il a fallu recommencer le socialisme à neuf par-dessus celui-là). Ils n'appartenaient pas à un groupement ou à une secte. Ils agissaient en hommes, jusqu'au bout. Ils profitaient de la renommée qu'ils avaient conquise dans les milieux intellectuels pour rendre sensible leur opposition personnelle à tout un monde déchaîné³³⁹.

Encore dans ce même numéro d'*Europe*, on trouve un autre témoignage important, consacré à l'influence internationale, cette fois-ci, du théâtre de Romain Rolland. C'est une autre figure intellectuelle « hérétique » du socialisme français, Marcel Martinet (1887-1944), lui aussi intéressé au théâtre³⁴⁰ (comme un autre proche de Rolland : Jean-Richard Bloch (1884-1947), qui nous l'apporte :

Certains des drames du *Théâtre de la Révolution*, joués hors de France devant des foules encore possédées par la tempête qui venait de déferler sur elles, soulevèrent la réalité de sa tombe encore fraîche et lui imposèrent la résurrection, dans une si tragique lumière qu'un vertige s'empara des spectateurs, qui voyaient devant eux non le reflet mais le drame même, plus nu, plus total, plus vrai, le drame pantelant de leurs cœurs³⁴¹.

L'influence de Romain Rolland et son *Théâtre de la Révolution*, telle que la décrit Martinet, a sans doute été effective en Chine, pendant les années vingt. L'écho du théâtre de Romain Rolland s'est transmis grâce notamment aux nombreuses traductions. La pièce *Le Jeu de l'amour et de la mort*, en est un exemple très représentatif, car elle a compté beaucoup de

³³⁸ *Europe*, n°38, 15 février, 1926, p.131.

³³⁹ Henri Barbusse, « Témoignages », *Europe*, n°38, 15 février, 1926, p.135.

³⁴⁰ Marcel Martinet est notamment l'auteur d'une pièce, *La Nuit* (1921), traitant d'une révolution avortée, qui sera adaptée et mise en scène en Union Soviétique par Vsevolod Meyerhold : *La Terre cabrée* (1923).

³⁴¹ Marcel Martinet, « Le Théâtre de Romain Rolland », *Europe*, n°38, 15 février, 1926, p.298.

versions chinoises et plusieurs republications : en 1928, elle est traduite de l'anglais par XIA Laidi et XU Peiren et publiée par la Maison d'Édition de la Société de la Création de Shanghai ; cette même version a été publiée à nouveau en 1937 et 1939 par la Maison Librairie QI Ming de Shanghai, en 1929. Mais une autre version : *L'Amour et la mort (ai yu si)*, traduite par MENG Yin, est sortie par la Maison des livres Tai Dong ; en 1932, la même pièce est traduite par XIN Yu et publiée par la Maison d'Édition Paradoxe de Nanjing ; en 1939, une ultérieure version, traduite par LI Jianwu, est publiée par la Maison d'Édition de la Vie Culturelle de Shanghai en 1939 et ensuite rééditée en 1940, 1943, 1946 et 1950³⁴². D'autres pièces historiques ou révolutionnaires de Romain Rolland sont publiées pendant ces années et les années suivantes : *Les Loups* traduite par SHEN Qiyu, publiée en octobre 1935 dans *La collection de la littérature mondiale (shi jie wen ku)* et puis sortie par La Librairie Chameau de Shanghai en 1947 et par la Librairie San Lian en 1950. « La Collection Théâtrale de Romain Rolland », parue en 1944 chez la Maison de Presse Mondiale de Shanghai et traduite par HE Zhicai, a recueilli : *Danton, Les Loups, Saint-Louis, Aërt, Le Triomphe de la raison, Le Jeu de l'amour et la mort, Liluli*, un recueil qui a été républié en 1947. *Le Quatorze Juillet*, pièce traduite par HE Zhicai, a été publiée par la Maison de Presse Commerciale de Shanghai en 1934, et réimprimé par la Maison de Presse Commerciale de Chongqing en 1945 ; une version traduite par QI Fang de cette même pièce a été publiée en 1954 par la Maison d'Édition des Écrivains de Pékin. Et enfin une « Sélection des pièces révolutionnaires de Romain Rolland » (*Le Quatorze Juillet, Danton et Les Loups*), traduite par QI Fang et LAO Du, a été publiée par la Maison d'Édition de la Littérature du Peuple de Pékin, en 1958³⁴³.

Cette longue liste de versions, traductions et réimpressions, témoigne à elle seule de la persistante renommée de Rolland, non seulement comme romancier et théoricien pacifiste, mais aussi en tant que porte-parole d'un théâtre révolutionnaire. Cette influence passe évidemment surtout par ses textes traduits, mais elle a aussi des retombées dans le domaine de la pratique théâtrale. Voici, à ce propos, trois éléments représentatifs pour chaque période entre les années vingt et les années quarante. Tout d'abord, la Compagnie du Peuple créée en 1921 qui est inspirée par *Le Théâtre du Peuple* (1903), le livre théorique de Romain Rolland, et dont nous parlerons dans la chapitre IV. Ensuite, comme le nombre très élevé de versions chinoises le laissait supposer, l'influence permanente des pièces de Romain Rolland pendant la période des années trente, et spécialement de *Le Jeu de l'amour et de la mort* qui a été mise

³⁴² Voir GE Baoquan, « Catalogage des ouvrages traduits en chinois de Romain Rolland », *op. cit.*, p.24-25.

³⁴³ *Ibid.*

en scène au début des années trente par la Compagnie d'Art du Théâtre de Shanghai (*shang hai yi shu ju she*), pendant la guerre sino-japonaise. En effet, lorsque Shanghai était occupé par l'armée japonaise, la Compagnie d'Art du Théâtre en a donné des représentations entre octobre et novembre 1938, avec un total de douze séances qui ont obtenu un grand succès auprès du public³⁴⁴.

Enfin, troisième élément, quand le pont Marco-Polo explose, le 7 juillet 1937³⁴⁵, marquant le début de la seconde guerre sino-japonaise, la pièce *Défendre le Pont Marco-Polo* (*bao wei lu gou qiao*) est créée et structurée de la même façon que la pièce *Le 14 Juillet* de Romain Rolland, et sera jouée pendant la guerre sino-japonaise des années quarante. Cette pièce est divisée en trois actes : le premier décrit « La veille de la tempête » (*bao feng yu de qian xi*), le deuxième est intitulé « Le Pont Marco-Polo est notre tombe » (*lu gou qiao shi wo men de fen mu*) ; le troisième, enfin, « La résistance nationale » (*quan min kang zhan*). Les deux pièces, tant le modèle rollandien que son adaptation chinoise, sont inspirées des idéaux héroïques, empreintes de l'esprit national et des émotions du peuple, mais la passion héroïque révolutionnaire et la foi chaleureuse du 14 juillet ont été remplacées par l'enthousiasme patriotique de la résistance du 7 juillet. Selon les témoignages reportés par CHEN Chuanzhi, l'effet de cette pièce était saisissant : la scène disparaissait lorsque la pièce atteignait son plein élan, et le public et les acteurs étaient en pleine communion : c'était véritablement un « théâtre du peuple », tel que l'avait rêvé Rolland, à la fois nourri par l'histoire d'un peuple, et capable d'intervenir dans le monde réel. Mais surtout, comme dans la Fête à laquelle font appel les dernières pages de son livre de 1903, il n'y avait plus de distinction entre les acteurs et le public, tout le monde vibrait ensemble³⁴⁶.

Les esprits « héroïque », « nationaliste », « humaniste » et « idéaliste » transmis par les ouvrages de Romain Rolland en Chine, non sans quelques contradictions évidentes, nous donnent une vision des objectifs communs entre ces deux pays : l'antifascisme et la lutte pour un « homme nouveau », sont des caractères idéologiques du théâtre populaire pendant les années de guerre, même si l'idéalisme pacifiste de Rolland se heurte à la dure réalité des conflits en Chine, où l'on a tendance à privilégier l'élan révolutionnaire mais aussi

³⁴⁴ Cf. GE Baoquan, « Romain Rolland et la Chine », *op. cit.*, p.5.

³⁴⁵ L'incident du pont Marco Polo (aussi connu sous le nom l'Incident du pont de Lugou), est une bataille qui oppose l'Armée nationale révolutionnaire de la République de Chine à l'Armée impériale japonaise à partir du 7 juillet 1937.

³⁴⁶ Cf. CHEN Chuanzhi, « L'esprit national du Théâtre du Peuple—La réception des ouvrages de Romain Rolland pendant la résistance », *Le Théâtre de Sichuan*, n°1, 2015, p.39-40.

nationaliste du *14 juillet* plutôt que la théorie de la « non-résistance » héritée de Tolstoï. Dans des contextes socio-politiques différents entre la France et la Chine, nous découvrons ainsi deux parcours de la transformation du théâtre populaire dans les deux pays dont nous continuerons l'étude dans les chapitres suivants.

2.3 Le théâtre populaire dans les années 40 : une période de transition et de préparation

A. Les circonstances sociales, politiques, économiques et culturelles entre les années 30 et 40

Pendant les années 40, la France connaît des bouleversements politiques. Après le gouvernement du Front populaire, elle a connu une période particulière, celle du régime de Vichy (1940-1944). La Seconde Guerre mondiale qui va éclater en 1939 provoque un changement majeur dans la situation politique française. En juin 1940, l'armée allemande occupe la France qui signe un armistice avec le Troisième Reich hitlérien. Le pays va désormais être dirigé par un Etat « collaborationniste » sous le strict contrôle du pouvoir allemand nazi. Ce gouvernement, basé dans la petite ville de Vichy, est présidé par le Maréchal Philippe Pétain. Ce pouvoir reste en place jusqu'en 1944, lorsque Paris et le nord du pays seront libérés par les troupes anglo-américaines. Le gouvernement de Vichy fait tout pour faire oublier les avancées sociales du Front populaire. Cette période sombre est marquée toutefois paradoxalement par une certaine continuité en matière de politique théâtrale³⁴⁷. Dans cet environnement complexe de politique sociale et culturelle³⁴⁸, comme le souligne encore Pascal Ory :

On peut même dire, dernier paradoxe, qu'en forçant les artistes et les intellectuels du groupe « spiritualiste » (revue *Esprit* et assimilés), encore un peu en marge de la gauche en 1936, à s'engager clairement, quoique après quelques hésitations, dans la Résistance, Vichy a donné au mouvement du théâtre populaire le coup de pouce final qui lui permettra de connaître, entre 1945 et 1968, ce qu'on peut bien considérer aujourd'hui comme son âge d'or³⁴⁹.

Nous constatons que le développement du théâtre populaire présente alors une phase de transition entre les années précédentes et la préparation du mouvement théâtral dans les

³⁴⁷ Cf. Marco Consolini, « Un changement du paysage esthétique, économique et idéologique (1930-1945) », traduite de français en chinois par LU Nan, *Drama* (Revue d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°4, 2017.

³⁴⁸ Sur la politique et l'idéologie de Vichy, voir aussi les ouvrages historiques autour de cet objet : Robert O. Paxton, chapitre 2 « La révolution nationale » in *La France de Vichy 1940-1944*, Paris, Editions du Seuil, 1997 ; voir aussi Henry Rousso, « 7. Vichy, politique, idéologie et culture », in *Vichy L'événement, la mémoire, l'histoire*, Paris, Editions Gallimard, 1992.

³⁴⁹ Pascal Ory, « Le Front populaire, aux sources d'une politique théâtrale publique », *op.cit.*, p.42.

années suivantes, c'est-à-dire, une poursuite du mouvement de masse des années 30 et la fondation d'une base pour la décentralisation théâtrale des années 50 et 60.

Ce contexte historique est crucial pour permettre d'explorer l'évolution du théâtre populaire en France. Pour montrer cette phase de transition et la préparation des années suivantes, nous présenterons tout d'abord la culture politique et les circonstances économiques et socio-culturelles que nous résumons en trois points.

D'abord, la crise économique du XXe siècle a une grande influence sur le modèle du théâtre commercial. En octobre 1929, le Krach boursier de Wall Street à New York et ses conséquences n'arrivent en France et en Europe qu'à partir de 1931 environ. Ses répercussions sur le théâtre en tant que pure activité commerciale et industrielle sont évidentes. Plus le chômage augmente, moins l'argent circule et donc moins d'investissements financiers sont disponibles. L'activité théâtrale devient alors beaucoup moins rentable et beaucoup plus risquée. Cette même situation ayant des conséquences sur les subventions pour le théâtre va se retrouver pendant l'époque de Vichy. Ceci est attesté par Serge Added : le Front populaire avait aidé quelques tournées en 1938 en province, mais c'est en 1941 qu'apparaît le subventionnement des Beaux-Arts à un certain nombre de compagnies. En fait, l'énorme évolution, la rupture de 1940-1941, n'est pas à chercher dans le budget des Beaux-Arts, mais dans celui du Commissariat à la lutte contre le chômage³⁵⁰.

Mais pendant les années 30, on assiste aussi à d'autres changements importants, à la fois de caractère technologique et sociologique : l'apparition de films sonores, la diffusion de la radio, ainsi que développement des sports de masse (le cyclisme, le football, etc.), dont le succès et la diffusion sont strictement liés à la radio, créent une ambiance et des événements populaires qui rajoutent d'autres difficultés pour le public à choisir d'aller au théâtre. Tout cela est aussi lié à un troisième facteur : le théâtre et la culture populaire se développent avec l'intervention de l'Etat sous l'influence de l'idéologie politique des Etats totalitaires. L'Union Soviétique depuis 1917, l'Italie fasciste depuis 1922, l'Allemagne nazie depuis 1933, montrent des exemples d'Etats forts, très intervenants, qui s'intéressent de plus en plus aux activités spectaculaires telles que le sport et le théâtre, pour lequel les interventions publiques se multiplient. Ces pays montrent que dans les sociétés modernes de masse, le théâtre peut sortir de son statut de pure activité commerciale, dans la plupart des cas pour devenir en revanche des instruments de propagande. Ceci est une source d'inquiétude et en même temps

³⁵⁰ Serge Added, « Les premiers pas de la décentralisation dans les années Vichy », *op.cit.*p.46.

de fascination auprès des démocraties bourgeoises, comme nous l'avons constaté lorsque nous avons évoqué le Congrès Volta de Rome, en 1934.

Après ces trois aspects, mentionnons un certain nombre d'actions qui, depuis le Front Populaire et jusqu'au régime de Vichy, peuvent illustrer un processus qui va progressivement créer les conditions d'un « théâtre populaire ». La période du Front Populaire, dirigé par le socialiste Léon Blum (1872-1950), élu en mai 1936, apporte de grands changements de société : limitation de la durée du travail, éducation pour tous et « congés payés » pour les travailleurs bénéficiant ainsi d'un temps de repos, donc de loisir. Sur cette base, le Ministre de l'Education Nationale, Jean Zay (1904-1944) prend la décision d'aider financièrement les « théâtres d'art » et il s'adresse aux quatre premiers « élèves », à la fois de Gémier et de Copeau : Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëff qui sont les animateurs du « Cartel³⁵¹ ». Léo Lagrange (1900-1944), secrétaire d'Etat aux Loisirs et aux Sports, lance une grande action de développement et de popularisation des activités artistiques, culturelles et sportives en faisant en sorte que l'accès à toutes ces activités, généralement réservées à l'élite, soit ouvert aussi aux travailleurs. C'est dans ce cadre que se situe l'aide aux nombreuses jeunes compagnies théâtrales qui sont nées après la dissolution des « Copiaus » et qui se lancent dans des tentatives de décentralisation théâtrale. La plus représentative de celles-ci étant la compagnie des « Quatre saisons » dont l'un des animateurs, Jean Dasté, est un ancien membre des « Copiaus ». Citons aussi les autres jeunes compagnies comme « Rideau gris » de Louis Ducreux, des « Comédiens routiers » de Léon Chancerel, du « Diable écarlate » de Sylvain Itkine et du « Grenier des Augustins » de Jean-Louis Barrault³⁵². Tous ces éléments illustrent les efforts du Front Populaire qui reconnaît l'importance du théâtre dans le mouvement de démocratisation culturelle et d'émancipation des classes populaires.

Quand le gouvernement de Vichy arrive au pouvoir, les nazis se préoccupent de montrer que leur présence n'empêchait pas la vie culturelle française, en essayant d'accélérer le « retour à la normale » ; ils exerceront néanmoins une censure très stricte sur d'éventuels

³⁵¹ Le « Cartel » est une organisation, une union que les quatre metteurs en scène mettent en place à partir de 1927 pour essayer de limiter les effets néfastes de la concurrence. A la place de la concurrence commerciale, ils pratiquent une solidarité artistique : ils coordonnent leurs dates de représentation, ils changent entre eux des matériaux et du personnel, ils font une campagne promotionnelle commune, etc. Voir, à ce propos, Jacqueline de Jomaron, « Ils étaient quatre », in Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1989; Marie-Françoise Christout (dir.), *Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff. Le Cartel*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1987.

³⁵² Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar Une utopie d'après-guerre*, op.cit., p.19.

contenus antiallemands et persécuteront sans relâche les juifs³⁵³, mais ils n'empêcheront pas la vie théâtrale française, bien au contraire. Sur la base d'arguments idéologiques opposés à ceux du Front Populaire, le gouvernement de Vichy évoque le retour à une France traditionnelle et catholique, à une « moralisation » de la société, etc., n'hésitant pas à intervenir en matière théâtrale en soutenant le « théâtre d'art » de qualité à condition que celui-ci n'ait pas de contenus politiques³⁵⁴. Cette intervention se fera notamment grâce à une association, « Jeune France » que nous étudierons dans la partie suivante. Le Cartel et les jeunes compagnies poursuivent donc leur activité avec une augmentation des subventions, avec une évidente continuité dans ce qui a été inauguré par le Front Populaire et notamment dans leur action de décentralisation théâtrale pendant les années 40. Bon nombre des individus qui auront participé à ces actions seront les protagonistes de la véritable naissance du théâtre public, après la Libération et la fin de la guerre en 1945.

En somme, nous retenons la conclusion à laquelle a abouti Marco Consolini : « malgré les très grandes divergences idéologiques, entre le Front Populaire et le gouvernement de Vichy, dans le passage entre les années 30 et 40 une conviction s'est affirmée : le théâtre ne peut plus se passer d'une intervention des pouvoirs publics³⁵⁵ ».

Nous reviendrons dans le dernier chapitre sur la question de l'intervention des pouvoirs publics dans l'idée d'un théâtre-service public et dans le cadre de la politique culturelle de décentralisation théâtrale entre les années 50 et 60.

³⁵³ Sur les détails des interdictions professionnelles et la censure, voir les analyses d'Emile Copfermann, de Serge Added, de Pascal Ory et de Jean-Claude Marrey dans le texte de Serge Added, « Les premiers pas de la décentralisation dans les années Vichy », *op.cit.*, p.51-52.

³⁵⁴ Marco Consolini, « Un changement du paysage esthétique, économique et idéologique (1930-1945) », *op. cit.*

³⁵⁵ *Ibid.*

B. « Jeune France » (1940-1942) et la pensée sur le Théâtre Populaire de Jacques Copeau

L'époque de Vichy constitue un moment historique important pour réfléchir sur le rapport entre la guerre et le théâtre, ainsi que sur le lien entre le théâtre et le public. Le point d'entrée de notre observation est donc le travail de l'association « Jeune France³⁵⁶».

Cette association est née le 22 octobre 1940 à l'initiative de Pierre Schaeffer qui dispose d'une émission de radio s'adressant à la jeunesse³⁵⁷. Le but déclaré est aussi vaste que flou : « développer les initiatives des jeunes dans tous les domaines artistiques » ; l'organisation se développe en plusieurs sections sur les deux zones (zone libre et zone occupée)³⁵⁸. Ses activités sont divisées en sept sections artistiques : littérature, arts plastiques, architecture, musique et danse, arts populaires et artisanat, radio et cinéma, théâtre. La quête de régénération culturelle, l'effort de rénovation artistique et la diffusion décentralisée que prônait l'association étaient en phase avec la « fibre pétainiste »³⁵⁹. La plupart des membres actifs de Jeune France sont politiquement opposés au régime de Vichy dont les subsides les font vivre. Selon Denis Gontard, à la fin de l'année 1941, au bout d'un an de fonctionnement, Jeune France joue le rôle d'une direction générale des arts et des lettres et elle commence à réaliser en partie le programme de la décentralisation théâtrale tel qu'il sera élaboré à la Libération³⁶⁰.

Yves Lorelle nous décrit la structure organisationnelle de Jeune France :

Elle repose sur le système des « Maîtrises » réparties dans plusieurs régions et spécialisées dans la formation d'éducateurs de sept disciplines artistiques. L'ensemble des Maîtrises est placé sous la direction d'André Clavé. Le théâtre y sera particulièrement favorisé et les compagnies affiliées, subventionnées. Exemples de Maîtrises en théâtre : à Lyon, la maîtrise est dirigée par Jean-Marie Serreau, à Uriage par Olivier Hussenot, à Lourmarin par Jean-Pierre Grenier. Etienne Decroux reçoit la commande d'une année d'Ecole de Mime et de Déclamation poétique devant s'achever par un spectacle. Maurice Delarue animera en août 41 la Maîtrise d'Education Populaire et du Folklore, etc. Jean Vilar, va en bénéficier en entrant comme auteur dans la Compagnie d'André Clavé, « La Roulotte ». Les compagnies, au nombre d'une

³⁵⁶ Sur une étude très concentrée autour de « Jeune France », nous pouvons voir la thèse de Véronique Chabrol, *Jeune France, 1940-1942*, sous la direction de Bernard Dort, Université Paris 3, 1974.

³⁵⁷ Jeune France fut une entreprise d'origine privée puisque l'initiative vint de Pierre Schaeffer ; mais ce fut également une œuvre d'Etat puisqu'elle fut subventionnée à cent pour cent et qu'elle fut rattachée au secrétariat général à la Jeunesse (création administrative de Vichy). Voir Serge Added, « Les premiers pas de la décentralisation dans les années Vichy », *La Décentralisation Théâtrale vol.1. Le Premier Age 1945-1958*, Robert Abirached (dir.), *op.cit.*, p.48.

³⁵⁸ Yves Lorelle, *Dullin-Barrault L'éducation dramatique en mouvement*, Paris, Editions de l'Amandier, 2007, p.133.

³⁵⁹ Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar Une utopie d'après-guerre*, *op.cit.*, p.22-23.

³⁶⁰ Alfred Simon, *Jean Vilar*, Paris, La Renaissance du livre, 2001, p.214-215.

trentaine affiliées à Jeune France pendant cette période de l'Occupation, donnent 770 spectacles en moins d'un an et demi d'activités³⁶¹.

L'organisation Jeune France éveille les soupçons du ministre de l'Intérieur Pucheu, pour son orientation politique non conforme à celle de Vichy et notamment le refus d'apporter son concours à une cérémonie de la Légion d'extrême-droite de Tixier-Vignancourt. Elle est dissoute début mars 1942 et cesse ses activités en septembre³⁶². Ces rapports d'abord fructueux puis de plus en plus froids avec l'Etat français n'empêchèrent pas Jeune France de brasser en dix-sept mois un nombre considérable d'hommes de théâtre de générations et d'origines diverses, qui poursuivront la tâche après la Libération : au premier rang de tous, Jean Vilar, chargé du théâtre en zone Nord, mais aussi André Barsacq, Raymond Rouleau, André Clavé, Jean Desailly, Léon Chancerel, Pierre Fresnay, Jean Dasté et beaucoup d'autres³⁶³.

Du fait de la ligne de démarcation, Jeune France fut divisée en deux organisations. Celle du Nord fut dirigée par Paul Flamand (le futur dirigeant des éditions du Seuil) et celle du Sud par Pierre Schaeffer. Le théâtre devint rapidement le pilier de l'activité de l'association, dont le spectre d'intervention était néanmoins plus large, puisque tous les domaines culturels entraient dans son projet. Pour la zone sud, la contribution financière du CLCC³⁶⁴ (les sept « chantiers-théâtres ») permit un essor rapide et conséquent de l'activité. Le CLCC apportait le soutien administratif et financier, et Jeune France son aide sur le terrain technique, artistique ou publicitaire. En zone nord, les moyens matériels étaient plus restreints, mais la section théâtre, dirigée par Jean Vilar, aida néanmoins plusieurs compagnies³⁶⁵.

L'association ambitionnait de remplir trois fonctions :

- Animer l'art et la culture en favorisant l'éclosion de la création, mais sans devenir une nouvelle « école ».
- Assumer une fonction éducative au niveau des cadres plus qu'au niveau des « masses ». Les masses n'étaient pourtant pas absentes de ses préoccupations. On peut même estimer que Jeune France fut, fondamentalement, une tentative de réponse, dans le domaine culturel, au grand défi, à la secousse tellurique que fut l'avènement de « l'ère des masses ».
- Remplir une fonction sociale. Elle désirait jouer un rôle de « service public » (l'expression que Vilar popularisera plus tard était déjà employée). Ce point définissait même « l'esprit » Jeune France : « Joindre l'art et la vie, le peuple et les artistes³⁶⁶ ».

Serge Added explique ainsi l'axe et l'objectif principal de leurs activités :

³⁶¹ Yves Lorelle, *Dullin-Barrault L'éducation dramatique en mouvement, op.cit.*, p.133.

³⁶² *Ibid.*, p.134.

³⁶³ Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar Une utopie d'après-guerre, op.cit.*, p.22-23.

³⁶⁴ Le CLCC : Commissariat de lutte contre le chômage.

³⁶⁵ Serge Added, « Les premiers pas de la décentralisation dans les années Vichy », *op.cit.*, p.48-49.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.49.

De ces grands principes découlaient les critères de choix des compagnies recevant avec le label Jeune France une aide précieuse. L'axe principal étant de nouer des liens entre l'art et le peuple, l'objectif prioritaire fut la décentralisation, fondée sur des troupes ambulantes implantées en province et allant au-devant d'un public sevré de théâtre. En tant qu'association de jeunesse, l'aide aux compagnies de jeunes apparaissait dans la nature des choses. Enfin, l'exigence de qualité, de renouvellement artistique favorisait tout naturellement les troupes se réclamant peu ou prou de l'héritage de Copeau ou du Cartel. Outre la quête de qualité artistique, le premier trait marquant de la programmation de ces troupes fut la part léonine des œuvres classiques. Le second point important fut la place prise par les célébrations, c'est-à-dire des événements théâtraux à date commémorative. Jeune France faisait ainsi fructifier l'héritage des « Comédiens routiers »³⁶⁷.

Souhaitant faire de la représentation théâtrale un rassemblement et une communion, Jeune France (qui se trouvait là, en droite ligne, dans le sillage de Copeau et de son *Théâtre populaire* paru au printemps 1941) souhaitait recréer une vision commune du monde qui, disait-elle, « nous manque depuis longtemps ; la réformer, telle est précisément la tâche de cette renaissance nationale qui s'essaie actuellement et c'est elle que les artistes de Jeune France vont avoir à exprimer dans leurs œuvres ». « Renaissance nationale qui s'essaie actuellement » renvoie bien sûr à la « Révolution nationale » prônée par le Maréchal Pétain. D'où la place des célébrations, à base religieuse (Noël, Pâques) ou à base nationale (Jeanne d'Arc), voire des fêtes paysannes (comme la fête des Moissons célébrée par Jean Vilar en août 1941). D'où également la place des classiques, constitutifs du patrimoine national, donc de l'identité nationale³⁶⁸.

Comme nous venons de l'annoncer, on peut trouver l'inspiration de l'action de Jeune France dans le livre *Le Théâtre Populaire* de Jacques Copeau, publié en 1941. Jacques Copeau y affirme le lien direct entre l'Etat, la nation et le théâtre, car selon lui, « il n'y a pas d'alternative, pas de choix possible. Ce qu'il nous faut c'est un Théâtre de la Nation. Ce n'est pas un théâtre de classe et de revendication. C'est un théâtre d'union et de régénération³⁶⁹ ». D'où son appel à l'Etat. Un appel qu'il adresse au gouvernement de Vichy en 1941, mais qui était adressé dans les mêmes termes à celui du Front Populaire en 1936 :

On voudrait que l'Etat, pour dominer les différences individuelles, qui sont mesquines, au profit d'une communauté professionnelle, ne se contentât pas de puiser ses informations et les éléments d'une doctrine au sein de « commissions » souvent incompetentes et quelquefois soumises à des influences douteuses, mais qu'il sût prendre contact directement avec les forces créatrices³⁷⁰.

Sur cette base idéologique, Copeau illustre ses pensées sur la réalisation de cet idéal :

³⁶⁷ *Ibid.*, p.49.

³⁶⁸ *Ibid.*, p.49-50.

³⁶⁹ Jacques Copeau, *Le Théâtre Populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1941, p.32.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.32.

Le premier pas dans cette voie serait l'organisation d'un centre d'études, où se réuniraient, en petit nombre, des hommes assez mûrs pour parler d'expérience, assez jeunes pour repenser l'avenir du théâtre selon des méthodes nouvelles, pour des besoins nouveaux³⁷¹.

Il explique ensuite ces besoins nouveaux :

Le premier de ces besoins c'est la création et l'organisation, avant tout et à la base de tout, d'un foyer de *culture théâtrale*. Une grande école, largement subventionnée par l'Etat, où seraient étudiées et pratiquées toutes les formes de l'invention et de la représentation dramatiques ; où chaque section serait dirigée par l'homme le plus qualifié, sans tenir compte des titres officiels ni des recommandations politiques ; où l'ensemble recevrait une impulsion harmonieuse dominée par un esprit³⁷².

Dans ce livre, Copeau souligne toujours l'importance d'un public nouveau comme nous l'avons présenté dans son travail des années 20 avec les Copiaus à Pernand :

La nature du public, sa quantité ; sa disposition ; voilà donc la donnée essentielle et première dans le problème du théâtre... Nous ne le comprenions pas aussi bien qu'aujourd'hui mais nous le sentions déjà, il y a une trentaine d'années, quand nous avons essayé de redonner une impulsion à l'art dramatique. C'est pourquoi nous avons dépensé tant d'efforts pour appeler, réunir et satisfaire un public nouveau³⁷³.

Serge Added indique ainsi la valeur et la fonction de « révolution culturelle » incarnée par Jeune France jusqu'à la fin de son histoire :

Ce type d'ambition a tout à fait pu correspondre aux aspects « révolution culturelle » des débuts du régime, avec notamment la position centrale du concept de communauté, ainsi que l'idée d'unité nationale autour du « Chef ». La place accordée à la jeunesse par le pouvoir - symbole de rénovation - contribua également à cette correspondance. Jeune France fut dissoute en mars 1942, à un moment où justement la part « révolution culturelle » de la « Révolution nationale » pétainiste était remise au magasin des accessoires. Il semble que ce soit précisément parce que l'association s'était refusée à intervenir sur un terrain plus directement politique » qu'elle fut supprimée³⁷⁴.

L'aventure de Jeune France caractérise les expériences de décentralisation dans les années Vichy ; elle constitue non seulement la première tentative à grande échelle de décentralisation théâtrale, mais on y retrouve nombre des grands membres qui firent la décentralisation d'après-guerre : André Clavé, Jean Dasté, Jean Vilar, etc. Ces « premiers pas » de la décentralisation se sont effectués grâce aux héritiers de Copeau ou du Cartel³⁷⁵. L'époque, et notamment les années 1940-1942, y était favorable. Plus généralement, on constate dans les années Vichy un recul du boulevard et une avancée du théâtre de qualité³⁷⁶.

³⁷¹ *Ibid.*, p.32-33.

³⁷² *Ibid.*, p.33.

³⁷³ *Ibid.*, p.17.

³⁷⁴ Serge Added, « Les premiers pas de la décentralisation dans les années Vichy », *op.cit.*, p.50.

³⁷⁵ Sur la relation entre la décentralisation et l'influence des hommes du théâtre, par exemple Jacques Copeau et le Cartel, nous pouvons voir aussi l'ouvrage de Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 38-42.

³⁷⁶ Si nous faisons une comparaison avec la Chine, à peu près à la même époque (entre 1941 et 1945), à Shanghai, ville occupée par l'armée japonaise, la situation du théâtre se développe dans la direction de la propagande et de l'opposition à la guerre. En 1941, d'après le journal de *ShenBao*, le 26 décembre, est publiée une statistique sur les nombre de cinémas et de théâtre. Il y avait 38 cinémas, 19 théâtres de *Xi Qu* (on va en parler dans la deuxième partie du chapitre IV) dont 15 jouent *Yue ju* et 4 pour *Shen ju* et il n'y avait que 4

Pour terminer notre bref parcours sur cette phase historique, rappelons les faits de la suite illustrés par Serge Added :

Les descendants artistiques du Cartel conquièrent, y compris à Paris, des positions importantes dans la vie théâtrale, tandis que le Cartel lui-même accédait, avec l'aide des Allemands, à la tête des organisations professionnelles. Cette « prise de pouvoir » s'est donc réalisée, au moins pour les deux premières saisons, avec le soutien du régime, et pour Paris, lors de la première année, avec la bénédiction active de la *Propaganda Staffel*. Pour ce qui est des hommes, des idées, voire de la structuration professionnelle, l'amorce essentielle du développement du théâtre dans l'après-guerre se trouve donc dans les années Vichy. Les trois grands axes autour desquels s'est organisée depuis la vie théâtrale y plongent leurs racines : la loi sur le spectacle de décembre 1943 reprise par l'ordonnance d'octobre 1945 ; le financement public du théâtre qui n'a cessé de croître depuis ; et la décentralisation qui fit ses « premiers pas » à l'ombre du Maréchal³⁷⁷.

C. A la Libération : « une certaine continuité... »

Après les années Vichy, une nouvelle idée de la culture est apparue en 1944 qui s'est imposée dans les milieux artistiques, niant à la fois l'élitisme républicain- inégalitaire dans les faits et la suprématie des Lettres comme valeur supérieure. La « culture populaire » avait traversé bizarrement l'Etat pétainiste et était réapparue à la Libération. D'où venait-elle ? L'idée n'avait pas surgi ex-nihilo sous les pas des libérateurs. Une Maîtrise d'éducation populaire et du folklore, créée à Jeune France en août 41 et attribuée à Maurice Delarue, s'inspirait des directives du Front Populaire sur les loisirs et la culture du peuple, même si l'adjonction du terme « folklore » lui donnait un petit air d'allégeance envers l'idéologie vichyssoise au parfum passéiste du « retour à la terre »³⁷⁸.

Après la dissolution de Jeune France, un Centre de Culture Populaire est créé en 1943, par le Ministère de la Jeunesse - au bénéfice de Maurice Delarue - et à l'initiative vraisemblable de Jean-Marie Conty ; le même Conty, fonctionnaire des Sports avait tenté une expérience avec Jean-Louis Barrault auprès des Centres de Jeunesse. Les activités du Centre, qui préfiguraient en miniature « Travail et Culture », se déroulèrent dans les locaux des éditions du Seuil avec pour destinataires les artistes et les étudiants de la Maison des Lettres, créée par

théâtres de théâtre parlé. C'est la raison pour laquelle la censure de l'armée japonaise pour le cinéma est très stricte, mais en revanche, lorsque le théâtre a eu très peu d'influence par rapport au cinéma, l'armée japonaise n'a pas pris de mesures particulières de censure du théâtre. En 1944, il y avait 16 théâtres à Shanghai qui ont présenté des pièces, environ 500-600 personnes qui travaillaient dans le domaine du théâtre. Les pièces sont des *Xi Qu*, des adaptations de romans, des pièces commerciales. Nous pouvons trouver plus d'informations et de détails dans l'ouvrage de SHAO Yingjian, *Le théâtre pendant la période résistante à Shanghai*, Pékin, Université Pékin Press, 2012. Dans notre étude, sur l'exemple des années 40, nous étudierons dans la deuxième partie (chapitre VI) le mouvement de l'Ecole d'Art de LU Xun à Yan'an, qui représente la force du théâtre populaire sous la direction du Parti Communiste chinois.

³⁷⁷ *Ibid.*, p.50-51.

³⁷⁸ Yves Lorelle, *Dullin-Barrault L'éducation dramatique en mouvement, op.cit.* , p.144.

Pierre-Aimé Touchard. Par la suite le label Culture Populaire est repris par les deux cofondateurs de « Travail et Culture ». Il apparaît ainsi sur l'en-tête d'une circulaire de 1946³⁷⁹.

Travail et Culture, « TEC », comme l'appellent les militants, regroupera en septembre 1944, des personnalités culturelles très diverses dont la plupart avait partagé ces expériences artistiques (théâtre, musique, arts plastiques...) sous l'impulsion du mouvement Jeune France³⁸⁰. L'autre fondateur de TEC, Maurice Delarue, est un marxiste convaincu, licencié en lettres, professeur dévoyé par le théâtre ; c'est lui qui a probablement inspiré les contenus du texte suivant en direction des ouvriers syndiqués, dans lequel on peut lire : « Le théâtre est devenu la propriété des marchands et des esthètes. (...) Tu dois réclamer ton droit à une culture vraie qui n'est pas la culture repliée sur elle-même des possédants et des « spécialisés » racornis. » Un autre tract de l'année 1945 proclame : « un théâtre neuf pour un peuple neuf³⁸¹ ». TEC aboutira à la démission en mai 1946, suite à une crise agitée, de ses Comités directeurs³⁸².

Les termes d'éducation et de culture populaire figuraient dès la troisième ligne dans les buts du TEC déclarés à la Préfecture. A la Libération, le poste d'un haut fonctionnaire du Secrétariat à la Jeunesse, Jean Guéhenno, était intitulé « direction de l'Education Populaire ». Ce qui n'était pas étonnant de la part de celui qu'on appelait le « normalien autodidacte », préoccupé de l'accès de tous à une Culture débarrassée de son statut discriminatoire. Sur la définition de cette Culture pas si « nouvelle », il y aura bien sûr des débats de fond après la Libération, mais au départ, le consensus règne. « Joindre l'art et la vie, le peuple et les artistes » était déjà l'ambition de Jeune France, selon Serge Added. Pour Emmanuel Mounier, il fallait « jeter les bases d'une révolution culturelle urgente et totale ». L'ambiguïté d'une telle révolution en cachant une autre, celle du Maréchal, était dite « nationale » et d'inspiration d'Extrême-droite » est était fatale. Pragmatique, Paul Flamand, cofondateur avec Schaeffer, pensait que le problème de la Culture Populaire, à Jeune France, était de ceux « qui ne trouvaient pas de solutions ». Constat d'une expérience en porte-à-faux avec un Pouvoir anti-démocratique, né dans le contexte de la défaite³⁸³.

Pendant l'hiver 1944-1945, « Peuple et Culture », première association d'éducation populaire et de formation d'animateurs, naît à Grenoble où Jean Dasté crée une des premières

³⁷⁹ *Ibid.*, p.144.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.134-135.

³⁸¹ *Ibid.*, p.138.

³⁸² *Ibid.*, p.141.

³⁸³ *Ibid.*, p.144-145.

troupes de la décentralisation³⁸⁴. Au cours de l'été 1945, le "manifeste" de Peuple et Culture s'élève contre "la séparation de la culture et du peuple" et affirme la nécessité d'une révolution économique-sociale, base de la révolution culturelle. L'ambiance de la Libération favorise le retour du vieux rêve de "l'art pour tous", du théâtre considéré comme une activité collective formatrice, du théâtre en plein air. Des instructeurs du ministère de l'Éducation nationale organisent des stages d'art dramatique dans le cadre de l'éducation populaire, qui inspireront les organisateurs du festival d'Avignon et, plus tard, l'équipe qui entreprendra de rassembler et structurer le public du TNP³⁸⁵. Ces événements et activités ont été évoqués par le professeur GONG Baorong : d'après lui, l'idéal du « théâtre populaire » de Jean Vilar a mûri dans ce contexte et le Festival d'Avignon et le TNP sont également des produits directs de cette tendance. En 1947, Jean Vilar a créé le Festival d'Avignon qui marque une nouvelle étape dans l'histoire du théâtre français en donnant une impulsion substantielle au théâtre populaire dont rêvaient plusieurs générations. Depuis lors, l'esprit du théâtre populaire a non seulement été profondément ancré dans le peuple, mais il a aussi été reconnu et soutenu officiellement par l'État³⁸⁶.

Pour conclure, nous pouvons revenir encore au propos de Pascal Ory qui, à propos de ce passage crucial entre les années 30 et 40, observe :

On peut s'interroger sur les raisons qui unissent, par-delà tant de différences criantes, le Front Populaire, Vichy et la Libération. Il va de soi, en effet, que les valeurs de 1940, moment vécu par tous ses protagonistes comme la Revanche sur les « Immortels principes » de 1789, sont à l'exact opposé de celles de '36 et de '44, toutes entières dominées, à contrario, par le progressisme philosophique et la préoccupation ici de la « popularisation » (version '36) et là de la « démocratisation » (version '44). Pourtant la Libération, en matière de théâtre comme sur plusieurs autres terrains, sera conduite à reprendre certaines initiatives lancées par l'État français du Maréchal Pétain. C'est qu'il faut raisonner ici en termes de structures culturelles, plus que de conjonctures idéologiques.³⁸⁷

³⁸⁴ A propos de ces premiers pas de la décentralisation à Grenoble, voir Marco Consolini, « Grenoble, berceau hérétique de la décentralisation théâtrale ? », *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 279, 3^{ème} trimestre 2018, pp. 37-54.

³⁸⁵ Alfred Simon, *Jean Vilar, op.cit.*, p.217.

³⁸⁶ GONG Baorong, *Le Théâtre au long de la Seine : la recherche des courants théâtraux français du XXe siècle*, Shanghai, Maison d'Édition du Siècle de Shanghai, 2008, p.225.

³⁸⁷ Cf. Pascal Ory, *Théâtre citoyen Du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil, op.cit.*, p. 43.

CHAPITRE III

De la décentralisation jusqu'à Mai 68

3.1 Jean Vilar et le théâtre populaire pendant les années 50

A. La réalisation théâtrale de Jean Vilar et l'étude de Jean Vilar en Chine

Jean Vilar (1912-1971), comédien, metteur en scène, créateur du Festival d'Avignon en 1947 a été directeur du Théâtre national populaire de 1951 à 1963, fonction dans laquelle il s'est attaché à promouvoir le théâtre populaire³⁸⁸. Il en est la figure emblématique durant ce demi-siècle en France, la figure qui « en draine toutes les interrogations, les espoirs et les désillusions³⁸⁹».

Jean Vilar commence son parcours théâtral quand il découvre le travail de Charles Dullin à l'Atelier en 1932. Dès 1937, en plein Front populaire, à vingt-cinq ans, il défend l'importance du corps et de son intégration dans le théâtre pour les masses: « Quiconque ne goûtera pas un plaisir physique à prendre conscience de son corps et à apprendre à le maîtriser, est inutile et néfaste à la troupe. Il doit être chassé³⁹⁰».

Ses débuts au Festival d'Avignon commencent lors de la semaine d'art dramatique du 4 au 11 septembre 1947³⁹¹, alors qu'il a déjà derrière lui une certaine carrière de metteur en scène, exercée notamment dans les petits théâtres parisiens de la rive gauche, après ses premières expériences avec la Compagnie de la Roulotte, à partir de 1941³⁹². De ce Festival

³⁸⁸ Cf. Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar Une utopie d'après-guerre*, Paris, Presse Universitaires de France, 1997, p. VIII.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. VIII.

³⁹⁰ Olivier Barrot, « Honneur à Vilar », *Honneur à Vilar*, Melly Puaux et Olivier Barrot (dir.), Paris, Actes Sud, 2001, p.12.

³⁹¹ En 1947, Christian Zervos, qui est éditeur des *Cahiers d'art*, en préparation une exposition de peinture et de sculpture modernes dans la Grande Chapelle du palais des Papes à Avignon, qui propose à Jean Vilar de donner une représentation au cours de cette manifestation. A cette l'occasion, Jean Vilar a rencontré le docteur Pons, maire d'Avignon et Vilar obtenir l'accord de la municipalité, la promesse d'une subvention de Pierre Bourdan, ministre de la Jeunesse, des Arts et des Lettres, et le patronage du Cercle d'échanges artistiques internationaux de Chrystel D'Ornhjelm. Cf. Alfred Simon, « Chronologie », in *Jean Vilar*, Paris, La Renaissance du livre, 2001, p. 218.

³⁹² Claude Roy, *Jean Vilar*, Calmann-Lévy, 1987, p.304.

qui est une étape centrale dans l'histoire du théâtre populaire en France, il est désormais possible d'écrire l'histoire, émancipée du « mythe vilarien » et de la « légende d'Avignon³⁹³».

Suivant la chronologie illustrée par Alfred Simon, nous pouvons retrouver les traces de ce festival du début de 1947 jusqu'à la grande réussite de 1951: en 1947, le public clairsemé rassemble 4818 personnes en sept représentations, dont 2900 places payantes et 955 dans la Cour d'honneur pour chacune des trois représentations de *Richard II*. *L'Histoire de Tobie et Sara*, mise en scène par Maurice Cazeneuve, est représentée deux fois au Verger, et *La Terrasse de midi* de Maurice Clavel, mise en scène par Jean Vilar est jouée deux fois au théâtre municipal. Le public est composé d'avocats, de critiques, d'amis avignonnais et parisiens des organisateurs et il n'a rien de ce « public populaire » dont Jean Vilar rêve déjà. Cette semaine artistique se solde par un déficit de sept cent mille anciens francs que la ville d'Avignon, dirigée par une municipalité communiste, accepte de couvrir³⁹⁴. La semaine devient le Festival d'Avignon en 1948. Il se déroule désormais dans la deuxième quinzaine de juillet et il a pour objectif d'attirer les jeunes publics de France et de l'étranger.

Dans les années qui suivent, la plupart des pièces jouées sont des classiques : *La Mort de Danton* en 1948 dans laquelle Jean Vilar joue le rôle de Robespierre, la reprise de *Richard II* dans la cour d'honneur pour trois représentations, *Schéhérazade* de Jules Supervielle (régie Vilar) au Verger (trois représentations) au deuxième festival d'Avignon en 1948 ; en 1949, deux représentations de nouveau de *Richard II* et quatre représentations du *Cid* avec Jean-Pierre Jorris, la même année au Verger, la création de *Pasiphaé* de Henry de Montherlant (trois représentations) et trois représentations d'*Œdipe* (écrit par André Gide en 1931 et créé par Georges Pitoëff en 1932), cinq représentations d'*Henri IV* de Shakespeare dans la Cour d'honneur et la création du *Profanateur* de Thierry Maulnier (régie Vilar) au Verger (quatre représentations) en 1950³⁹⁵.

Mais c'est en 1951 que le festival, avec sa cinquième édition, s'impose définitivement à l'attention nationale, marqué notamment par les débuts de Gérard Philipe à Avignon dans *Le Cid*³⁹⁶(deux représentations) et dans *Le Prince de Hombourg*³⁹⁷ (quatre représentations). En

³⁹³ Cf. Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Editions Gallimard, 2007. p. 8-23.

³⁹⁴ Alfred Simon, « Chronologie », in *Jean Vilar, op.cit.*, p. 219.

³⁹⁵ *Ibid.*, p.219-220.

³⁹⁶ Extrait du *Cid* mis en scène par Jean Vilar en 1951, source INA (Collection : Avignon passions publiques) est disponible à : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00270/le-cid-de-pierre-corneille-mis-en-scene-par-jean-vilar.html>

juin, Vilar crée le rôle d'Heinrich dans *Le Diable et le Bon Dieu*. En même temps, *La Calandria* du cardinal Dovizi de Bibbiena (mise en scène René Dupuy, trois représentations) au Verger. Soit 11 639 spectateurs pour neuf représentations, 1 293 en moyenne (contre 707 en 1950 et 10 604 pour quinze représentations)³⁹⁸. Voici les pièces classiques qui figurent au programme du Festival d'Avignon en 1952. (voir en Fig. 1 et 2)

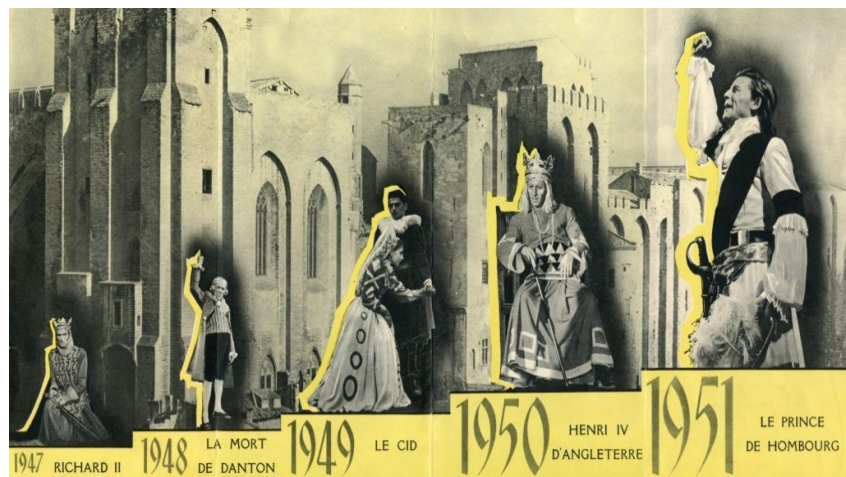


Fig.1 : Programme du Festival d'Avignon sous la direction de Jean Vilar en 1952 ©AJV

Source disponible à : <https://maisonjeanvilar.org/le-festival/>



Fig. 2 : Jeanne Moreau et Gérard Philipe dans le *Prince de Hombourg* en 1952 au Festival d'Avignon ©A.Varda

³⁹⁷ Extrait du *Prince de Hombourg* en 1951, source INA (Collection : Avignon passions publiques) est disponible à : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00118/le-prince-de-hombourg-mise-en-scene-de-jean-vilar.html>

³⁹⁸ Alfred Simon, « Chronologie », in *Jean Vilar, op.cit.*, p.220.

La réussite de Jean Vilar au Festival d'Avignon fait de lui un continuateur des grands pionniers du théâtre populaire et il est apprécié comme « disciple de Charles Dullin », qui « reçoit la charge de continuer l'œuvre de Firmin Gémier³⁹⁹ ». Au cours du cinquième festival, en août 1951, il est nommé directeur du Théâtre National du Palais de Chaillot par Jeanne Laurent (1902-1989), sous-directrice des spectacles au Secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts (1946-1952). Jean Vilar change le nom du théâtre qu'il rebaptise Théâtre National Populaire (TNP) pour renouer avec l'esprit de son fondateur Firmin Gémier, qui avait ouvert le théâtre en 1920. Il dirige le TNP jusqu'en 1963 et devient assez rapidement une sorte de héraut de la culture pour tous, à plus forte raison après sa mort, intervenue en 1971. Ce rôle se construit certes grâce à la qualité de sa production théâtrale qui permet, nous l'avons vu, à la fois de renouveler et de simplifier la mise en scène de son époque, notamment d'un certain nombre de classiques, pouvant compter sur une troupe de comédiens d'exception (Gérard Philipe, Maria Casarès, Jean Vilar lui-même et bien d'autres), mais peut-être encore davantage grâce aux mesures de service public qu'il inaugure et applique dans son théâtre⁴⁰⁰.

Le Festival d'Avignon et le TNP sont les deux grandes réalisations théâtrales de Jean Vilar qui ont retenu l'attention en Chine, où la recherche académique sur son travail s'est développée depuis trente ans. L'influence directe du modèle du festival d'Avignon sur l'un des festivals chinois les plus connus est en revanche plus récente, comme nous le verrons plus loin en partie 3.1 C.

L'*Encyclopédie Chinoise* publiée en 1989 et republiée en 1990, présente d'une façon générale, dans le volume consacré au théâtre, le parcours de Jean Vilar : ses débuts en 1938 à l'école théâtrale de Dullin, sa première tentative à Avignon en 1947 et son arrivée au TNP en 1951⁴⁰¹. Sa conception du théâtre comme service public et les principes de sa mise en scène y sont exposés de façon simplifiée :

Le principe de mise en scène de Vilar est de permettre aux acteurs d'exercer le plus possible leurs capacités de jeu sur une scène presque vide et d'exposer au public la dimension profonde des textes. Vilar considère le théâtre comme un service public et veut le rendre accessible au plus grand nombre, en espérant le faire passer d'un luxe réservé à une élite à un divertissement populaire au même titre que le cinéma et le sport.

³⁹⁹ Le texte officiel de sa nomination précise, cité par Alfred Simon, « Chronologie », in *Jean Vilar, op.cit.*, p.221.

⁴⁰⁰ Voir le slogan dans le journal mensuel du TNP : « Le T.N.P. Service public », *Bref*, n°3, février 1957.

⁴⁰¹ Voir le terme « Jean Vilar » édité par XIAO Man, in *Encyclopédie Chinoise Volume du Théâtre*, L'Édition Encyclopédie Chinoise, Pékin et Shanghai, 1990 (1989), p. 390.

Lors du Festival d'Avignon et de la tournée du TNP dans les banlieues, Vilar a insisté sur le principe de la modicité des tarifs et a contribué à la popularisation de la culture théâtrale⁴⁰².

Dans *Le Théâtre français du XXe siècle* de LIU Minghou, ouvrage de référence sur le théâtre français qui est publié en 2000, beaucoup plus d'informations sont données sur l'esthétique scénique de Jean Vilar à Avignon et au TNP, sur ses efforts pour toucher le public populaire, sur ses choix artistiques et politiques pendant la guerre d'Algérie, ainsi que sur sa découverte de Brecht et la mise en scène de *Mère Courage*⁴⁰³. En ce qui concerne sa pensée artistique et scénique, l'auteur pense que Jean Vilar a développé l'idée de la scène vide ou *plateau nu*⁴⁰⁴ (*kong wu tai*) de Jacques Copeau, en la prolongeant dans le contexte majestueux de la cour d'honneur d'Avignon ; Vilar tient compte du fait que « le travail de metteur en scène est d'abord de créer un lien direct et immédiat entre le public et l'acteur⁴⁰⁵ » et il souligne toujours l'importance des acteurs en braquant sur eux beaucoup de lumières⁴⁰⁶. Dans cet ouvrage, LIU Minghou présente de manière synthétique les mesures prises par Jean Vilar au TNP : entre 1951 et 1963, quand il en était directeur, Vilar dirige son équipe de façon démocratique pour l'orienter vers le public populaire. Le TNP prend contact avec les usines et les entreprises en proposant le système des abonnements collectifs, il organise des soirées pour attirer les masses au théâtre et donne des spectacles dans les banlieues. Grâce à ses efforts, le TNP déploie ainsi ce que LIU Minghou considère être une force pédagogique certaine en France⁴⁰⁷. L'opposition de Jean Vilar au théâtre commercial et notamment au théâtre de boulevard se manifeste également dans sa préférence pour le répertoire classique, « pour amener le public d'aujourd'hui à apprendre des leçons ou à chercher des réponses dans l'histoire, pour lui montrer sa responsabilité sociale... par exemple, le *Cid* de Corneille du 17^{ème} siècle, mis en scène par Jean Vilar au Théâtre de Chaillot fait partie du patrimoine de la culture nationale et une pièce qui symbolise la renaissance du théâtre populaire en France⁴⁰⁸ ». Les descriptions de Jean Vilar et de son travail dans cet ouvrage donnent donc au lecteur chinois une première image du théâtre populaire en France.

Avec la recherche de GONG Baorong à l'Académie du Théâtre de Shanghai, l'étude de Jean Vilar et du théâtre populaire français devient de plus en plus concrète et détaillée. Dans l'article « La pensée du théâtre populaire de Jean Vilar et la création du Festival d'Avignon »

⁴⁰² *Ibid.*, p.390.

⁴⁰³ Voir LIU Minghou, *Le Théâtre français du XXe siècle*, Shanghai, L'Édition des Arts et des Lettres de Shanghai, 2000, p.200-205.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.201.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.201.

⁴⁰⁶ Cf. *Ibid.*, p.201-202.

⁴⁰⁷ Cf. *Ibid.*, p.202-203.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p.203.

publié en 2006 dans le numéro 2 de *Drama*, la revue d'Académie du Théâtre Central de Pékin, il présente les principes de la pensée du théâtre populaire en analysant l'exemple du Festival d'Avignon. Les grandes lignes y sont plus claires :

Jean Vilar précise la voie de la "popularisation" (*da zhong hua*) du théâtre, qui consiste à créer un nouveau théâtre par la renaissance des grands ouvrages classiques qui sont les plus authentiques et vivants. Selon lui, il faut atteindre au moins trois objectifs : le premier est de sortir du cercle privilégié d'un public très restreint, le deuxième est de développer le goût pour une culture de qualité, le dernier est d'améliorer la formation des jeunes metteurs en scène. Jean Vilar pense que le vrai avenir du théâtre français est la voie populaire. Le théâtre doit être ouvert à tous, il appartient au peuple. Le public populaire d'après Vilar doit être composé de tous les citoyens, les pauvres paysans et les ouvriers, la classe bourgeoise et la petite-bourgeoise, ainsi que toutes les classes sociales⁴⁰⁹.

En outre, l'ouvrage de GONG Baorong, *Le Théâtre au long de la Seine : la recherche des courants théâtraux français du XXe siècle* comporte une introduction sur le contexte historique dans laquelle sont cités les grands noms de l'histoire du théâtre populaire français, par exemple Maurice Pottecher, Romain Rolland, Firmin Gémier⁴¹⁰, et surtout Jean Vilar et Roger Planchon qui en sont les deux figures principales⁴¹¹. Concernant le travail de Jean Vilar, l'auteur expose sa pensée sur le théâtre populaire et les mesures qu'il a prises au Festival d'Avignon et au TNP. Selon l'auteur, même si Jean Vilar n'est pas arrivé à changer la structure du public, l'importance de ses efforts, surtout pour le devenir du théâtre public en France est évidente⁴¹². Dans son autre ouvrage concernant le théâtre français après mai 68, *De la terre sauvage à la cuisine et la salle de bain. Le Théâtre français après la tempête de Mai 68*, GONG Baorong signale la mise en scène de *Mère Courage* par Jean Vilar et la révolution de Berliner Ensemble lancée par la revue *Théâtre Populaire* (1953-1964) dans le chapitre « La propagation du théâtre récit » (*xu shu xi ju de chuan bo*)⁴¹³. Malgré les contributions que l'on vient de citer, et notamment celles plus récentes de GONG Baorong, les matériaux accessibles en Chine ne donnent au lecteur qu'une connaissance générale du théâtre populaire en France.

En outre, quand on étudie le « théâtre populaire chinois », on constate que la recherche est beaucoup plus consacrée aux années de guerre dans une perspective antifasciste et opposée à la guerre, parce qu'il est fortement lié au contexte socio-politique chinois. Les chercheurs

⁴⁰⁹ GONG Baorong, « La pensée du théâtre populaire de Jean Vilar et la création du Festival d'Avignon », *Drama*, le Journal Académie du Théâtre Central de Pékin, n°2, 2006, p.107.

⁴¹⁰ Voir GONG Baorong, *Le Théâtre au long de la Seine : la recherche des courants théâtraux français du XXe siècle*, Shanghai, Maison d'Édition du Siècle de Shanghai, 2008, p.223.

⁴¹¹ Voir *Ibid.*, p.222-243.

⁴¹² Voir *Ibid.*, p.224-234.

⁴¹³ Voir GONG Baorong, chapitre 2 «La propagation du Théâtre récit», in *De la terre sauvage à la cuisine et la salle de bain, Le Théâtre français après la tempête de Mai 68*, Shanghai, Maison d'Édition Yuan Dong de Shanghai, 2011, p.10-19. Ce qui concerne Jean Vilar et la revue *Théâtre Populaire*, voir p.10-12.

chinois se basent principalement sur le mouvement du théâtre des masses et « la Popularisation des Arts et des Lettres » à Yan'an pendant les années 30 et 40, ainsi que sur la popularisation des pièces de modèle révolutionnaire (*ge ming yang ban xi*) pendant la Révolution culturelle des années 60. Les thèmes retenus représentent la transformation des arts et des lettres dans les périodes de tension extrême : la guerre, la révolution, les conflits politiques, etc⁴¹⁴. Dans le milieu de la recherche académique, les arts et les lettres « rouges » sont toujours un thème important en raison de leur caractère révolutionnaire et de leurs liens avec la politique et l'histoire chinoise. Ces thèmes sont encore attractifs pour les chercheurs chinois de nos jours⁴¹⁵. Le terme « théâtre populaire français » est encore un nouveau domaine de la recherche en Chine. En juin 2016, dans le cadre des échanges universitaires entre la France et la Chine, l'Université Renmin a organisé une série de conférences sur « le Théâtre Populaire en France : de l'utopie au désenchantement » qui ont été assurées par Marco Consolini, de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Les textes de ces conférences ont été traduits et publiés dans *Drama* en 2017 (n°2, n°3, n°4, n°5)⁴¹⁶. Elles ont contribué à enrichir sensiblement la recherche en présentant systématiquement le panorama et l'histoire du théâtre populaire en France et en permettant un dialogue inspirant entre la Chine et la France autour de ce thème. Le texte de Marco Consolini constitue une base de réflexion qui illustre les idées de réforme de Jean Vilar comme on va le voir au chapitre suivant.

⁴¹⁴ Sur le contexte d'histoire globale et le changement social en Chine, nous pouvons trouver plus des détails dans le livre de Lois Wheeler Snow, « Introduction », in *Theatre sur la Chine*, traduit de l'américain par Suzanne Mayoux, Editions Stock pour la traduction française, 1973, p.21-44.

⁴¹⁵ Par exemple, la revue de la *Recherche sur des arts et des lettres de Yan'an (Yan'an wen yi yan jiu)* est une revue de nos jours qui consacre dans ce domaine.

⁴¹⁶ Voir les articles de Marco Consolini, traduite de français en chinois par LU Nan : « Les origines de l'utopie du Théâtre Populaire (1758-1900) », *Drama* (Revue d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°2, 2017 ; « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1900-1930) », *Drama* (Journal d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°3, 2017 ; « Un changement du paysage esthétique, économique et idéologique (1930-1945) », *Drama* (Journal d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°4, 2017 ; « Le Théâtre public et ses contradictions (1945-1968) Et après ? Qu'en est-il du mythe du Théâtre populaire ? », *Drama* (Journal d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°5, 2017.

B. Le TNP de Jean Vilar pendant les années 50

Avant tout, il convient de rappeler le contexte de la naissance du Théâtre National Populaire en France pour comprendre le changement de politique culturelle et l'intervention de l'Etat dans l'histoire du théâtre populaire.

La France commence sa reconstruction dans les domaines artistiques dès la Libération en 1945. Sur le plan des structures commerciales, des impératifs économiques et de la création esthétique, le théâtre commence à chercher une nouvelle voie opposée à celle du théâtre de boulevard qui reste solidement implanté dans les principales salles du centre de Paris⁴¹⁷. La renaissance du TNP en 1951 constitue la continuation et la rénovation du théâtre populaire rêvée par Romain Rolland, Maurice Pottecher, Firmin Gémier etc. dans leur quête de beauté et de culture. Guy Leclerc distingue deux axes parallèles : le renouvellement du langage scénique tenté par Copeau et les hommes du Cartel a conservé une allure formaliste et la conquête d'un vaste public populaire que Firmin Gémier poursuivait n'a pas abouti⁴¹⁸. La situation commence à bouger avec la renaissance du TNP en 1951 lorsque Jean Vilar est nommé directeur par Jeanne Laurent. Le TNP devient un théâtre de la conscience civique dont les spectacles traitent des problèmes de la cité, mais il reste « un théâtre idéaliste⁴¹⁹ » critiqué par la gauche sous l'influence de Brecht. Nous en parlerons dans le chapitre suivant en prenant l'exemple de la critique de Roland Barthes et de la revue *Théâtre Populaire*.

Par rapport à l'histoire du TNP à l'époque de Firmin Gémier, donc dans les années 20, pendant lesquelles l'État ne s'impliquait pas, dans les années 50, l'intervention de l'Etat dans le milieu du théâtre commence à faire l'objet d'une politique culturelle. Même s'il faudra attendre la fin de la décennie, avec la création du ministère de la culture dirigé par André Malraux, pour que cette tendance s'institutionnalise, dès l'après-guerre on peut dire, avec Bernard Dort que « le théâtre en France ne relève plus, du moins pour la majorité des spectateurs, de l'exploitation privée. Son statut est devenu largement "public"⁴²⁰ ». Le TNP est créé sur l'initiative de l'Etat pour « une mission culturelle spécifique et érigée en service

⁴¹⁷ Cf. Guy Leclerc, *Le T.N.P. de Jean Vilar*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971, p.9-10.

⁴¹⁸ Cf. *Ibid.*, p.10.

⁴¹⁹ Cf. *Ibid.*, p.12.

⁴²⁰ Bernard Dort, « Les "nouveaux théâtres" à l'heure du choix », *Le théâtre public, 1953-1966*, Paris, Le Seuil, 1967, p.334. Cité in Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar Une utopie d'après-guerre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.30

public national ⁴²¹». Prenons l'exemple du nouveau cahier des charges du TNP : nous observons la relation entre le TNP et l'Etat dans les obligations du directeur précisées dans le nouveau *cahier des charges* du TNP du 20 août 1951 qui nomme le « directeur du Théâtre national populaire et concessionnaire de la salle du palais de Chaillot ». L'article 27 précise que « le directeur du Théâtre national populaire est tenu d'organiser chaque année un minimum de 200 représentations théâtrales ou concerts symphoniques, dont 150 au moins hors du Théâtre du palais de Chaillot et de préférence dans les quartiers périphériques de Paris et de la banlieue⁴²²». Le 12 septembre 1951, Jean Vilar tient une conférence de presse et annonce que le nouveau TNP fera ses débuts dans la banlieue ouest de Paris, à Suresnes. Ensuite, il ira dans la banlieue nord et enfin dans la banlieue sud-est. Le « premier week-end artistique » ou « petit festival de Suresnes » commence le 17 novembre⁴²³.

Pour la rénovation du TNP, nous devons évoquer la figure éminente de Jean Rouvet ⁴²⁴(1917-1992), administrateur du TNP qui a travaillé pendant neuf ans à côté de Jean Vilar. Jean Rouvet commence à agir de façon novatrice pour créer des relations entre le public et le théâtre. Pour élargir le réseau et faire venir le plus grand nombre de spectateurs, l'association des Amis du Théâtre populaire (ATP) est créée en 1952. Elle subventionne des publications et organise des conférences et des débats. Autour du TNP se créent des « associations populaires » émanant de comités d'entreprise, d'organisations culturelles, de groupes de jeunes, sur le modèle de la Volksbühne allemande⁴²⁵. Jean Rouvet développe une étroite collaboration entre le TNP et les associations populaires (sept cents en 1963) divisées en trois catégories : les associations culturelles telles que Les Arts et la Vie, l'UFOLEA (Union française des œuvres laïques d'éducation artistique) et Travail et Culture ; les entreprises (SNCF, PTT, banques, etc.) ; les groupements de jeunes tels que les jeunesses musicales et le

⁴²¹ Jack Lang, *L'Etat et le théâtre*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1968, p.75. Cité in *Ibid*, p.30.

⁴²² Cité par Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar Une utopie d'après-guerre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.31.

⁴²³ Voir Alfred Simon, « chronologie », in *Jean Vilar, op.cit.*, p.221.

⁴²⁴ Jean Rouvet (1917-1992), il devient instituteur d'art dramatique au Ministère de la Jeunesse et des Sports en 1946 et il anime des stages de théâtre auprès des Centres d'éducation populaire jusqu'en 1951. Il rencontre Jean Vilar en juillet 1948, à l'occasion d'un stage à Avignon. En 1952, Jean Vilar lui propose de prise la poste administrateur général du TNP. Jean Rouvet reste jusqu'à sa démission en août 1959. Il est administrateur général du TNP entre 1951 et 1959, inspecteur général du Ministère des affaires culturelles entre 1961 et 1964, collaborateur de Marcel Maréchal au Théâtre national de la Criée, Marseille entre 1975 et 1992. Cf. Fonds Jean Rouvet, Cote : JR, Bnf Archives et manuscrits.

⁴²⁵ Cf. Alfred Simon, « chronologie », *Jean Vilar, op.cit.*, p.222-223.

COPAR (Comité parisien des œuvres universitaires). Les associations populaires constituèrent toujours la base du public du TNP (700 000 spectateurs sur 5 246 895)⁴²⁶.

Sur le plan économique et sociologique, pour faire venir le public, le TNP lance une série de réformes pour baisser les prix : par exemple, en 1952, pour le prix de mille deux cents anciens francs, le public peut assister le premier jour à un concert symphonique suivi par un dîner en musique et la représentation du *Cid* ; le lendemain, dimanche, débat avec la troupe, déjeuner, représentation de *Mère Courage*, dîner et bal. Le transport depuis Paris est assuré par un service de cars⁴²⁷. En 1953, au lieu du programme habituel, on vend désormais une brochure à cent anciens francs qui donne le texte intégral de la pièce et un dossier de photographies du spectacle (et non pas des « vedettes » en pose, comme les habituels programmes de l'époque) réalisées par la jeune photographe Agnès Varda⁴²⁸ : il s'agit des célèbres livrets-programmes du « Répertoire du TNP », publiés par la maison d'édition L'Arche. Les vestiaires et les toilettes sont gratuits. Les pourboires aux ouvreuses sont interdits⁴²⁹. En 1954, la modicité du prix des places (100, 200, 300 et 400 anciens francs) est imposée par le cahier des charges, afin d'affirmer le caractère populaire de l'entreprise⁴³⁰. D'ailleurs, le TNP modifie les horaires des spectacles pour s'adapter au public et pour gagner un nouveau public à partir de 1954 : le théâtre ouvert à 18h30 pour permettre aux spectateurs de venir directement de leur travail, avec accueil et repas en musique, commencement du spectacle à 20h15 (au lieu de 21 heures dans les autres théâtres), fermeture de la salle dès le début de la représentation, les retardataires suivant celle-ci sur un écran de télévision jusqu'au premier entracte⁴³¹. Sur la communication et l'éducation culturelle du public, le TNP organise des conférences et des rencontres avec la troupe, envoie des questionnaires au public pour recueillir leurs idées et publie également un bulletin mensuel pour transmettre les informations et rendre compte de manière détaillée de l'activité du théâtre : *Bref*, un journal

⁴²⁶ Alfred Simon, « La ville-théâtre », *Jean Vilar, op.cit.*, p.96.

⁴²⁷ Alfred Simon, « chronologie », *Jean Vilar, op.cit.*, p.221.

⁴²⁸ Agnès Varda (1928-2019), photographe, réalisatrice de cinéma et artiste visuelle française, l'une des réalisatrices de la Nouvelle Vague.

⁴²⁹ *Ibid.*, p.223.

⁴³⁰ *Ibid.*, p.224.

⁴³¹ *Ibid.*, p.224-225.

édité également par les soins de L'Arche⁴³². Toutes ces mesures concrètes contribuent à l'éducation culturelle du public⁴³³. (voir en Fig. 1-4)



Fig. 1 : Exemplaires de *Bref* ©AJV



Fig. 2 : Couverture des répertoires du TNP ©AJV



Fig. 3 : Bal Chaillot ©Jacques Pourchot

⁴³² Sur une étude plus profonde autour de cet objectif, voir Marco Consolini : « Bref (1955-1972) : un journal modèle pour la décentralisation ? », texte inédit de la journée d'étude organisée par Marco Consolini, Marion Denizot et Pascale Goetschel sur « Les revues et les journaux de la décentralisation théâtrale (1945- fin du XXe siècle) », le 23 juin, 2017, Salle Athéna, Maison de la Recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

⁴³³ Marco Consolini, « Le Théâtre public et ses contradictions (1945-1968) Et après ? Qu'en est-il du mythe du Théâtre populaire ? », *op.cit.*, p.57-58.

1° Combien de fois par an allez-vous au théâtre ?
C'est la 1^{re} fois

2° Au cours de ces dix dernières années êtes-vous déjà venu au T.N.P. ? 1 fois
Combien de fois environ ? 1

3° Quelle raison vous a conduit ici ce soir ? et après-midi ?
Avec un camarade
dans l'intention d'acquiescer
à T.N.P.

4° Si vous n'allez pas souvent au théâtre, pouvez-vous nous en dire les raisons ?
Les horaires sont les moyens
financiers et le temps
car j'habite à Meulan
dans l'Orne, j'ai 10^{ans} de
transport et je suis très
travailleux le soir et le dimanche

— une leçon ? Oui
— ou bien ?
Je viendrai au théâtre pour
suivre quelques cours
non ce que je ne fais jamais

9° Qu'exigez-vous d'un théâtre ?
Lecteur

Quelles œuvres ?
Quels auteurs ?

Les théâtres sont-ils trop éloignés de votre domicile ?
Oui 45 km

de votre lieu de travail ? Oui

Le prix des places est-il trop élevé ?
Pas plus que

5° Combien de temps vous faut-il pour aller (auto, bus, métro, auto, moto, etc.) de votre domicile à votre lieu de travail ? 40^{mn}
de votre lieu de travail au Palais de Chaillot ? 10^{mn}
de votre domicile au Palais de Chaillot ?

6° Avons-nous eu raison de rapprocher l'heure du début du spectacle au Palais de Chaillot de l'heure de fermeture des usines et bureaux ?

7° Appartenez-vous à un groupement qui vous facilite la location des places ? Oui
Lequel ? Union des Jeunes Communistes

8° Le théâtre est-il pour vous
— un simple passe-temps ? non
— une occasion comme une autre de sortir ?
— un divertissement ?

10° Combien de fois par mois allez-vous au cinéma ?
1 fois
Cinéma d'exclusivité ? de temps en temps
Cinéma de votre quartier ? Oui

11° Avez-vous un poste de télévision ? non
Pensez-vous que la télévision porte tort au théâtre ?
Oui car le jeu, ou même
l'usage qu'il fait tout ce
s'être habitués pour la
culture

Au cinéma ? Oui

Fig.4 : Extrait d'un questionnaire du TNP rempli par un spectateur 1963 ©AJV

Dans le domaine artistique et esthétique, Jean Vilar a dû s'adapter à une grande salle de spectacle qui peut accueillir 2 700 à 3 000 spectateurs au palais de Chaillot. Mais, pour lui qui avait réalisé ses premiers spectacles dans des salles de petites dimensions, il s'est agi de transplanter dans l'espace fermé du TNP, l'espace ouvert en plein air expérimenté dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, cet espace qui lui avait permis de concevoir les grandes scènes et le style simple qui ont constitué l'esthétique d'Avignon⁴³⁴. Voici la description du « style du T.N.P. » : l'ouverture de la scène et du jeu, le refus de la machinerie et des décors, l'utilisation étonnante de la lumière, la poésie des costumes et de la musique⁴³⁵. En outre, un point essentiel, le choix du répertoire du TNP nous permet de saisir sa pensée sur le théâtre populaire dans le contexte des années 50.

⁴³⁴ Cf. *Ibid.*, p.57.

⁴³⁵ Guy Leclerc, *Le T.N.P. de Jean Vilar*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971, p.10.

Jean Vilar souligne l'importance du théâtre populaire quand il formule en 1953 son slogan le plus connu : le théâtre est un service public « tout comme le gaz, l'eau, l'électricité⁴³⁶ ». Il dit aussi que « l'art du Théâtre populaire est une révolte permanente⁴³⁷ ». En 1960, la revue *Théâtre Populaire* accueille un article intitulé « Mémoire » (qui est par ailleurs un texte très polémique à l'égard de la revue, comme nous le verrons plus tard) dans lequel Vilar présente son parcours et son travail au TNP. On y retrouve encore, à presque une décennie depuis l'ouverture de son théâtre, le même idéal, la même utopie – une « utopie nécessaire » comme Vilar aimait affirmer⁴³⁸ – du théâtre populaire, qui lui fait affirmer : « le théâtre ne pouvant être, dans ses plus hautes ambitions, que populaire, il était destiné tout simplement au plus grand nombre⁴³⁹ ». Jean Vilar cherche en effet à disposer d'un « relais » entre les masses et la culture, et cela depuis la Libération :

Entre les masses et la culture placée sous hypothèque bourgeoise, des relais sont nécessaires. Entre les instruments de la culture : littérature, musique, théâtre, etc., et ceux à qui ces instruments devront aller, des hommes-relais : écrivains, musiciens, hommes de théâtre, ont pour devoir de se livrer à un va-et-vient où la moindre défaillance, qu'elle soit imputable à telle philosophie, à telle école du roman, à telle musique, à tel style de théâtre, pèse d'un poids terrible sur l'ensemble de notre politique de démocratisation de la culture.

C'est à la recherche de ces «relais» que depuis la Libération, depuis 1945, je suis parti⁴⁴⁰.

Et cela pour « amener le public populaire au répertoire classique ; combattre les rites bourgeois ; chercher entre le fait culturel et le public populaire des relais toujours plus nombreux et solides, tels ont été nos objectifs au cours de ces récentes années. De 1947 à 1960⁴⁴¹ ». Cet espoir que le plus grand nombre accède aux chefs-d'œuvre et se les approprie a été du moins partiellement réalisé : il a été d'une certaine manière incarné par le héros lumineux du TNP : Gérard Philipe, ainsi que par le triomphe de pièces comme : *Le Cid*, *Le Prince de Hombourg*, *Don Juan*, *L'Avare*, *Arturo Ui*, etc⁴⁴². Olivier Barrot présente l'apport du TNP au service public avec des chiffres précis : pendant douze ans, plus de 3 300 représentations, 5 millions de spectateurs, 34 pays visités. Rideau à 8 heures, collaboration avec les collectivités⁴⁴³. Du Festival d'Avignon au TNP, Jean Vilar a réussi à drainer un

⁴³⁶ Jean Vilar, « Le TNP service public », 1953, repris dans *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard, 1975. In *Théâtre populaire, enjeux politiques De Jaurès à Malraux*, Chantal Meyer-Plantureux (dir.), Bruxelles, Editions Complexe, 2006, p. 262.

⁴³⁷ *Ibid.*, p.263.

⁴³⁸ Voir à ce propos : Bernard Dort, « L'œuvre de Vilar : une "utopie nécessaire" », *Cahiers théâtre Louvain*, n° 56-57, 1986, p. 28-36.

⁴³⁹ Jean Vilar, « Mémoire », *Théâtre populaire*, n° 40, 4^e trimestre 1960.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Cf. Bertrand Poirot-Delpech, « «Le Patron», *Le Monde*, 29 Mai 1971, in *Honneur à Vilar*, Melly Puaux et Olivier Barrot (dir.), Paris, Actes Sud, 2001, p.9.

⁴⁴³ Olivier Barrot, « Honneur à Vilar », *Honneur à Vilar*, Melly Puaux et Olivier Barrot (dir.), Paris, Actes Sud, 2001, p.13.

public « en état d'amour » qui répond « à un désir, c'est la fête ; [...] à un besoin, c'est le service public⁴⁴⁴».

Or, ce rêve du théâtre populaire de Jean Vilar est né pendant ses cinq ans d'expérience en Avignon (de 1947 à juillet 1951), comme il l'a dit dans son « Mémoire » : « c'est là qu'il nous fut donné de vérifier que le seul véritable avenir du théâtre était dans le théâtre populaire, dans un théâtre où allaient devoir être assumées conjointement ces trois obligations majeures : un public de masse, un répertoire de haute culture, une régie qui n'embourgeoise pas, ne falsifie pas les œuvres⁴⁴⁵». Sur ces points essentiels, Alfred Simon pose une question plus précise : « un public de masse sera-t-il populaire au sens large, ouvrier au sens étroit, prolétaire au sens marxiste⁴⁴⁶? » Et c'est justement sur ce point que Jean Vilar, dans son texte de 1960 revient avec force :

On ne me l'a certes jamais défini en termes d'action, donc jamais défini utilement. Tout ce qu'on pouvait me reprocher, c'était de ne l'avoir pas réalisé, de n'avoir pas réalisé, en somme, ce quelque chose que je croyais "faire", et dont on essayait, mais en vain, de me donner une idée applicable... Finalement, j'ai cru saisir que dans l'esprit des opposants, le mot "populaire" signifiait "ouvrier" ; que le théâtre qu'on aurait voulu me voir pratiquer, c'était un théâtre "ouvrier", un théâtre prolétaire et pour ainsi dire "militant" ; et que ce théâtre, je ne le réalisais en aucune façon, ni de près ni de loin.

Et pourquoi ? Parce qu'il était utopique, dans la société qui nous occupe, de viser au rassemblement d'un public vraiment ouvrier avec un tel répertoire : le répertoire du TNP, ce répertoire étant composé d'ouvrages tous parqués du sceau infamant de la culture dite bourgeoise. Mais trêve d'ironie : après tout, l'argument méritait et mérite encore qu'on s'y arrête⁴⁴⁷.

Après 1968 lorsque Jean Vilar fut ignominieusement « contesté », il ne renonça pas aux conceptions (ou idées) de ses devanciers auxquels il ne cessa de rendre hommage : Firmin Gémier, son lointain prédécesseur à Chaillot, Jacques Copeau, précurseur de la décentralisation et Charles Dullin. Pour lui comme pour eux, le vrai théâtre populaire est avant tout un théâtre de textes offert au grand public par un animateur « ventre de toute création », et des comédiens neufs tous habités par la hauteur de leur mission⁴⁴⁸. Même si l'« utopie nécessaire » du théâtre populaire de Jean Vilar n'a pas manqué de critiques, son action est restée un modèle, en France et ailleurs : son travail et les questions évoquées autour de sa pensée créent notamment un point de dialogue avec le théâtre populaire dans d'autres pays comme la Chine où les intellectuels ont eu les mêmes interrogations depuis la première

⁴⁴⁴ Alfred Simon, « La question du public », *Jean Vilar, op.cit.*, p. 77.

⁴⁴⁵ Jean Vilar, « Mémoire », *op. cit.* A remarquer que ces trois obligations ou exigences avaient été formalisées en 1954, plus ou moins dans les mêmes termes, par Roland Barthes (cf. « Pour une définition du théâtre populaire », in *Ecrits sur le théâtre, Publi 54*, n°23, juillet 1954.) auquel s'adresse principalement l'article polémique de Vilar.

⁴⁴⁶ Alfred Simon, « La question du public », *Jean Vilar, op.cit.*, p. 221.

⁴⁴⁷ Jean Vilar, « Mémoire », *Théâtre populaire*, n° 40, 4^e trimestre 1960.

⁴⁴⁸ Olivier Barrot, « Honneur à Vilar », *Honneur à Vilar*, Melly Puaux et Olivier Barrot (dir.), *op.cit.*, p. 12.

moitié au XXe siècle. Nous développerons ces points dans la deuxième partie consacrée au théâtre populaire en Chine.

C. Une transposition de l'esprit du Festival d'Avignon en Chine : Le Festival du Théâtre de Wuzhen

En France, avec pour mission d'organiser et de développer la culture théâtrale, le Festival d'Avignon est ainsi placé au centre de l'histoire du théâtre du XXe siècle. Fer de lance de l'idée du théâtre populaire, moteur plus ou moins inconscient de la décentralisation (Vilar a toujours nié d'avoir créé le festival avec un esprit décentralisateur, mais il est incontestable que le succès de cet espace de jeu et de rencontre loin de Paris a contribué à l'élan de la décentralisation théâtrale), laboratoire des politiques culturelles, espace d'invention d'un public, scène miroir du monde et de ses crises, le Festival est une manifestation éminemment contemporaine dans ses implications politiques aussi bien qu'esthétiques⁴⁴⁹.

Dans le domaine de la pratique théâtrale, on peut alors établir un dialogue entre le Festival d'Avignon et le Festival du Théâtre de Wuzhen qui « ressemble beaucoup au Festival d'Avignon⁴⁵⁰ » d'après Pierre Boffeyte, le Président actuel du Festival OFF d'Avignon. Le couronnement de ce dialogue a eu lieu le 27 mars 2019, lorsque le programme IN du Festival a annoncé la pièce *La Maison de Thé (cha guan)* écrite par LAO She⁴⁵¹ et mise en scène par MENG Jinghui⁴⁵² à l'Opéra Confluence pour dix séances de représentation entre le 9 et 20 juillet 2019. Nous allons voir, en effet, que l'origine de cette création avignonnaise a eu lieu au Festival de Wuzhen.

⁴⁴⁹ Cf. Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Editions Gallimard, 2007, p.9.

⁴⁵⁰ Voir TIAN Chao, « Le secret de la réussite du Festival de Wuzhen », *Journal de Nouvel Pékin*, le 30 octobre, 2017. Adresse URL : <http://www.chinanews.com/cul/2017/10-30/8363405.shtml>

⁴⁵¹ LAO She (1899-1966), écrivain, dramaturge du théâtre, ses œuvres les plus célèbres sont les romans *Le pousse-pousse (luo tuo xiang zi)*, *Quatre générations sous un même toit (si shi tong tang)* et la pièce de théâtre *La Maison de thé (cha guan)*. Il écrit dans la langue parlée des Pékinois et les histoires sont proches de leur vie quotidienne.

⁴⁵² MENG Jinghui est un des metteurs en scène d'avant-garde durant les années 90, c'est un symbole de réussite et d'ouverture sur le marché du petit théâtre en Chine. Nous essaierons d'analyser sa création pendant deux périodes différentes, la première est sa pratique du théâtre d'avant-garde entre 1900 et 1997, c'était une époque avec une très forte intention d'expérimentation dans ses pièces ; la deuxième se déroule après 1998, à partir de ce moment, le sens d'« avant-garde » chez MENG Jinghui commence à se transformer pour intégrer la compréhension et la rencontre de grand public. Sur le contexte du théâtre contemporain chinois et le travail théâtral de MENG Jinghui, nous pouvons aussi consulter un article de TAO Qingmei, « Du courant principal au courant commercial Etat des lieux du théâtre chinois contemporain », traduit en français par LI Jiaying, in *Théâtre Public*, n°210, scène chinoises contemporaines, octobre-décembre 2013, p.13-18.

C'est la première fois en 73 ans qu'une pièce chinoise est invitée et figure au programme IN de ce festival et cet événement signifie beaucoup, comme l'a souligné le site Hybridités France-Chine :

Ce n'est pas seulement la reconnaissance de l'esthétique dramatique de MENG Jinghui et de son équipe créative par le Festival d'Avignon, mais également le début explosif du théâtre chinois, la preuve que le théâtre chinois est capable de figurer au plus haut niveau de l'art mondial et de dialoguer avec les plus grands théâtres du monde... à l'occasion du 70^{ème} anniversaire de la fondation de la République populaire de Chine, du 55^{ème} anniversaire de l'établissement des relations diplomatiques entre la Chine et la France et du 120^{ème} anniversaire de la naissance de l'auteur LAO She. *La Maison de Thé* fera connaître au monde la Chine qui continue à se transformer et un monde oriental complètement différent⁴⁵³.

La Maison de thé de LAO She est une pièce en trois actes parmi les plus célèbres du théâtre contemporain chinois. Elle présente l'histoire et la transformation de la société chinoise dans le demi-siècle allant de 1898 à 1947, avec l'évolution des trois générations d'une maison de thé appelé Yu Tai⁴⁵⁴. La version mise en scène par JIAO Juyin⁴⁵⁵ et XIA Chun⁴⁵⁶ en 1979 au Théâtre d'art du peuple de Pékin était la version classique de cette pièce. (voir en Fig.1) En 1980, cette pièce a été présentée en France au Théâtre de l'Odéon, dans une mise en scène de type exotique classique réalisé à la chinoise⁴⁵⁷. En 1999, le metteur en scène LIN Zhaohua⁴⁵⁸ du Théâtre d'art du peuple de Pékin a donné sa version de cette pièce. Le 28 septembre 2005, pour la commémoration du centenaire de l'anniversaire de JIAO Juyin, c'est LIN Zhaohua qui a mis en scène cette même version au Théâtre Capital de Pékin (*bei jing*

⁴⁵³ « *La Maison de Thé* sous la version mise en scène de MENG Jinghui entrée dans IN du Festival d'Avignon », le 27 mars, 2019, Hybridités France-Chine, Adresse URL : https://mp.weixin.qq.com/s/E94kTOqC3B6_eRoiKvd3lQ

⁴⁵⁴ Voir *Théâtre Public*, n°210, scènes chinoises contemporaines, octobre-décembre 2013, p.42.

⁴⁵⁵ JIAO Juyin (1905-1975), metteur en scène, traducteur, théoricien du théâtre et l'un des fondateurs du Théâtre d'Art du Peuple de Pékin (*bei jing ren min yi shu ju yuan*).

⁴⁵⁶ XIA Chun (1918-), l'un des metteurs en scène du Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, il était aussi metteur en scène de la Compagnie de l'Académie du Théâtre Central de Pékin.

⁴⁵⁷ Discours du professeur d'études théâtrales à l'Université Paris-X-Nanterre, Christian Biet, *Théâtre chinois contemporain, metteurs en scène, une nouvelle « avant-garde » ?* Sur site officiel : « Festival d'Avignon 2019 : Les ateliers de la pensée avec Meng Jinghui », le 25 juillet 2019 écrit par Lucie, Adresse URL : www.hybriditesfrancechine.com(<https://www.hybriditesfrancechine.com/blog/2019/07/25/festival-davignon-2019-les-ateliers-de-la-pensee-avec-meng-jinghui/>)

⁴⁵⁸ LIN Zhaohua (1936-), directeur du Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, figure important dans l'histoire du théâtre expérimental chinois des années 80. En 1982, *Le signal absolu (jue dui xin hao)* écrite par GAO Xingjian et LIU Huiyuan, mise en scène par LIN Zhaohua, et en 1983, *La station (che zhan)* écrite par GAO Xingjian et mise en scène par LIN Zhaohua, deux pièces toutes les deux remarquables lançaient dans la création théâtrale chinoise le courant de théâtre contemporain occidental. On a évoqué le début du mouvement du petit théâtre. Il a fondé Studio du Théâtre de LIN Zhaohua en 1989 et commencé « Exposition du théâtre invité de LIN Zhaohua » à partir de 2010 qui a contribué beaucoup dans l'échange entre les pièces chinoises, XiQu et les pièces étrangères. Voir FU Jing, *L'histoire du théâtre dans la Chine nouvelle*, Changsha, Edition d'art de Hunan, 2002, p.174.

shou du ju chang). Des représentations en furent données lors d'une tournée dans cinq villes des Etats-Unis. A la fin de 2015, cette pièce avait été représentée au cours de 677 séances⁴⁵⁹.



Fig.1 : *Maison de thé* mise en scène par JIAO Juyin et Xiachun en 1979 au Théâtre du peuple de Pékin

Source est disponible au « Commémoration de cent-dix ans de l'anniversaire de JIAO Juyin », Musée du Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, Adresse URL : <http://www.bjry.com/museum/html/2015/01/201512111658.html>

Quand MENG Jinghui l'a adaptée et mise en scène en 2018, avec la collaboration du dramaturge allemand Sebastian Kaiser, elle a été présentée de manière avant-gardiste pour « rendre hommage au classique⁴⁶⁰ » : « on ne trouve plus la décoration de maison du thé Yu Tai dans les versions classiques. La scène est occupée par une énorme structure en acier comme une grande roue d'une longueur de 19 mètres, d'une profondeur de 16 mètres et d'une hauteur de 11 mètres. Cette grande roue circule et symbolise l'homme comme un objet continuellement écrasé par « la grande roue du temps⁴⁶¹ » (voir en Fig.2). Les trois heures et demie de représentation de la pièce de LAO She ont été divisées en plusieurs parties et les

⁴⁵⁹ Cf. « Commémoration de cent-dix ans de l'anniversaire de JIAO Juyin », Musée du Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, Adresse URL : <http://www.bjry.com/museum/html/2015/01/201512111658.html>

⁴⁶⁰ ZHANG Mei, « Collaboration chinoise et allemande de l'adaptation de *La Maison de thé* MENG Jinghui rend hommage au classique de LAO She », *Journal du Temps des Jeunesse*, le 30 août, 2018. Adresse URL : <http://art.ifeng.com/2018/0830/3440731.shtml>

⁴⁶¹ WANG Run : « Adaptation audacieuse de MENG Jinghui sur la pièce *Maison de thé* Une visite spirituelle à LAO She », *Journal du soir de Pékin*, le 19 octobre 2018, Adresse URL : <http://www.chinanews.com/cul/2018/10-19/8654517.shtml>

textes ont été légèrement raccourcis avec quelques modifications. Le dialogue du texte original est présent dans le nouveau scénario, comme un dialogue entre un original classique et l'interprétation actuelle, ouvrant à l'imagination un espace infini et de nouvelles pistes de réflexion au public. Comparons la dernière scène avec celle de la pièce originale : quand les acteurs disent leurs textes dans l'espace de la scène, la grande roue au centre commence à tourner et écrase les dossiers, les papiers, les meubles et les accessoires qui tombent du ciel de tous côtés. Les protagonistes envoient vers le ciel de faux billets de banque en papier⁴⁶² qui sont utilisés traditionnellement en sacrifice dans la culture chinoise. C'est une scène de la pièce de LAO She et dans la version de MENG Jinghui, ce geste signifie un désir de sacrifice dans cette époque industrielle et matérialiste qui sacrifie aussi les hommes⁴⁶³. En 2018, à l'occasion de la présentation de cette pièce au Festival de Wuzhen, dans un entretien donné au magazine *Le Théâtre de Shanghai*, Hans-Thies Lehmann celui-ci estime que la mise en scène de MENG Jinghui opère une relecture extrêmement intéressante de cet ouvrage classique, notamment parce qu'elle supprime tous les formes de dialogues qui nous sont familiers et utilise des moyens avant-gardistes pour mettre en évidence et actualiser les problèmes sociaux soulevés par la pièce. Lehmann pense même que, non sans rappeler l'effet de distanciation (*Verfremdungseffekt*) de Brecht, MENG Jinghui a fait un choix efficace pour adapter la psychologie esthétique des publics occidental et chinois. MENG est un metteur en scène de talent qui raccourcit la distance entre le style d'avant-garde et le goût du public populaire⁴⁶⁴. Concernant la relation entre l'adaptation avant-gardiste et la pièce classique, nous pouvons citer la critique du dramaturge chinois FU Titi : « la version de MENG Jinghui comporte un grand nombre de textes, des symboles et des significations ; c'est un nouveau regard sur la version classique... Une grande pièce classique comme *Maison de thé* a besoin d'une transformation, parce que le classique doit pouvoir traverser le temps au-delà d'une certaine époque et d'un contexte donné⁴⁶⁵».

⁴⁶² Dans la convention traditionnelle chinoise, on brûle des papiers désignés comme billets de banque (mais aussi d'autres objets de valeurs, toujours en papier) pour les offrir aux ancêtres.

⁴⁶³ Cf. *Ibid.*

⁴⁶⁴ « Entretien avec Lehmann : nous avons besoin de davantage de théâtre dans un monde numérisé » ?, *Le Théâtre de Shanghai*, le 27 mars 2019. Adresse URL : <https://mp.weixin.qq.com/s/31F3M9UUmD1D3a4CoP6RQA>

⁴⁶⁵ FU Titi, « Quang la roue du temps traverse à *la Maison de thé* », *Journal de réuni littéraire* (wen hui bao), le 25 octobre 2018. Disponible in Studio du Théâtre de MENG Jinghui, Adresse URL : http://yiker.trueart.com/20117056/article_item_114204_1.shtml

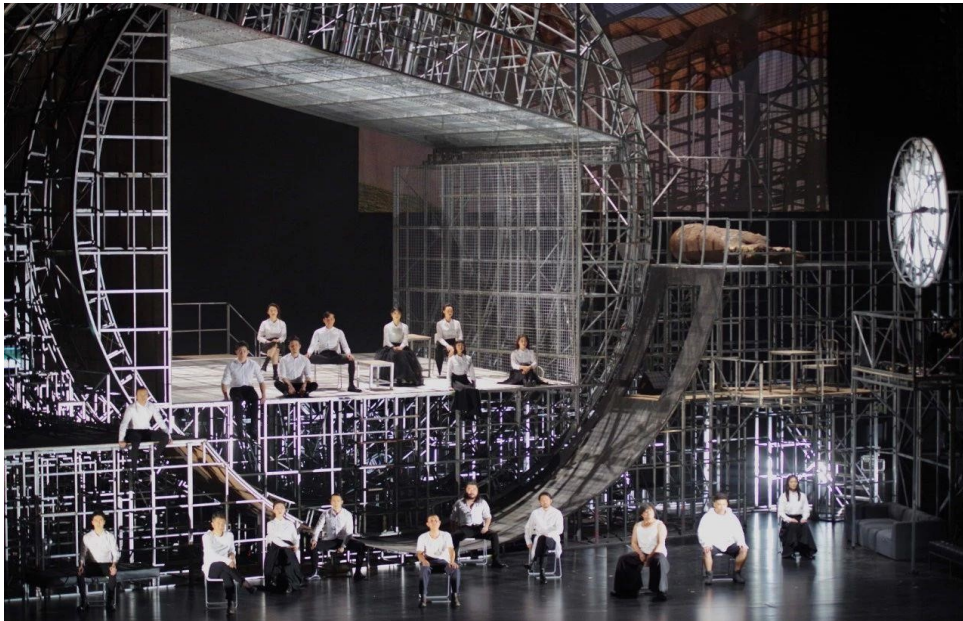


Fig.2 : *Maison de thé* mise en scène par MENG Jinghui en 2018 au Festival du Théâtre de Wuzhen

Source est disponible : FU Titi, « Quang la roue du temps traverse à la *Maison de thé* », *Journal de réuni littéraire* (wen hui bao), le 25 octobre 2018. Disponible in Studio du Théâtre de MENG Jinghui, Adresse URL : http://yiker.trueart.com/20117056/article_item_114204_1.shtml

En juillet 2019, cette pièce a eu un impact remarquable au Festival d'Avignon, en France. Une rencontre des ateliers de la pensée a réuni MENG Jinghui, Christian Biet, professeur d'études théâtrales à l'Université Paris-X-Nanterre, WANG Jing, coproductrice de la pièce et Robert Lacombe, conseiller de coopération et d'action culturelle et directeur de l'Institut français de Chine, en discutant autour du sujet : Théâtre chinois contemporain, metteurs en scène, une nouvelle « avant-garde » ?

D'après Christian Biet, cette pièce mise en scène par MENG Jinghui est une création qui transpose dans l'extrême contemporanéité la pièce qui avait été réalisé auparavant et dont nous avons parlé dans les pages précédentes :

Ce que fait MENG Jinghui, c'est premièrement de prendre *La Maison de thé*, mais d'autre part d'insérer à l'intérieur de la structure-même (qui est une structure historique), un commentaire plastique, esthétique, qui est propre à notre période, c'est-à-dire à 2019. [...] L'idée de déconstruire la pièce pour la reconstruire laisse un passage pour celui qui déconstruit et reconstruit [= le spectateur], qui est précisément le travail

d'interprétation, d'imagination, mais aussi, et c'est très important en Chine aujourd'hui, de liberté pour pouvoir le faire⁴⁶⁶.

En ce qui concerne les échanges sino-français dans le milieu du spectacle vivant, WANG Jing, la coproductrice de la pièce, qui mène depuis plus de dix ans une importante activité de médiation du travail théâtral franco-chinois, indique que depuis 2011, les échanges entre les troupes et les artistes se multiplient entre les deux pays. Le Festival d'Avignon y joue un rôle essentiel et il est à mettre en relation avec le Festival de Wuzhen. Ce lien est d'ailleurs souligné par MENG Jinghui⁴⁶⁷.

En effet, comme nous l'avons annoncé, la rencontre de cette pièce avec le Festival d'Avignon s'est produite en 2018 en Chine, pendant le Festival de Wuzhen qui a été fondé en mai 2013 par LAI Shenchuan⁴⁶⁸, HUANG Lei⁴⁶⁹, MENG Jinghui et CHEN Xianghong⁴⁷⁰ et organisé par Wuzhen Co., Ltd. La ville de Wuzhen, riche d'une culture plurimillénaire, est située dans la province de Zhejiang au sud-est de la Chine. A partir de la deuxième édition en 2014, le festival a choisi le mois d'octobre et a fixé une durée de 11 jours. Il est composé de quatre sections : « les pièces invitées » (*te yao ju mu*), « les concours de pièces des jeunes acteurs et metteur en scène » (*qing nian jing yan*), « les défilés de la ville Wuzhen (*gu zhen jia nian hua*) et « les rencontres et débats avec le public » (*xiao zhen dui hua*) et comprend des forums, des rencontres, des ateliers, des séances de lecture et des expositions⁴⁷¹. Par exemple, en 2017, pendant les 11 jours de festival, 13 pays ont été présents et 24 grandes pièces ont été représentées lors de 100 séances⁴⁷² ; en 2018, pendant les 11 jours, ce sont 17 pays, 29 grandes pièces et plus de 100 séances, 18 groupes de compétition du Jeu des Jeunes, 25

⁴⁶⁶ Discours du professeur Christian Biet, *Théâtre chinois contemporain, metteurs en scène, une nouvelle « avant-garde » ?* Site officiel : « Festival d'Avignon 2019 : Les ateliers de la pensée avec Meng Jinghui », *op.cit.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ LAI Shenchuan (1954-), metteur en scène taiwanais de Chine, ses pièces *La nuit, nous avons ri* (1985), *Amour secret Utopie* (1986) etc. ont connu grand succès pendant les années 90 et qui ont encore une influence à nos jours. Sur plus d'information concernant sa création, nous pouvons consulter l'article de LU Ailing, « Le théâtre taiwanais depuis les années 1980 Diversité, indigénisation, diffraction », in *Théâtre Public*, n°210, scène chinoises contemporaines, octobre-décembre 2013, p.82-83.

⁴⁶⁹ HUANG Lei (1971-), acteur, directeur, producteur du film, enseignant à Académie de Cinéma de Pékin (*bei jing dian ying xue yuan*), l'un des fondateurs du Festival du Théâtre de Wuzhen et directeur général de ce festival.

⁴⁷⁰ CHEN Xianghong, CTO, planificateur, concepteur des régions touristique de Wuzhen et de Gubei Shuizhen, il est un expert dans la construction et la gestion des sites panoramiques en Chine. Depuis 1999, il organise la protection du tourisme et du développement de la vieille ville de Wuzhen, en proposant la théorie du « recyclage des quartiers historiques » dans les anciennes villes et en faisant la ville Wuzhen une ville de loisirs renommée internationale.

⁴⁷¹ Voir le site officiel du Festival de Wuzhen : <http://www.wuzhenfestival.com/>

⁴⁷² TIAN Chao, « Entretien avec Pierre Beffeyte Le secret de la réussite du Festival de Wuzhen », *Journal de Nouvel Pékin*, le 30 octobre, 2017. URL : <http://www.chinanews.com/cul/2017/10-30/8363405.shtml>

séances des dialogues de la ville, et plus de 1800 spectacles de carnivals dans la ville⁴⁷³. D'après DING Naizhu, l'organisatrice générale du Festival de Wuzhen, lors de ces 11 jours la ville devient « comme un théâtre », c'est « une scène naturelle » ; il est unique parce qu' « il a réuni les promoteurs, les troupes, le public. Tous ces participants se croisent en créant un espace lié étroitement avec le théâtre. Les gens assistent aux différents spectacles dans les rues et dans les théâtres où ils communiquent les uns avec les autres. L'énergie d'échange y est très forte⁴⁷⁴».

Ce festival offre ainsi une occasion d'échange entre le théâtre chinois et le théâtre français. En 2018, à l'occasion de sa sixième édition, Agnès Troly, directrice de la programmation du Festival d'Avignon a été invitée au Festival de Wuzhen pour faire connaissance avec le théâtre contemporain chinois et le travail de ses auteurs dramatiques⁴⁷⁵. A l'occasion de cette rencontre, elle a proposé d'inscrire la pièce de MENG Jinghui au programme IN du Festival d'Avignon de 2019⁴⁷⁶. Dans son entretien publié dans *Le Théâtre de Shanghai*, elle donne son impression sur les pièces *Maison de thé* de MENG Jinghui et *Mécanique populaire (da zhong li xue)* de WANG Chong⁴⁷⁷. Agnès Troly observe en plus que le public du Festival du Théâtre de Wuzhen est très jeune par rapport celui qui fréquente

⁴⁷³ « Souhaite pour une longue avenir au Festival de Wuzhen Entretiens avec Agnès Troly la directrice de la programmation du Festival d'Avignon », *Le Théâtre de Shanghai*, le 29 octobre, 2018, URL : <https://kuaibao.qq.com/s/20181029B0RV9C00?refer=spider>

⁴⁷⁴ « Avec un revenu annuel de 1,6 milliard RMB de la ville Wuzhen, Le Festival du Théâtre de Wuzhen découvert le secret de cette ville ancienne au bord de l'eau », *Premier Finance*, le 2 novembre 2018, Adresse URL : <https://www.yicai.com/news/100051287.html>

⁴⁷⁵ « Souhaite pour une longue avenir au Festival de Wuzhen Entretiens avec Agnès Troly la directrice de la programmation du Festival d'Avignon », *Le Théâtre de Shanghai*, le 29 octobre, 2018, Adresse URL : <https://kuaibao.qq.com/s/20181029B0RV9C00?refer=spider>

⁴⁷⁶ Voir « *La Maison de Thé* sous la version mise en scène de MENG Jinghui entrée dans IN du Festival d'Avignon », le 27 mars, 2019, Hybridités France-Chine, Adresse URL : https://mp.weixin.qq.com/s/E94kTOqC3B6_eRoiKvd3lQ

⁴⁷⁷ WANG Chong, jeune metteur en scène chinois, qui lance en 2012 un appel pour créer la « Nouvelle Vague du théâtre » (*xin lang chao xi ju*). Selon WANG Chong, cette dernière s'appuie sur « la déconstruction et la reconstruction de l'art, afin d'ouvrir plusieurs dimensions au sein du texte et de créer une nouvelle structure de perception dans le nouveau monde. » WANG Chong commence sa création « révolutionnaire » en adaptant une série d'ouvrages connus dans l'histoire du théâtre moderne, les nouvelles adaptations sont les pièces « 2.0 ». En 2012, *Orage 2.0 (lei yu 2.0)*, *Chaise 2.0 (yi zi 2.0)*, *Fleur de Shanghai 2.0 (hai shang hua 2.0)*; en 2013, *Combattre de mine 2.0 (di lei zhan 2.0)*; en 2014, *Les Revenants 2.0 (qun gui 2.0)*; en 2015, *La pièce model 2.0 (yang ban xi 2.0)*; et en 2016, au cours de créer *Maison de Thé 2.0 (cha guan 2.0)*. Que signifie le « 2.0 » ? Le metteur en scène nous explique que « nous sommes dans une période remplie par plein d'informations, une expérience de la fragmentation... la série 2.0 est un point d'interrogation et aussi un point d'exclamation dans la direction de recherche sur un nouveau théâtre d'aujourd'hui. C'est aussi une nouvelle création pour montrer la possibilité du metteur en scène et de représentation sur le texte. Le sens est ouvert vers le public. » Pour plus des informations, nous pouvons aussi consulter sur : « La nouvelle vague du théâtre *Orage 2.0* », *Hebdomadaire des arts et lettres de la vie*, le 3 juillet, 2012. Adresse URL: <http://zhoukan.cc/2012/07/03/new-wave-theatre--of-the-storm-2/>

habituellement le théâtre en France. Or, la nécessité d'attirer beaucoup plus de jeunes dans le public d'Avignon est devenu un objectif important. D'ailleurs, en assistant à plusieurs pièces contemporaines, elle a constaté que les créateurs chinois montrent un attachement très important aux formes scéniques traditionnelles du *Xi Qu*), alors que cet attachement à la tradition en France réside davantage dans le texte que dans la forme⁴⁷⁸.

Quant à la création et à l'organisation de ce festival, en effet, il est animé par les artistes sans subvention officielle, et c'est un festival qui est dirigé exclusivement par les artistes⁴⁷⁹. L'un des fondateurs, LAI Shenchuan, parle de ses idées sur l'avenir du festival et de sa vision du public : « Nous allons maintenir une attitude prudente, nous devons progresser, mais nous ne sommes pas aussi impatients de devenir très grands. Le théâtre est à l'origine destiné à un certain public restreint, mais il est capable de toucher le public populaire qui est plus nombreux. Il peut influencer le goût, la qualité et l'expérience artistique des masses. Certaines œuvres peuvent être étendues aux sphères populaires, mais peu importe si elles ne réussissent pas, parce que le théâtre est un art qui appartient à la minorité (par rapport à la grande popularisation)⁴⁸⁰».

Le Festival du Théâtre de Wuzhen deviendra-t-il une nouvelle utopie pour rendre le théâtre populaire? Pourra-t-on imaginer qu'il soit influencé dans le futur par l'expérience passée de Jean Vilar à Avignon et au TNP ? Certes, la comparaison est très ardue : outre les 70 ans qui séparent les deux expériences festivalières, la différence des contextes politiques, économique, social et esthétique est trop grande pour pouvoir établir des liens précis. Le Festival de Wuzhen, profondément ancré dans la réalité chinoise, a certainement pris son inspiration dans les très nombreux festivals internationaux qui se sont développés à partir de la 2^e moitié du XX^e siècle ; nous prenons toutefois le risque d'affirmer que l'exemple avignonnais, du moins son mythe incarné par la figure de Jean Vilar, peut exercer un rôle inspirateur très important. Et, au fond, les très récentes représentations avignonnaises de *La Maison de thé* ont d'une certaine manière scellée ce rapport.

⁴⁷⁸ Cf. « Souhaite pour une longue avenir au Festival de Wuzhen Entretiens avec Agnès Troly la directrice de la programme du Festival d'Avignon », *Le Théâtre de Shanghai*, le 29 octobre, 2018, URL : <https://kuaiobao.qq.com/s/20181029B0RV9C00?refer=spider>

⁴⁷⁹ Voir TIAN Chao, « Le secret de la réussite du Festival de Wuzhen », *Journal de Nouvel Pékin*, le 30 octobre, 2017. URL : <http://www.chinanews.com/cul/2017/10-30/8363405.shtml>

⁴⁸⁰ « Avec un revenu annuel de 1,6 milliard RMB de la ville Wuzhen, Le Festival du Théâtre de Wuzhen découvert le secret de cette ville ancienne au bord de l'eau », *Premier Finance*, le 2 novembre 2018, URL : <https://www.yicai.com/news/100051287.html>

Citons enfin ce que Jean Vilar disait de son propre parcours « paradoxal » et des pouvoirs culturel et politique dans le contexte français de son époque :

Pouvoir culturel. Dès qu'un Etat veut sortir de ses marasmes (je pense, par exemple, à la Quatrième République), dès qu'un Etat se veut fort (je pense, par exemple, à la Cinquième République), le pouvoir politique commandera toujours au pouvoir culturel. Quant à l'autonomie du pouvoir culturel, souhaitons-la, revendiquons-la, employons tous les moyens pour l'obtenir, cela lui permettra malgré tout de ne pas être totalement mangée par le pouvoir politique, mais ne cédon pas au pessimisme si on voit au bout d'une quinzaine d'années que c'est finalement le pouvoir politique – quel qu'il soit – qui est le vainqueur. Et en y réfléchissant, je me demande si ce n'est pas légitime. Le jour où nous serons d'accord avec une société, ne trouverons-nous pas normal que ce soit le pouvoir politique qui gouverne le pouvoir culturel ? D'autre part, pourquoi demander l'avis du gouvernement lorsque nous voulons faire quelque chose au point de vue culturel ?

Ignorons-le. C'est ce que j'ai fait pendant quinze ans : arranger à ma façon les pièces que je montais sans aller demander l'avis de l'Etat. Et pourtant, j'étais dans un théâtre national⁴⁸¹.

Pouvons-nous imaginer une réflexion semblable en la référant au cas du Festival de Wuzhen? Avec ces interrogations, nous poursuivrons notre recherche sur la popularisation du théâtre chinois de nos jours et nous en examinerons les réponses en suivant son développement à venir.

Illustrations sur la ville Wuzhen et les scènes du Festival du théâtre de Wuzhen :



Le programme du Festival de Wuzhen en 2018.

Source est disponible à : <https://kuaibao.qq.com/s/20181029B0RV9C00?refer=spider>

⁴⁸¹ Jean Vilar, Revue *Complexe*, été 1968, *Honneur à Vilar*, Melly Piaux et Olivier Barrot (dir.), Paris, Actes Sud, 2001, p. 24.



La ville de Wuzhen, droit au Festival de Wuzhen.



Le dîner pendant le festival avec la tradition de Wuzhen sur « la table de cent metre » (*bai mi chang yan*) en 2019



Les rencontres et débats avec le public, droit au Festival de Wuzhen.

Les scènes des spectacles et des défilés dans la place et la rue de Wuzhen, droit au Festival de Wuzhen:





L'affiche de la pièce *Why ?* de Peter Brook et *Trois sœurs* de Yury Butusov au Festival de Wuzhen 2019:

Wuzhen Theatre Festival
 乌镇戏剧节

编剧/导演 彼得·布鲁克/玛丽·海伦·伊斯蒂尼
 WRITTEN AND DIRECTED BY PETER BROOK AND MARIE-HÉLÈNE ESTIENNE

法国 FRANCE
 Théâtre du Nord

为什么？
WHY?

北方剧院 C.I.C.T. - THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD

乌镇剧场 W THEATRE
 10月25日 21:00 / 10月26日 14:30/21:00
 OCTOBER 25, 21:00 / OCTOBER 26, 14:30/21:00

演出语言：中文、法语
 PERFORMED IN CHINESE AND ENGLISH WITH ENGLISH SUBTITLES

主办：文化乌镇有限公司
 Presented by Culture Wuzhen Co., Ltd
 www.wuzhenfestival.com
 票务合作伙伴：大麦

2019=10.25-11.3
 10月25日-11月3日
 OCTOBER 25 - NOVEMBER 3

Wuzhen Theatre Festival
 乌镇戏剧节

剧作 安东·契诃夫
 WRITTEN BY ANTON CHEKHOV
 导演 尤里·布图索夫
 DIRECTED BY YURY BUTUSOV

俄罗斯 RUSSIA
 ТЕАТР АКАДОБИТА
 圣彼得堡列宁剧院
 ST. PETERSBURG LENSOVIET ACADEMIC THEATRE

三姊妹
THREE SISTERS

乌镇大剧院 WUZHEN GRAND THEATRE
 10月25日 19:00 / 10月26日 19:00 / 10月27日 13:30
 OCTOBER 25, 19:00 / OCTOBER 26, 19:00 / OCTOBER 27, 13:30

演出时长：170分钟（含三次中场休息）
 DURATION: 270 MINUTES (INCLUDING THREE INTERMISSIONS)
 演出语言：俄语、中文
 PERFORMED IN RUSSIAN, WITH CHINESE AND ENGLISH SUBTITLES

主办：文化乌镇有限公司
 Presented by Culture Wuzhen Co., Ltd
 www.wuzhenfestival.com
 票务合作伙伴：大麦

2019=10.25-11.3
 10月25日-11月3日
 OCTOBER 25 - NOVEMBER 3

3.2 La réflexion autour du théâtre populaire dans les années 50

A. La pensée théâtrale de Roland Barthes

L'histoire du théâtre populaire dans la seconde moitié du XXe siècle ne s'arrête pas à Jean Vilar ni au TNP. Pendant les années 50, on continue à s'intéresser à l'identité du « peuple » comme public auquel s'adresse le théâtre populaire et la question des classes sociales qui le composent reste l'élément dominant des discussions⁴⁸². Roland Barthes et sa pensée sur le théâtre populaire deviennent alors un axe essentiel dans notre étude.

Roland Barthes (1951-1980) est un éminent philosophe du poststructuralisme, un sémiologue réputé et un critique littéraire reconnu. Dans son parcours intellectuel, il s'est aussi intéressé au théâtre avec enthousiasme : depuis son adolescence, dès l'âge de quatorze ans, il a fréquenté les théâtres du Cartel et il a souvent assisté aux spectacles de Pitoëff et de Dullin, de Jouvet et de Baty, pendant l'entre-deux-guerres. Il a animé le Groupe de théâtre antique et joué *Les Perses* pendant ses études à la Sorbonne en 1936⁴⁸³. Dans la période de la parution du *Degré zéro et l'écriture* (1953), de *Michelet* (1954) et des « Mythologies » publiées dans les *Lettres nouvelles* et réunies partiellement en 1957, il a effectivement écrit de très nombreux articles sur le théâtre dans des périodiques comme les *Lettres nouvelles*, *France-Observateur*, et surtout *Théâtre populaire* (on en compte plus de quatre-vingts au début des années 60). Le théâtre occupe donc une place prépondérante dans son travail intellectuel⁴⁸⁴. Sa passion pour le théâtre est notablement présente dans ses critiques des années 50 jusqu'au début des années 60, lorsque Barthes a cessé brutalement et plus ou moins définitivement d'y aller⁴⁸⁵. Il s'interroge d'ailleurs lui-même sur ce rapport « compliqué » avec le théâtre : « J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre et pourtant je n'y vais presque plus. C'est là un revirement qui m'intrigue moi-même. Que s'est-il passé? Est-ce moi qui ai

⁴⁸² Timothy Scheie, *Performance Degree Zero: Roland Barthes and theatre*, University of Toronto Press, 2006, p.31.

⁴⁸³ Roland Barthes, « J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre... », *Esprit*, mai 1965, in *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Editions du Seuil, 2002, p.19.

⁴⁸⁴ Jean-Loup Rivière, « Préface », in *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Editions du Seuil, 2002. P.7.

⁴⁸⁵ Cf. Jean-Pierre Sarrazac, « Le retour au théâtre », *Communication*, numéro thématique : Parcours de Barthes, n°63, 1996, p.11-22. Nous pouvons trouver plus d'informations sur son rôle de rédacteur dans la revue *Théâtre Populaire*, voir Marco Consolini, *Théâtre Populaire 1953-1964 histoire d'une revue engagée*, Paris, Editions de l'IMEC, 1998, p.170-176.

changé ? Ou le théâtre ? Est-ce que je ne l'aime plus, ou est-ce que je l'aime trop ^{486?} » Cette interrogation de Barthes sur son propre « revirement » nous indique la complexité de son positionnement vis-à-vis de notre sujet, le « théâtre populaire », et pourtant le nombre et l'importance de ses critiques pendant les années 50 - le moment où Roland Barthes est le plus productif dans ce domaine et où, comme nous l'avons indiqué plus haut, la revue *Théâtre Populaire* devient le chantier principal de sa pensée sur le théâtre – nous pousse à le questionner en profondeur.

Avant de l'analyser, nous examinerons le développement de la recherche autour du théâtre et la place de Roland Barthes dans le milieu académique anglophone, français et chinois, pour situer notre sujet dans le contexte général de la recherche.

On constate que la recherche sur la pensée théâtrale de Roland Barthes a commencé en France, son pays natal. A partir de la fin des années 1980 et jusqu'aux années 1990, les chercheurs français se concentrent sur les aspects esthétiques. Des thèmes comme « le corps du théâtre ⁴⁸⁷ » étudié par Bernard Dort et publié en 1995, « la théâtralité ⁴⁸⁸ » par Jean-Pierre Sarrazac et « le parcours du théâtre ⁴⁸⁹ » par Sarah Vajda sont présentés dans le n°63 de *Communications*, numéro thématique sur le parcours de Barthes, paru en 1996. Dans ce même numéro, nous trouvons une recherche de Philippe Roger sur ses rapports avec la pensée marxiste ⁴⁹⁰, ce qui a été une des raisons qui ont conduit à la traduction et à l'interprétation de ses ouvrages en Chine dans les années 80. Nous y reviendrons. Jean-Loup Rivière, qui a été un élève de Barthes à l'Ecole des Hautes Etudes, a commencé à travailler très tôt sur la question, dès la fin des années 1970. Dès cette époque, effectivement, il a eu le projet de publier un recueil de ses textes sur le théâtre, mais la mort prématurée de Barthes, en 1980, a arrêté le projet éditorial, qui n'a vu le jour qu'en 2002, avec la parution de *Ecrits sur le théâtre* de Roland Barthes, réunis et présentés justement par Rivière ⁴⁹¹. Au même moment, le

⁴⁸⁶ Roland Barthes, « Témoignage sur le théâtre », *Esprit*, numéro spécial « Notre théâtre : Théâtre moderne et public populaire », mai 1965, p.834. Cité par Marco Consolini, *ibid.*, p.176.

⁴⁸⁷ Voir, Bernard Dort, « Barthes : le corps du théâtre », *Art Press*, n° 184, octobre 1993, repris dans *Le Spectateur en dialogue*, P.O.L, 1995, p.143.

⁴⁸⁸ Voir Jean-Pierre Sarrazac, « Le retour au théâtre », *Communication*, numéro thématique : Parcours de Barthes, n°63, 1996, p.11-22.

⁴⁸⁹ Voir Sarah Vajda, « Au théâtre avec Roland Barthes », *op.cit.*p.23-38.

⁴⁹⁰ Voir Philippe Roger, « Barthes dans les années Marx », *op. cit.* p.39-61.

⁴⁹¹ Jean-Loup Rivière : « La déception théâtrale », in *Prétexte : Roland Barthes*, colloque du Centre culturel de Cerisy-la- Salle, Antoine Compagnon (dir.), coll.10-18, Union Générale d'Éditions, 1978. Voir aussi « Peut-être le théâtre, variations sur une coquille », catalogue de l'exposition Roland Barthes, Centre Georges-Pompidou, 2002 et *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, 2002. Ce dernier travail a eu un premier écho en Chine environ dix ans plus tard, avec le projet de publication de « la Série des ouvrage sur Brecht » : *Verfremdung et le théâtre chinois*, Maison d'Édition de l'École Normale de Pékin,

travail de Marco Consolini est très bien reçu en France et en Italie⁴⁹². Son ouvrage *Théâtre Populaire 1953-1964 histoire d'une revue engagée*, publié en 1998 par l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Edition de L'IMEC) donne des références concrètes et solides sur l'investissement de Roland Barthes dans cette revue engagée.

Parmi les recherches académiques indiquées, le travail de Jean-Pierre Sarrazac sur « la théâtralité » a eu une influence sur la recherche anglophone dix ans après, en 2002⁴⁹³. C'était aussi la période qui a produit des réflexions autour de Roland Barthes et du théâtre dans le monde anglophone. Un peu tardivement par rapport à la France, les recherches anglophones apparaissent vers les années 1990 et elles ont une dimension politique et postmoderne⁴⁹⁴. Les chercheurs anglophones se concentrent sur les liens entre la sémiologie et le théâtre de Barthes⁴⁹⁵. En 2000, paraît le travail plus approfondi de Timothy Scheie autour de Roland Barthes et le théâtre⁴⁹⁶. En 2005, son article « Roland Barthes et le Mythe d'un Théâtre National » analyse les relations entre Roland Barthes, Jean Vilar et le TNP dans le contexte politique des années 50⁴⁹⁷. C'est cet article qui est le plus proche de notre sujet. En 2006, celui de Donia Mounsef, « La scène désillusionnée : Barthes, Brecht et la fin du théâtre populaire », porte également sur notre sujet⁴⁹⁸. Les réflexions sur ce point sont poursuivies en 2011, à l'Ecole Normale Supérieure, lors de la journée d'études du 18 juin sur « Barthes à

2015. Nous développerons ce point plus loin dans la partie concernant l'analyse de la traduction et de la réception de Roland Barthes en Chine.

⁴⁹² Voir Marco Consolini, « Roland Barthes e il teatro », thèse inédite, Università degli studi di Bologna, 1989-1990. « L'eccesso e la distanza. Roland Barthes e il teatro », in *Roland Barthes*, « Sul teatro », Meltemi editore, Roma, 2002.

⁴⁹³ Voir Jean-Pierre Sarrazac, Virginie Magnat, « The Invention of "Theatricality" : Rereading Bernard Dort and Roland Barthes », *SubStance*, vol.31, 2002, p.57-72.

⁴⁹⁴ Les références par exemple : Bonnie Marranca, Gerald Rabkin, Johannes Birringer, « "The Controversial 1985-86 Theatre Season: A Politics of Reception" », *Performing Arts Journal*, Vol. 10, No. 1 (1986), p. 7-33. Voir aussi: Philip Auslander, « Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre », *Theatre Journal*, Vol.39, No.1, Theatrical Perception: Decay of the Aura (Mar., 1987), p. 20-34.

⁴⁹⁵ Nous pouvons vérifier les articles publiés en 1981, 1984 et 1989 : Patrice Pavis and Jill Daugherty, «The Interplay between Avant-Garde Theatre and Semiology», *Performing Arts Journal*, Vol. 5, n° 3, 1981, p. 75-86; Lawrence D. Kritzman , « Barthesian Free Play»; *Yale French Studies*, n° 66, The Anxiety of Anticipation , 1984, p.189-210; Barthes, Brecht, Ellis Shookman, «Barthes's Semiological Myth of Brecht's Epic Theater», *Monatshefte*, Winter 1989, Vol.81, n°4, p. 459-475.

⁴⁹⁶ Timothy Scheie lui consacre une thèse en 1992 (*Body trouble : Roland Barthes, theater, and the corporeal sign*, University of Wisconsin-Madison, 1992), l'article et sa thèse ont été publiés en 2000 et en 2006 : « Performing degree zero: Barthes, body, theatre », *Theatre Journal*, May 2000, Vol.52, Iss.2, p.161; *Performance Degree Zero: Roland Barthes and theatre*, University of Toronto Press, 2006.

⁴⁹⁷ Timothy Scheie, «Roland Barthes and the Myth of a National Theater», *French Forum*, Spring 2005, Vol.30, Iss.2, p. 79-96.

⁴⁹⁸ Donia Mounsef, « Stages of Disillusionment: Barthes, Brecht and the End of Theatre Populaire », *Theatre Research International*, Mar 2006, Vol.31, Iss.1, p.54-68.

l'étranger » organisée dans le cadre du séminaire de l'Item-CNRS⁴⁹⁹. Yue ZHUO est venu des Etats-Unis présenter ses recherches sur les fondements politiques de la pensée théâtrale de Roland Barthes et ses liens avec Brecht dans la revue *Théâtre Populaire*. Son intervention sur « Barthes “ politique ” : du théâtre à l'idiorythmie » a été publiée dans la *Revue Roland Barthes*, dirigée par Claude Coste et Mathieu Messenger, en octobre 2015.

Les recherches en France et dans le monde anglophone ont permis d'approfondir la pensée théâtrale de Roland Barthes et sa vision du théâtre populaire est également de plus en plus étudiée par les chercheurs. A l'autre bout du monde, la recherche en Chine autour de Roland Barthes a suivi un autre processus puisqu'elle a été précédée par le travail de la traduction. Roland Barthes a été invité par l'ambassade de Chine en 1974 et c'est en tant que « partisan » des marxistes qu'il est connu en Chine : première source de malentendus, comme le montre le journal qu'il a tenu lors de cette visite effectuée avec le groupe de la revue *Tel quel*, récemment publié⁵⁰⁰. Jusqu'aux années 80, il a été considéré comme un théoricien d'avant-garde et il a été traduit comme sémioticien « scientifique » dans les années 80 quand la Chine avait besoin de connaître les méthodes de la critique occidentale. Il a ensuite été célèbre comme héros d'une avant-garde révolutionnaire culturelle dans les années 90, au moment du changement d'orientation de la politique vers la culture⁵⁰¹. Roland Barthes est connu en Chine comme le grand maître de la sémiotique et du structuralisme pour l'analyse littéraire avec sa première œuvre traduite en chinois *Eléments de sémiologie* en 1987⁵⁰². Ensuite, il a été célèbre pour sa pensée de la « déconstruction » après la traduction des *Mythologies* et de *S/Z* à partir de 1999⁵⁰³. Dans les années suivantes, les ouvrages de Roland Barthes sont presque tous traduits en chinois, surtout entre 2008 et 2010, quand la maison d'édition de l'Université Renmin en a publié la traduction par les spécialistes de littérature française comme, par exemple, LI Youzheng, ZHANG Zujian, HUAI Yu, ZHAO Kefei, soit 14 ouvrages au total.

⁴⁹⁹ Claude Coste et Mathieu Message, « Avant-propos », *Revue Roland Barthes*, Claude Coste et Mathieu Messenger (dir.), n°2, octobre 2015. Adresse URL : http://www.roland-barthes.org/intro_revue_2.html

⁵⁰⁰ Cf. Roland Barthes, *Carnet du voyage en Chine*, Paris, Christian Bourgois-IMEC, 2009.

⁵⁰¹ QIAN Han, « La réception de Barthes en Chine », *Revue Roland Barthes*, Claude Coste et Mathieu Messenger (dir.), n°2, octobre 2015.

⁵⁰² Nous observons le grand succès de cette première introduction d'après son parcours de publication : Roland Barthes, *Eléments de sémiologie*, traduit par DO Xuewen, Liaoning, Maison d'Édition du Peuple de Liaoning, 1987 (réédité en 1992 à Taipei par Edition de la culture Shangding). En 1988, l'autre version traduite est publiée à Pékin, traduite par LI Youzheng et publiée par la Librairie de Sanlian. Cet ouvrage est republié par Maison de l'Imprimerie Commerciale de Pékin en 1994, traduit par SUN Naixiu. En 1999, traduit par WANG Dongliang et publié par Librairie de Sanlian à Pékin.

⁵⁰³ Voir *Mythologies*, traduit par XU Qiangqiang et LIU Qiling, publié par Maison d'Édition du Peuple de Shanghai en 1999, *S/Z* traduit par TU Youxiang, publié par Maison d'Édition du Peuple de Shanghai en 2000.

Dans le domaine de la recherche académique, nous constatons, sur le site officiel ZhiWang (CNKI)⁵⁰⁴ qui publie des articles scientifiques, que les chercheurs chinois se consacrent principalement à la critique littéraire, sémiologique, textuelle. L'intérêt pour la pensée théâtrale en Chine n'a commencé à apparaître qu'au cours des dix dernières années et il est encore à développer : parmi environ 300 articles publiés sur le site ZhiWang sur Roland Barthes, ne figurent que deux articles portant sur sa pensée théâtrale, l'un est de CHEN Qijia, « La textualité et la théâtralité illimité. Sur le théâtre du désir de Roland Barthes », publié dans *Etude et la Recherche*, en 2013 ; l'autre est de ZHENG Kelu, « Roland Barthes sur le théâtre de Brecht », publié dans *Etude de la littérature étrangère*, en 2015⁵⁰⁵. A propos du rapport entre le théâtre populaire et Roland Barthes, la référence en chinois est le travail de GONG Baorong que nous avons évoqué au chapitre précédent à propos de Jean Vilar (3.1 A). Dans le livre publié en 2011, *De la terre sauvage à la cuisine et la salle de bain, Le Théâtre français après la tempête de Mai 68*, GONG Baorong signale la mise en scène de *Mère Courage* par Jean Vilar et la révolution du Berliner Ensemble lancée par la revue *Théâtre Populaire* (1953-1964) dans le chapitre « La propagation du théâtre récit » (*xu shu xi ju de chuan bo*)⁵⁰⁶. Une autre source est constituée par les *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, publiés aux Editions du Seuil en 2002. Entre 2010 et 2013, sous la direction du professeur CHEN Qijia de l'Ecole des lettres de l'Université Renmin, dans le cadre de la publication de la « Série des ouvrages sur Brecht » douze textes de Barthes sur le théâtre de Brecht et sa bibliographie des écrits sur le théâtre ont été traduits par deux étudiantes et publié en 2015⁵⁰⁷. En 2016, la série de conférences de Marco Consolini, données à l'Université Renmin dans le cadre des échanges académiques, a eu un grand impact avec, en 2017, la publication en chinois des textes que nous avons signalés dans la partie précédente sur Jean Vilar. Autre conséquence : *Théâtre Populaire 1953-1964 histoire d'une revue engagée* paraîtra en 2019⁵⁰⁸.

⁵⁰⁴ ZhiWang (CNKI: China National Knowledge Infrastructure), site officiel : <https://www.cnki.net/>

⁵⁰⁵ Voir CHEN Qijia, « La textualité et le théâtralité illimité. Sur le théâtre du désir de Roland Barthes », *Etude et la Recherche*, n°3, 2013, p. 133-139. ZHENG Kelu, « Roland Barthes sur le théâtre de Brecht », *Etude de la littérature étrangère*, n°6, 2015, p. 159-164.

⁵⁰⁶ Voir GONG Baorong, chapitre 2 «La propagation du Théâtre récit», in *De la terre sauvage à la cuisine et la salle de bain, Le Théâtre français après la tempête de Mais 68*, Shanghai, Maison d'Édition Yuan Dong de Shanghai, 2011, p.10-19. Ce qui concerne Jean Vilar et la revue *Théâtre Populaire*, voir p.10-12.

⁵⁰⁷ Voir *Verfremdung et le théâtre chinois*, Maison d'Édition de l'École Normal de Pékin, 2015. Douze textes de Barthes sur le théâtre de Brecht ont été traduits par HU Wei et la bibliographie a été réunis et traduit par LU Nan.

⁵⁰⁸ Marco Consolini, *Théâtre Populaire 1953-1964 histoire d'une revue engagée*, traduit par LU Nan, Pékin, Maison d'Édition du Théâtre Chinois, 2019.

Cette étude de synthèse sur la pensée théâtrale et le théâtre populaire de Roland Barthes montre que son influence grandissante et continue pendant le XXe siècle se prolonge de nos jours en Chine dans le milieu de la recherche théâtrale. Dans la suite de notre étude, nous découvrirons son idéal du théâtre populaire avec son engagement dans la revue *Théâtre Populaire* (1953-1964)

B. Roland Barthes et la revue *Théâtre Populaire*

Avant de présenter cette revue, rappelons l'image du théâtre populaire dans le contexte esthétique de la première moitié du XXe siècle étudié par Jean-Loup Rivière : en Russie, en Allemagne ou en France s'affirme de plus en plus une conception politique du théâtre : déjà à la fin du XIXe siècle il est qualifié par Stanislavski en tant que théâtre d'art devant être « accessible à tous », mais il peine à trouver véritablement ou durablement de relais institutionnels pendant les premières tentatives des pionniers européens. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que les Etats commencent à refonder et réformer les grandes institutions théâtrales. En France, des « centres dramatiques » sont installés en province en 1946, le Festival d'Avignon est créé en 1947 et le Théâtre National Populaire sous la direction de Jean Vilar est relancé en 1951⁵⁰⁹. Dans ce contexte, Roland Barthes et d'autres intellectuels comme Bernard Dort, Guy Dumur, Jean Duvignaud, Morvan Lebesque etc., ainsi que l'éditeur Robert Voisin, essayent de lancer un nouveau théâtre populaire « contre le théâtre de l'argent ⁵¹⁰» qui dominait alors le théâtre parisien. La revue *Théâtre Populaire* est fondée en 1953 par ces intellectuels et selon l'historien de cette revue, Marco Consolini, elle a traversé trois périodes : son premier objectif était « le service public » au début des années 50 ; elle s'est transformée ensuite en « un terrain de combat », lors de la période de la guerre d'Algérie et de l'avènement de la Ve République, et elle est devenue enfin « un champ d'étude » dans les années soixante⁵¹¹.

Le premier numéro de la revue *Théâtre Populaire* est daté de mai-juin 1953. Cette revue, bimensuelle au début, devient trimestrielle à la fin de 1958. Robert Voisin en est le fondateur et l'unique directeur jusqu'à la fin. Pour les trois premiers numéros, il était entouré d'un

⁵⁰⁹ Jean-Loup Rivière, « Préface », in *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Editions du Seuil, 2002, p.8.

⁵¹⁰ Sur ce geste de combat, nous pouvons avoir beaucoup plus de détails grâce au travail du historien de cette revue, voir Marco Consolini, « Le théâtre de l'agent. Les caractéristiques de l'ennemi se précisent », in *Théâtre Populaire 1953-1964 histoire d'une revue engagée*, Paris, Editions de l'IMEC, 1998, p.51-54.

⁵¹¹ Cf. *ibid.*

comité de rédaction composé de Roland Barthes, Guy Dumur et Morvan Lebesque. Dès le quatrième, s'y sont ajoutés Henri Laborde, le délégué des Amis du théâtre populaire (ATP) et Jean Paris qui a, pendant quelque temps, travaillé à l'Arche, puis à partir du cinquième, Jean Duvignaud. En réalité, un comité de rédaction *ad hoc* n'en continue pas moins de se réunir, plus ou moins régulièrement. Y participent, outre des membres de l'ancienne rédaction, des collaborateurs réguliers comme Denis Bablet, Emile Copfermann, André Gisselbrecht, puis un peu plus tard, Françoise Kourilsky et d'autres collaborateurs, plus occasionnels ou plus spécialisés comme Antoine Vitez, Mario Baratto, Jacques Debouzy, Maurice Regnaut, etc.⁵¹² Au comité de rédaction, Roland Barthes est considéré comme « le chef de file de la revue ⁵¹³» et il joue un rôle décisif dans l'orientation et la rédaction au cours des premières années jusqu'à son départ progressif au début des années 60⁵¹⁴. La revue, suspendue en 1964, constitue un témoignage indispensable de la pensée théâtrale de Roland Barthes pendant les années 50 et 60. Sa participation à cette revue a été selon ses propres termes « une grande expérience dans ma vie⁵¹⁵ ». La revue est devenue un important point de référence pour de nombreux intellectuels en France dans les années 1950 à 1960 pour la critique du théâtre. La richesse de cette revue et la recherche historique qui la concerne sont un vaste domaine à étudier et, dans le chapitre suivant, nous en analyserons l'un des axes fondamentaux : la pensée sur le théâtre populaire de Roland Barthes.

En 1953, Roland Barthes décide de s'intéresser plus particulièrement au théâtre et il essaye de définir un nouveau théâtre populaire pour une mission de critique sociale dans le contexte de l'après-guerre⁵¹⁶. Sa pensée sur le théâtre populaire est ainsi présentée dans la revue dont il était l'un des rédacteurs. A ses débuts, la revue s'inscrit dans le sillage du TNP de Jean Vilar, mais elle est également d'une « indépendance totale » dans les rapports financiers et administratifs⁵¹⁷. D'après Bernard Dort, cette période de l'adhésion aux idées de Jean Vilar dure jusqu'en 1955⁵¹⁸. On le constate dans les textes de Roland Barthes publiés

⁵¹² Bernard Dort, « La revue *Théâtre Populaire*, le brechtisme et la décentralisation », *La décentralisation Théâtrale, 1. Le Premier Age 1945-1958*, Robert Abirached (dir.), Paris, Actes Sud, 1992, p.127-128.

⁵¹³ Marco Consolini, *Théâtre Populaire 1953-1964 histoire d'une revue engagée*, Paris, Editions de l'IMEC, 1998, p.170.

⁵¹⁴ Bernard Dort, « La revue *Théâtre Populaire*, le brechtisme et la décentralisation », *La décentralisation Théâtrale, 1. Le Premier Age 1945-1958*, Robert Abirached (dir.), Paris, Actes Sud, 1992, p.128.

⁵¹⁵ « Roland Barthes : *Théâtre populaire* et Brecht », Vidéo- Entretien de Roland Barthes, le 1 janvier 1971, Source : INA (Collection : Archives du XXe siècle : rushes), Adresse URL : <https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05425/roland-barthes-theatre-populaire-et-brecht.html>

⁵¹⁶ Timothy Scheie, *Performance Degree Zero: Roland Barthes and theatre*, University of Toronto Press, 2006, p.32.

⁵¹⁷ Bernard Dort, « La revue *Théâtre Populaire*, le brechtisme et la décentralisation », *op.cit.*, p. 126.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p.130.

dans la revue entre 1953 et 1954, quand il traite principalement du théâtre antique, des ouvrages classiques et du travail de Jean Vilar⁵¹⁹. C'est à ce moment-là que Roland Barthes évoque l'idéal du théâtre populaire en prenant l'exemple de Vilar au Festival d'Avignon :

En passant, j'ai jeté un coup d'œil à la cour du palais des Papes qui est, on le sait, la cour des Festivals de Vilar. ... c'est dans cette fin d'après-midi aigre, devant ce lieu disponible et neutre, qu'il m'a semblé le mieux voir ceci : le théâtre populaire est un théâtre qui fait confiance à l'homme... Il importe, il est capital que ce soit l'homme- spectateur qui assure la fonction démiurgique et dise au théâtre, comme les dieux au Chaos : ici est le jour, là est la nuit, ici est l'évidence tragique, là est l'ombre quotidienne... Et voilà justement ce que la scène ouverte et improvisée d'Avignon donne à l'homme : une nuit dont son regard, et son regard seul, puisse triompher⁵²⁰.

Dans cette phase des débuts, la revue précise aussi son objectif : « une idée du théâtre populaire » qui veut dépasser les définitions vagues et abstraites de « peuple ». Si cette catégorie n'est pas « éternelle », comme le souligne Barthes, ce que la revue veut combattre est en revanche très concret : c'est le « le théâtre de l'argent », c'est-à-dire la bourgeoisie et son théâtre. Le désir d'une révolution contre le théâtre bourgeois et l'engagement commencent à apparaître avec l'opération de « démystification » lancée par Roland Barthes. Toutes ces tentatives sont très bien illustrées par l'éditorial du numéro 5 (janvier-février) en 1954 :

Nous ne concevons pas ici le peuple à la manière du XIXe siècle, comme une catégorie éternelle, d'essence inaltérable en dépit des options de l'Histoire. Bien au contraire, nous nous refusons à accrédi- ter davantage le mythe d'un peuple-panacée, d'un peuple-tabou, propre à guérir par la seule imposition de son nom toutes les impuissances esthétiques. Le peuple est toujours dans l'Histoire, et c'est toujours l'Histoire qui fait le peuple, emplit ce mot de contenus différents selon les époques, faisant ici un peuple-cité, là un peuple bourgeois, là encore un peuple prolétaire.

[...]

Nous croyons l'ordre social antécédent et extensif à l'ordre culturel ; nous croyons que notre lutte ne peut être, ne doit être que de préparer la voie à une liberté du théâtre, tout entière soumise à la liberté sociale... Or le théâtre que nous vomissons, c'est le théâtre de l'Argent ; le théâtre où l'on paye cher ses places, c'est-à-dire où le public n'est sélectionné que par sa fortune ; où la pauvreté (le travail) est reléguée au plus loin possible du spectacle... Ce théâtre de l'Argent a un nom, c'est le théâtre bourgeois. ...en dehors des tentatives d'avant-garde, c'est-à-dire du Théâtre national populaire, de quelques centres de province et de quelques petits théâtres d'intellectuels, nous n'avons pas de théâtre contemporain⁵²¹.

Cet éditorial engagé (rédigé par Roland Barthes, même s'il apparaît comme un texte non signé) annonce la voie combative suivie par la revue quand elle découvre Bertolt Brecht et lance « la révolution brechtienne » dans le numéro 11 (janvier-février) 1955. Ce numéro amorce une transformation de l'exemple de Jean Vilar et du TNP au profit du modèle de

⁵¹⁹ Ces trois aspects des critiques théâtraux publiés dans la revue voir : « Pouvoirs de la tragédie antique », *Théâtre populaire*, n°2, juillet-août 1953 ; « Dom Juan », *Théâtre populaire*, n°5, janvier-février 1954 ; « Ruy Blas », *Théâtre populaire*, n°6, mars-avril 1954.

⁵²⁰ Roland Barthes, « Avignon, l'hiver », *France-Observateur*, 15 avril 1954.

⁵²¹ Roland Barthes, « Editorial », *Théâtre populaire*, n°5, janvier-février 1954.

Brecht et du Berliner Ensemble, dans la pensée de Roland Barthes. Voici ses commentaires à propos du passage de la « mythologie » du TNP à Bertolt Brecht dans l'entretien de 1971 :

En réalité, au début, *Théâtre Populaire* défendait essentiellement l'activité de Jean Vilar au TNP. Mais, je crois qu'il faut le souligner, Vilar était un admirable praticien du théâtre. C'était aussi très grand acteur... Mais, disons que Vilar n'a eu, tout au moins à mon sens, il n'a jamais eu une pensée théorique, une pensée conceptuelle sur le théâtre, même s'il a essayé. Et, alors, ce qu'on défendait dans le théâtre, dans le TNP de Vilar, c'était beaucoup plus un public qu'une doctrine. C'est parce qu'à ce moment-là, le TNP représentait, c'était nouveau à cette époque-là, il ne faut pas l'oublier, un élargissement du public, des rites d'accueil du public aussi qui étaient nouveaux, des voyages en banlieue. Enfin, vous vous rappelez toute cette petite mythologie du TNP, et c'est cela que nous défendions⁵²².

Ensuite, Roland Barthes évoque sa découverte avec Bernard Dort la pièce *Mère Courage* du Berliner Ensemble pendant le Festival International du Théâtre à Paris en juin 1954. La troupe et la pièce de Brecht lui ont fait une forte impression, comme il le dit ici :

Ça a été, pour ma part, quelque chose que je qualifie vraiment d'une sorte d'incendie. Ça a illuminé entièrement, non seulement ma conception du théâtre, ça a révélé, ça a donné une assise théorique à ce que j'aimais et ce que je n'aimais pas dans le théâtre. Mais, de plus, alors, j'ai découvert avec passion, concernant le théâtre, une pensée qui ne craignait pas la théorie. C'est ça qui m'a touché dans Brecht. Et, aussi, dans Brecht, un marxiste qui ne craignait pas de se poser des problèmes esthétiques de goût, de non vulgarité, de sens moral, etcetera⁵²³.

Rappelons le combat contre le théâtre d'argent présent dans l'éditorial du numéro 5 de la revue. Comme la soif de « combat » de Barthes et des autres jeunes rédacteurs de la revue ne peut pas se « contenter » des avancées du TNP et des théâtres publics de la décentralisation, la revue qui est née pour soutenir Jean Vilar et devenir l'instrument de propagande du TNP va naturellement s'éloigner de lui. *Théâtre populaire* va leur demander de plus en plus d'engagement pour que ce théâtre populaire qu'ils incarnent soit une tribune pour le changement de la société⁵²⁴. Pourquoi Barthes et la revue ont-ils choisi Brecht ? Nous le verrons dans la partie 3.2 C sur l'idéal du théâtre populaire de Roland Barthes autour du modèle brechtien.

Pendant les années 50, la revue *Théâtre Populaire* est presque la seule revue sérieuse qui donne des informations d'un haut niveau de qualité sur la pensée et la critique théâtrales⁵²⁵. Sa valeur est soulignée par le travail de Marco Consolini, *Théâtre Populaire 1953-1964 histoire d'une revue engagée*, qui nous permet de connaître le parcours de la recherche sur l'idéal du théâtre populaire de cette revue jusqu'à la désillusion des idéaux utopiques. Depuis la

⁵²² « Roland Barthes : *Théâtre populaire* et Brecht », Vidéo- Entretien de Roland Barthes, *op. cit.*

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ Marco Consolini, « Le Théâtre public et ses contradictions (1945-1968) Et après ? Qu'en est-il du mythe du Théâtre populaire ? », *op.cit.*

⁵²⁵ Témoigne de Pierre Laville, écrivain et metteur en scène, document sonore de la séance sur *Acteurs, Acteurs/Auteurs* (1982-1992), le 20 avril 2019 à l'INHA, séance organisé par le Groupe de recherche interuniversitaire sur les revues de théâtre.

tentative initiale de répondre à la question: « Qu'est-ce que le théâtre populaire? » puis la maturation progressive et l'idée que « L'art peut et doit intervenir dans l'histoire⁵²⁶ », nous découvrons les événements dramatiques qui ont encore une influence considérable sur le théâtre français et mondial aujourd'hui : de la relation entre Jean Vilar et la revue, de l'enthousiasme et du besoin d'autonomie à la « trahison du père⁵²⁷ ». La revue a commencé par introduire Brecht à Paris et elle a inauguré « l'âge d'or du brechtisme⁵²⁸ ». Elle se situe entre l'esthétique dramatique d'avant-garde d'Adamov et Ionesco, et l'action et la critique d'intellectuels tels que Sartre au moment de la guerre d'Algérie et de la décentralisation du théâtre français dans les années 1960. La revue a connu le contexte social et politique de la IVe République française et de la Ve République. Elle présente également les principales personnalités du théâtre contemporain en France, Robert Voisin, Bernard Dort, Michel Vinaver etc. qui aujourd'hui, constituent encore les bases de la recherche et de la critique dramatique française moderne et contemporaine.

C. L'idéal du théâtre populaire de Roland Barthes autour du modèle brechtien

Après la découverte du Berliner Ensemble de Brecht en juin 1954, Roland Barthes continue à publier des articles sur le théâtre populaire. En juillet 1954, il donne « une définition du théâtre populaire » qui comprend trois éléments : un public de masse, un répertoire de haute culture, une dramaturgie d'avant-garde⁵²⁹. Dans cet article, il ne mentionne pas encore le nom de Brecht, mais, il indique clairement la nécessité du « combat » contre le théâtre d'argent :

Ce qui est nécessaire, c'est d'en finir avec l'esthétique conformiste et repue des théâtres d'argent. Et il faut bien reconnaître que le grand public se sent parfaitement à l'aise devant une dramaturgie audacieuse, dont la nudité même oblige à penser, à imaginer, à créer. Le théâtre populaire, c'est le théâtre qui fait confiance à l'homme⁵³⁰.

En décembre 1954, il développe les explications de ces trois éléments dans le texte sur « Le théâtre populaire d'aujourd'hui » publié dans *Théâtre de France*. Dans cet article, il souligne que « la question du théâtre populaire est une question franchement nationale, qui devrait intéresser tous les Français ». Il souligne ensuite que la condition économique est capitale pour élargir un public de masse, en prenant exemple du TNP qui propose des billets

⁵²⁶ *Théâtre Populaire*, n°29, mars 1958.

⁵²⁷ Voir Marco Consolini, *Théâtre Populaire 1953-1964 histoire d'une revue engagée*, Paris, Editions de l'IMEC, 1998, p.44-46.

⁵²⁸ *Ibid.*, p.117.

⁵²⁹ Roland Barthes, « Pour une définition du théâtre populaire », *Publi 54*, n°23, juillet 1954.

⁵³⁰ *Ibid.*

allant de 100 à 400 francs. Quand il mentionne le répertoire, il conteste la position de Romain Rolland, et considère comme une erreur sa volonté d'écrire spécialement « pour le peuple » :

Ce n'est pas, certes, qu'il y ait au théâtre un grave problème du répertoire ; mais c'est un problème général : il y a le théâtre impur, le théâtre complaisant, où l'on met en œuvre les thèmes dégradants de l'argent ou du cocuage, dont s'accommode malheureusement fort bien un certain néo-spiritualisme, et le théâtre pur, le théâtre fort, où ce qui est en cause est l'homme aux prises avec lui-même, l'homme dans la cité⁵³¹.

Selon Barthes, le répertoire classique est le répertoire qui convient parfaitement au public de masse, par exemple les pièces de Corneille, de Molière, de Shakespeare, de Kleist ou de Büchner :

Vous pouvez être sûr d'emporter à tout coup le plaisir et l'émotion de très grands publics, parce qu'il s'agit là de dramaturges dont l'idéologie, pour riche ou raffinée qu'elle soit, reste toujours entièrement soumise aux lois impérieuses de l'art dramatique, à la littéralité du langage et à l'extériorité des passions⁵³².

Roland Barthes indique qu'il doit s'agir en définitive d'un théâtre de qualité forte :

Le seul moyen pour un créateur de spectacles d'emporter l'adhésion du peuple, c'est de lui faire confiance, de ne lui proposer rien que de pur, voire d'austère, pourvu qu'authentiquement dramatique.

[...]

Le théâtre de masse n'exige nullement la dramaturgie pompeuse et niaise qui est trop souvent celle de nos scènes officielles ; il exige tout le contraire : un art de la scène simple, dépouillé, suggestif, qui confie au spectateur le pouvoir d'imaginer, de créer lui-même l'illusion théâtrale, au lieu de se laisser guider faussement par les mensonges du décorateur, ou les intentions trop appuyées du comédien⁵³³.

Roland Barthes rappelle l'expérience de Firmin Gémier visant à ouvrir le théâtre à un public de masse et il apprécie également la contribution de Jean Vilar à l'idéal du théâtre populaire :

Au public de masse il faut donc une dramaturgie ouverte, fondée autant que possible sur une communication matérielle entre la scène et la salle ; c'est la dramaturgie de toutes les grandes époques dramatiques ; Gémier le rappelait magistralement dans les belles pages de lui qu'on a pu lire sur le théâtre dans un cirque, et il avait raison d'ajouter que cette dramaturgie d'ouverture n'avait de nos jours rien perdu de son pouvoir. Il ne peut faire de doute pour personne que le succès du TNP, par exemple, auprès d'un public élargi, tient à ce que Vilar a ouvert audacieusement la scène, l'a débarrassée de ses attributs de clôture, supprimant le rideau, le décor peint, la toile de fond même, et qu'il a confié à la seule lumière le pouvoir de sculpter dans l'ombre le champ dramatique, dissipant ainsi le mensonge et y substituant l'illusion⁵³⁴.

Barthes souligne l'importance sociale de l'expérience du TNP qui est alors au centre de toutes les réflexions menées autour de l'idée de théâtre populaire et il fait l'éloge du travail de Jean Vilar :

Vilar a su amorcer une véritable révolution dans les normes de consommation du théâtre ; grâce à lui, des milieux jusque-là tenus séculièrement éloignés de l'art dramatique : petits-bourgeois, étudiants ou lycéens pauvres, ouvriers même, ont eu pour la première fois accès à un théâtre de haute qualité, pur de

⁵³¹ Roland Barthes, « Le théâtre populaire d'aujourd'hui », *Théâtre de France*, décembre 1954.

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ *Ibid.*

complaisances, exigeant, audacieux, confiant, et il semble que ce public nouveau ait véritablement « mordu » au répertoire et au nouveau style proposés ; c'est un public qui non seulement change, s'élargit, mais aussi s'enracine ; grâce à l'expérience de Vilar, le théâtre tend à devenir un grand loisir populaire, au même titre que le cinéma ou le football⁵³⁵.

Mais, comme nous l'avons plusieurs fois annoncé, la « découverte » de Brecht change la situation, tant pour le positionnement individuel de Barthes, que pour celui de la revue *Théâtre populaire*. Chez l'auteur, théoricien et metteur en scène allemand, ils trouvent en effet un modèle très efficace à opposer au « théâtre de l'argent » contre lequel ils avaient lancé leur bataille. Pour la revue – qui est dirigée, rappelons-le, par Robert Voisin – il s'agit notamment de défendre un répertoire d'œuvres, dramatiques et théoriques dont l'Arche va devenir l'éditeur français ; pour Barthes l'« éblouissement » brechtien a une valeur politique (un théâtre franchement inspiré par la dialectique marxiste), mais peut-être encore davantage esthétique : la fascination pour un théâtre profondément novateur sur le plan dramaturgique comme sur le plan scénique. Cette « sorte d'incendie », comme l'a défini Barthes lui-même, l'a presque inévitablement détourné de l'admiration – qui était pourtant réelle et sincère – pour le travail de Vilar au TNP. L'article de ce dernier que nous avons cité précédemment (chapitre III 3.1), *Mémorandum*, qui est une sorte de réquisitoire adressé à la revue qui l'a « abandonné », vise implicitement surtout Barthes – dont Vilar avait beaucoup apprécié les premiers articles – en l'accusant d'avoir délaissé une critique « sociologique » pour une critique « paresseusement esthétique ». D'une certaine manière, ce reproche est pleinement justifié, puisque à partir de 1954 les textes de Barthes appréciant la « révolution dans les normes de consommation du théâtre » opérée par le TNP se raréfient, alors que l'adhésion enthousiaste à l'esthétique théâtrale brechtienne efface presque complètement son appréciation pour le travail scénique de Vilar, qu'il voit désormais comme une pratique presque désuète, face au modèle brechtien, incarné par le Berliner Ensemble.

La fascination de Roland Barthes pour Brecht apparaît de manière évidente dans ses textes critiques publiés dans la revue *Théâtre Populaire* en 1955 : d'abord, entre janvier et février 1955, dans l'éditorial du numéro onze de la revue *Théâtre Populaire*. Il lance « la révolution brechtienne » qui va désormais influencer sa pensée. Dans le système de Brecht, Barthes a découvert que « le monde est maniable et que l'art peut et doit intervenir dans l'histoire⁵³⁶ ». Cette dernière phrase est devenue le slogan de la revue à partir du numéro vingt-neuf. Ensuite, entre mars et avril de la même année, dans le numéro douze, Barthes publie un texte sur « les maladies du costume de théâtre », en utilisant le modèle de Brecht et

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ Roland Barthes, « La révolution brechtienne », Editorial, *Théâtre Populaire*, n°11, janvier-février 1955.

le *gestus* social pour analyser les maladies du costume (du théâtre bourgeois). Il revient sur le théâtre populaire : « les théâtres forts, populaires, civiques, ont toujours utilisé un code vestimentaire précis, ils ont largement pratiqué ce que l'on pourrait appeler une politique du signe⁵³⁷ ». Il déclare aussi que « l'exemple tout récent de Brecht nous invite à comprendre que c'est dans l'accentuation même de sa matérialité que le costume de théâtre a le plus de chance d'atteindre sa nécessaire soumission aux fins critiques du spectacle⁵³⁸ ». Poursuivant ses réflexions sur le théâtre populaire à partir de la pièce *Mère Courage* de Brecht, entre juillet et août, dans le numéro quatorze, Barthes évoque ce lien directement : « *Mutter Courage* est une œuvre totalement populaire, parce que c'est une œuvre dont le dessein profond ne peut être compris que du peuple⁵³⁹ ». L'influence de Brecht occupe une place capitale dans la pensée de Roland Barthes et dans la revue, elle continue à y être présente pendant les années 60 et même les années 70⁵⁴⁰. « Pourquoi Brecht ? » Roland Barthes a donné la réponse dans cet article publié dans *Tribune étudiante* en avril 1955 :

Pour mesurer l'intérêt que nous devons à Brecht dramaturge, il suffit simplement de rappeler l'état actuel de notre théâtre. Cet état est catastrophique... tout notre théâtre est bourgeois... et ce sont d'ailleurs les règles de l'art bourgeois : primauté du psychologique, réduction du monde aux problèmes d'adultère ou de conscience individuelle, art vériste du costume, jeu magique de l'acteur, scène fermée comme une alcôve ou une chambre de police dont le public serait le voyeur passif.

[...]

L'homme de théâtre doit être lucide ; il ne doit plus suffire à son art d'être expressif, de traduire le malheur ou l'absurde ; il lui faut encore l'expliquer, l'art doit être consubstantiellement critique : le temps des géniales stupidités est passé. L'exemple de Brecht, sur ce point, est très important : son œuvre a toute la densité d'une création, mais cette création est fondée sur une critique puissante de la société, son art se confond sans aucune concession avec la plus haute conscience politique⁵⁴¹.

Rappelons le rêve de Jean-Jacques Rousseau sur le théâtre et la fête dans une place ouverte, avec un public actif ; rappelons aussi les expériences de pionniers comme Maurice Pottecher, Firmin Gémier, Jacques Copeau dans leur parcours de recherche d'un nouveau public et de création d'un véritable théâtre populaire, ainsi que la réforme du TNP de Jean Vilar. Le théâtre d'argent (le théâtre bourgeois) est toujours « l'ennemi » du théâtre populaire.

⁵³⁷ Roland Barthes, « Les maladies du costume de théâtre », *Théâtre Populaire*, n°12, mars-avril 1955.

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ Roland Barthes, « Mère Courage aveugle », *Théâtre Populaire*, n°14, juillet-août 1955.

⁵⁴⁰ Voir les critiques de Barthes autour de Brecht publié dans la revue *Théâtre Populaire* dans les années suivantes : « Brecht "traduit" » (avec Bernard Dort), *Théâtre Populaire*, n°23 mars 1957 ; « Sept photos modèles de *Mère Courage* », *Théâtre Populaire*, n°35, 3^e trimestre 1959 ; « Sur *La Mère* de Brecht », *Théâtre Populaire*, 3^e trimestre 1960. Voir aussi l'influence de Brecht pour Roland Barthes pendant les années 70 dont Barthes a écrit encore sa réflexion sur Brecht et publié dans les autres revues : « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Revue d'esthétique*, 1973 ; « Brecht et le discours », *L'Autre Scène*, n°8-9, mai 1975. Il faut indiquer que les critiques sur Brecht pendant les années 60 peuvent aussi trouver dans les autres revues, nous pouvons consulter « la bibliographie des écrits sur le théâtre de Roland Barthes », in *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Editions du Seuil, 2002, p.355-358.

⁵⁴¹ Roland Barthes, « Pourquoi Brecht ? », *Tribune étudiante*, n°6, avril 1955.

Depuis la découverte de Brecht par Roland Barthes et par la revue, le modèle de Brecht est devenu le moyen efficace de lutter contre cet ennemi.

Le modèle de Brecht, incarne donc aux yeux de Barthes ce théâtre qui, en plus d'être populaire pour son accès et son ouverture à un large public, a aussi la volonté d'éveiller en lui un fort esprit critique – *Mère Courage*, par exemple, est une dénonciation de la nature commerciale de la guerre – et de le pousser, pour reprendre l'expression de Romain Rolland, à l'action révolutionnaire. Le théâtre de Brecht, pour Barthes, fait même en sorte que cette exigence d'éveil critique du spectateur devienne une caractéristique esthétique tout à fait nouvelle, car ce théâtre est loin d'être un simple théâtre de propagande révolutionnaire. Brecht va durablement influencer le théâtre français – grâce aussi aux textes enflammés de Barthes et d'autres rédacteurs de *Théâtre populaire* – mais le théâtre public français ne peut pas devenir d'un jour à l'autre « brechtien »⁵⁴².

Dans la critique littéraire de Roland Barthes, la pensée sur le théâtre occupe toujours une place importante. Beaucoup de ses critiques des années 50 sont consacrées aux discussions sur le théâtre populaire. Le théâtre populaire est alors un moyen de propagation de ses idées et de sa vision politique. En conséquence, il ne s'agit pas seulement de présenter sa pensée sur le théâtre populaire, mais aussi l'évolution de ses idées en matière d'esthétique. Dans le contexte historique de la Seconde Guerre mondiale en France, sa conception est marquée par la fonction politique et sociale du théâtre populaire qui est de critiquer l'idéologie de la bourgeoisie.

Dans les chapitres consacrés au théâtre populaire chinois, on verra que le théâtre populaire de la période de la révolution a eu de fortes répercussions. Son idéologie et ses effets politiques ont créé un véritable « mythe ». De nos jours, avec le développement des médias, les nouvelles formes du théâtre intègrent des éléments de films, de photographies, des corps, etc. et les réflexions de Roland Barthes sont toujours d'actualité.

⁵⁴² Marco Consolini, « Le Théâtre public et ses contradictions (1945-1968) Et après ? Qu'en est-il du mythe du Théâtre populaire ? », *op.cit.*

3.3 L'utopie du théâtre populaire après Mai 68

A. La conception du « service public » et la décentralisation théâtrale (entre la IV^e et la V^e République)

A la différence d'autres pays, il y a toujours eu place en France pour des théâtres publics. Cependant, et malgré l'existence pluriséculaire de la Comédie-Française, l'Etat ne devient visible dans le champ culturel qu'au XX^e siècle : la carte des possibles est dressée sous le Front populaire et la réalité d'une véritable politique théâtrale intervient sous la IV^e République. Celle-ci apparaît grossièrement structurée selon deux axes d'action intimement liés : la constitution de théâtres publics et la mise en place d'une décentralisation théâtrale en province⁵⁴³.

Comme le synthétise bien cette phrase d'Emmanuelle Loyer, c'est au XX^e siècle que le concept même de « théâtre public » s'impose en France, car jusqu'aux années trente, la notion même de « politique théâtrale » appliquée aux pouvoirs publics n'existe guère. Une certaine logique « libérale » s'y oppose et le théâtre est une activité privée, parmi d'autres, qui est bien loin du « service public⁵⁴⁴ ». Rappelons les actions du Front Populaire que nous avons présentées au chapitre précédent ; c'est le Front Populaire qui a lancé une véritable politique théâtrale d'Etat pendant les années 30. Le gouvernement demande alors à Charles Dullin un rapport approfondi pour mettre en place un grand projet de décentralisation théâtrale et c'est sur la base de ce projet qu'est fondée la véritable décentralisation théâtrale après 1^a Seconde Guerre mondiale, à partir de 1945⁵⁴⁵.

Jeanne Laurent, qui a commencé à travailler au ministère de l'Education Nationale en 1939, a connu beaucoup de jeunes compagnies durant les années difficiles de Vichy et elle a contribué à sa façon à la Résistance. En 1946 elle est nommée sous-directrice des Spectacles et de la Musique et, grâce à son expérience, elle va s'appuyer sur les forces vives qui sont déjà présentes sur le terrain⁵⁴⁶. Des animateurs de ces Compagnies formés à la nouvelle alchimie dramatique, héritiers d'une double lignée, iront grignoter les régions du « désert français » provincial et rural avec leurs modestes tréteaux. La décentralisation était déjà souhaitée par le Front Populaire dans le rapport que Dullin avait établi pour Jean Zay, le ministre de

⁵⁴³ Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar Une utopie d'après-guerre*, Paris, Presse Universitaires de France, 1997, p.13.

⁵⁴⁴ Pascal Ory, « Le Front populaire, aux sources d'une politique théâtrale publique », *La Décentralisation Théâtrale 1. Le Premier Age 1945-1958*, Robert Abirached (dir.), Paris, Actes Sud, 1992, p. 31.

⁵⁴⁵ Serge Added, « Les premiers pas de la décentralisation dans les années Vichy », *op. cit.*, p.44.

⁵⁴⁶ Marco Consolini, « Le Théâtre public et ses contradictions (1945-1968) Et après ? Qu'en est-il du mythe du Théâtre populaire ? », traduit du français en chinois par LU Nan, *Drama* (Revue d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°5, 2017.

l'Education Nationale, et elle avait été amorcée par Jean Dasté en 1937, sous la forme d'une décentralisation ambulante subventionnée pendant l'Occupation. La nouvelle étape se fera à petits pas et non sans difficultés : Grenoble puis Saint-Etienne avec Dasté, Colmar puis Strasbourg avec André Clavé auquel succédera Michel Saint-Denis, la Bretagne avec Henri Gignoux, etc.⁵⁴⁷ Les premiers Centres dramatiques nationaux naissent dans ce contexte : en Alsace, à l'Est du pays, le Centre dramatique de l'Ouest est installé par André Clavé et ses jeunes acteurs en 1946 ; au centre de la France, à Saint-Etienne, sous la direction de Jean Dasté en 1947 ; en Bretagne, le Centre dramatique de l'Ouest fondé par Hubert Gignoux en 1949. C'est ainsi que dans l'espace de six ans, de 1946 à 1952, cinq centres dramatiques nationaux sont fondés où l'Etat collabore avec les municipalités pour aider des jeunes troupes à mettre en place le théâtre comme un *service public* qui s'adresse à une ville et à toute la région qui l'entoure⁵⁴⁸.

Un cadre général de cette situation nous est donné par Alfred Simon, qui souligne la position tout à fait spéciale de Jean Vilar dans ce contexte :

Dès 1947, la Résistance est morte, ses forces disloquées, les deux blocs en place, le plan Marshall en marche, la guerre froide déclenchée. Dans ce monde cassé, aucune illusion n'est plus possible. La mauvaise conscience et la mauvaise foi se partagent les êtres et les groupes, dans un univers sartrien dont, acteur sartrien lui-même, Vilar tentera de dégager la tonalité shakespearienne. Rien ne se ramène au débat classique droite-gauche, blanc-noir. Par exemple, parmi ceux qui animèrent la vie et le débat du théâtre dans les années 1960 et 1970, les uns pouvaient se réclamer de l'héritage chrétien de Copeau et des Comédiens Routiers (Dasté, Gignoux, Grenier-Hussenot) et d'autres de l'héritage révolutionnaire du groupe Octobre (Blin, Lerminier, Serreau). Ce clivage ne les divisait pas automatiquement en conservateurs et progressistes, anciens et modernes. Les deux grandes formes de la modernité, cette année-là, ont été représentées par la décentralisation et l'avant-garde. Il est vrai que les héritiers de Copeau et des Comédiens Routiers ont pris en charge le processus et que Blin et Serreau furent aux premiers postes du combat de l'avant-garde. Jean Vilar échappe en partie aux uns et aux autres. Une certaine solitude mais aussi un certain sens de l'équipe. Par Avignon, on le rattache à la décentralisation⁵⁴⁹.

Et c'est justement à partir du cas de Jean Vilar et du TNP qu'Emmanuelle Loyer illustre l'émergence du « service public » :

L'Etat républicain - puisque c'est avec la République que le problème se pose en ces termes - considère le théâtre comme une activité digne d'être aidée financièrement, suivie par une politique cohérente, pensée comme un secteur essentiel de la vie publique et n'allant pas de soi. Ses intérêts économiques ou financiers et politiques ne l'incitaient pas forcément à une intervention active. En 1951, lorsque Vilar arrive à la tête de Chaillot, le TNP n'a de national que le nom. Quelles sont alors les relations qui unissent l'Etat, non pas à un théâtre, mais à un homme, puisque Vilar n'a qu'un statut de concessionnaire ? Mises en forme dans un cahier des charges relevant davantage du XIXe siècle que du XXe et par des subventions chichement accordées, ces relations apparaissent encore largement fondées sur la méfiance réciproque, comme en témoignent à loisir les rapports orageux entretenus par Vilar avec son administration de tutelle. Et pourtant, le « théâtre service public » s'impose alors comme un slogan vilarien. C'est dire que la réalité des

⁵⁴⁷ Yves Lorelle, *Dullin-Barrault L'éducation dramatique en mouvement*, Paris, Editions de l'Amandier, 2007, p.145-146.

⁵⁴⁸ Marco Consolini, « Le Théâtre public et ses contradictions (1945-1968) Et après ? Qu'en est-il du mythe du Théâtre populaire ? », *op. cit.*

⁵⁴⁹ Alfred Simon, « La question du public », *Jean Vilar*, Paris, La Renaissance du livre, 2001, p.81.

difficultés n'efface pas l'idéal d'un Etat qui serait un authentique partenaire, pour promouvoir un théâtre citoyen dans le droit fil de l'héritage révolutionnaire. Dans une culture d'après-guerre valorisant l'Etat comme l'initiateur des réformes et le garant de la justice, Vilar le premier en formule les devoirs en matière culturelle. Le Théâtre national populaire, tout en apparaissant progressivement comme la tête pensante d'un nouveau secteur public, comprenant également les théâtres de la décentralisation, est en même temps une structure placée dans un environnement économique contraignant. A ce niveau, la rentabilité financière devient un impératif national. C'est la face cachée du TNP, celle d'un théâtre qui, pour être de service public, n'en est pas moins géré, avec bonheur, comme une entreprise moderne⁵⁵⁰.

Lorsque les premiers succès arrivent, surtout à Paris avec Vilar, le théâtre commercial parisien qui est affaibli mais encore puissant, réagit, attaque... car il voit une menace dans cette montée du Théâtre public. Les pressions se font de plus en plus fortes et Jeanne Laurent, qui rappelons-le est une simple fonctionnaire, est évincée de son poste en 1952. Sans sa présence, le processus de création des Centres dramatiques nationaux et donc de la *décentralisation théâtrale* semble s'arrêter, et Jean Vilar est de plus en plus menacé... même si son trop grand succès le protège.

Mais, si ce mouvement de création du théâtre public est né, ce n'est pas à cause d'une volonté politique précise de la Quatrième République, mais grâce à une envie très forte des jeunes artistes et du public. Le processus avance, donc, malgré tout : d'autres centres dramatiques s'ouvrent, même si l'appui de l'Etat leur fait défaut, grâce à des initiatives locales.

Très nombreuses sont les nouvelles réalités théâtrales qui naissent ou se développent un peu partout en France: André Reybaz dans le Nord, Jo Tréhard à Caen, Jacques Fornier en Bourgogne, Cyril Robichez dans les Flandres, etc. Or tous ces jeunes animateurs, aidés le plus souvent par les municipalités locales, seront en quelque sorte reconnus et pris en compte quelques années plus tard, avec le retour au pouvoir du Général de Gaulle, en 1958. De Gaulle, qui avait été le protagoniste de la Résistance contre les Allemands et de la Libération en 1945, avait ensuite abandonné la vie politique. Il revient en 1958, à la suite d'une grave crise institutionnelle, et inaugure un Etat plus fort, basé sur les pouvoirs élargis du Président de la République, fonction qu'il occupera pendant dix ans. C'est la Cinquième République, système qui est en vigueur encore aujourd'hui. Dans ce cadre, plus directif donc, le nouveau gouvernement se dote, pour la première fois, d'un ministère de la Culture et à la tête de ce ministère est placé un intellectuel, un écrivain de grande stature, André Malraux (1901-1976).

Avec Malraux et son ministère de la Culture commence une véritable politique culturelle d'Etat, où le théâtre et son réseau de théâtres décentralisés vont jouer un rôle très important.

⁵⁵⁰ Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar Une utopie d'après-guerre*, op.cit, p.11-12.

Malraux ne se contente plus des Centres dramatiques, il lance le projet des Maisons de la Culture, qu'il appelle les « Cathédrales du XXe siècle », qui doivent diffuser et rendre accessibles au plus grand nombre les « chefs-d'œuvre de l'humanité ». C'est une conception généreuse et visionnaire, mais en même temps un peu rigide et rhétorique dans son ambition démesurée. L'intervention publique en matière culturelle tant attendue arrive, enfin... mais elle amène avec soi les rouages de la bureaucratie et elle a inévitablement tendance à institutionnaliser et figer un mouvement, celui du théâtre public, qui avait eu jusqu'à présent un caractère très volontariste et presque spontané.

Il est incontestable, toutefois, que c'est grâce à l'action de Malraux que s'accomplit l'implantation définitive des structures du théâtre public : l'Etat s'engage à la fois financièrement et politiquement pour soutenir les artistes. Malraux n'arrive pas à obtenir tous les financements qu'il espérait, pour implanter comme il l'avait prévu, une Maison de la Culture dans chaque département, mais, si l'on jette un coup d'œil à une carte de la France en 1966, on voit bien que la décentralisation est en grande partie accomplie : le nombre des centres théâtraux (Centres dramatiques et Maisons de la Culture) a été multiplié en quelques années par rapport aux premiers cinq Centres dramatiques dont nous avons parlé.

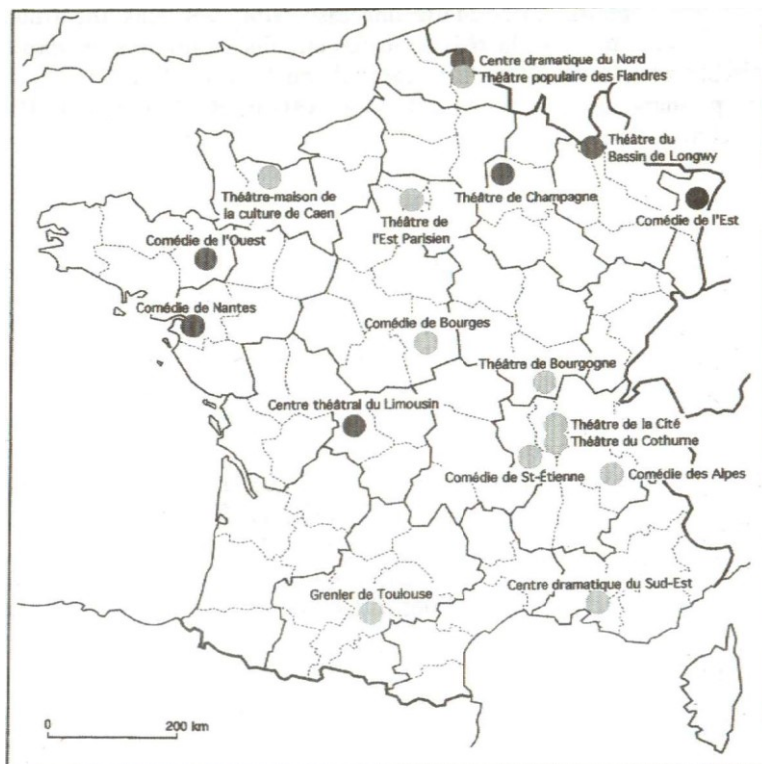


Fig. La création des Centre dramatique en France

Et pourtant, comme dans toute utopie qui se réalise, dans tout rêve qui devient réalité, s'il y a beaucoup de fierté et de satisfaction pour ce développement de la culture théâtrale en France, on se rend compte aussi que tout n'est pas comme on l'espérait.

B. La déception de l'utopie du théâtre populaire après Mai 68

A propos de la déception relative au théâtre public en France, Marco Consolini recense trois éléments qui résument ce mélange de réussite et échec dans le mouvement du théâtre populaire français à son « âge d'or », pour reprendre l'expression de Pascal Ory que nous avons déjà citée⁵⁵¹.

Le premier élément de déception est le suivant : le théâtre public après la Seconde Guerre mondiale s'est construit grâce à un lien très fort entre les artistes et les associations du public, liées au mouvement d'Education Populaire. Ce lien fort faisait en sorte que la distinction entre acteur et spectateur, mais aussi entre professionnel et amateur avait tendance à s'effacer de plus en plus. C'était au fond cela qui avait fait la force de Vilar à Avignon, ce rapport « circulaire » avec le public, le public populaire des espaces ouverts, le public improvisé sur les places, comme celui de Jean Dasté. Le rêve des utopistes du théâtre populaire, celui de réunir le théâtre et la fête avait semblé réalisé. Or, avec la création du ministère de la Culture et l'institution des Maisons de la Culture, on délaisse le lien avec les associations d'amateurs et on fait appel de plus en plus à de vrais professionnels, à des artistes reconnus. Ce lien semble de plus en plus perdu⁵⁵².

Le deuxième élément de déception tient à la notion de public. Est-ce que les théâtres publics arrivent à attirer un public réellement populaire ? Dans ce « populus » - c'est-à-dire la communauté entière – y a-t-il vraiment de l'espace pour la « plebs » - c'est-à-dire les classes populaires ? De ce point de vue, le constat est plutôt décevant. Même dans le théâtre de Jean Vilar, qui a réussi à attirer un public énorme, formé surtout des jeunes générations assoiffées de liberté et de culture, les ouvriers étaient finalement assez peu nombreux. Au moment où les théâtres publics semblent avoir « gagné » leur bataille, au milieu des années 1960, cela est

⁵⁵¹ Pascal Ory, « Le Front populaire, aux sources d'une politique théâtrale publique », *op. cit.*, p.42.

⁵⁵² Marco Consolini, « Le Théâtre public et ses contradictions (1945-1968) Et après ? Qu'en est-il du mythe du Théâtre populaire ? », *op. cit.*

encore plus vrai... c'est peut-être aussi pour cette raison que Vilar a quitté son TNP en 1963⁵⁵³.

Enfin, le troisième élément de déception concerne l'engagement social évoqué par Romain Rolland : le théâtre populaire comme moyen pour « accélérer le changement de la société ». Ce même rêve avait animé le mouvement socialiste, incarné par Jean Jaurès. Après le premier mouvement de décentralisation, on ne peut que constater que la société n'a pas changé radicalement sous l'impulsion du théâtre : les inégalités entre les classes sociales restent très fortes⁵⁵⁴. La réponse à ces dernières questions ne peut être que décevante... d'où le *désenchantement* qui se manifeste en France surtout au moment de Mai 1968.

Claude Roy, l'un des nombreux biographes de Jean Vilar, observe à ce propos :

En France, Mai 68 ce sont, à première vue, des rues occupées, des universités occupées, des usines occupées, un gouvernement préoccupé et un parti communiste qui ne l'est pas moins. Une révolution un peu fête, une fête un peu révolution, un vacillement énorme, pourtant sans lendemain, ou du moins, en apparence, sans conséquences immédiates. Ce n'est pas du tout pour rire que des millions de travailleurs arrêtent le travail. Mais les jeunes gens, les étudiants, eux, ont l'air constamment de mimer les grands événements historiques : on joue la prise du Palais d'hiver à la Sorbonne, on copie le Soviet de Petrograd dans la grotesque « libération » de l'Odéon⁵⁵⁵.

Effectivement, en mai 1968, alors qu'à Paris et dans toute la France les étudiants ont lancé un mouvement de contestation générale qui s'est étendu rapidement à toute la société, les hommes qui dirigent tous les théâtres publics de la décentralisation dramatique, se mettent en grève et se réunissent à Villeurbanne, près de Lyon. Ils mettent eux-mêmes en doute leur propre action, en admettant que ce théâtre populaire tant rêvé ne s'est pas vraiment réalisé : une partie importante de la population n'y accède pas – c'est ce qu'ils appellent le « non public ». Et voilà ce qu'ils déclarent : « Il y a d'un côté le *public*, notre public, [...] et il y a, de l'autre, un « non-public » : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès au phénomène culturel⁵⁵⁶ ».

L'influence du mouvement de Mai 68 est également présentée par LIU Minghou, dans *Le Théâtre français du XXe siècle*. Il indique que la tempête de Mai 68 a eu un impact considérable sur l'art dramatique : ce mouvement a permis aux gens de théâtre de se rendre compte que le public qu'ils avaient à la fois rêvé et poursuivi, c'est-à-dire le « peuple » et les masses auxquelles le théâtre devait être donné comme un « service public », était perdu, ou

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ Claude Roy, *Jean Vilar*, Calmann-Lévy, 1987, p.263-264.

⁵⁵⁶ « La Déclaration de Villeurbanne », 1968, in Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale, 3. 1968, le tournant*, Paris, Actes Sud, 1994, p. 196.

absent, ou encore non identifiable. Et le théâtre était devenu, ou redevenu, un produit de consommation.

Pour créer de nouvelles formes de théâtre et en même temps retrouver ce lien perdu, on essaye alors de sortir de l'espace conventionnel du théâtre, on se déplace dans la rue et on commence à écrire le texte, ou le scénario du spectacle, de manière collective. Selon LIU Minghou, cet esprit de la « création collective » est directement inspiré par le mouvement de Mai 68, comme une sorte de transposition du climat effervescent qui caractérisait les discussions des étudiants universitaires manifestant leurs revendications et discutant dans d'interminables débats collectifs. Cette manière de travailler a permis d'ailleurs de libérer, du moins de manière provisoire, le statut subordonné du théâtre par rapport à la littérature. La création collective devient en effet une tendance majeure dans le développement du théâtre français pendant les années 1970 et 1980⁵⁵⁷.

Depuis cette date importante, le mouvement du théâtre populaire en France, certes, a perdu beaucoup de son élan utopique, mais il n'a cessé de tenter d'atteindre, par différents moyens, des nouveaux publics, dans les écoles, dans les lieux de travail, dans la rue. Parfois les résultats sont un peu décevants, malgré la multiplication des interventions d'Etat ; à partir de 1972, lorsque le nouveau ministre de la Culture Jacques Duhamel rationalise les contrats des théâtres publics, ou lorsqu'en 1981 le ministre socialiste Jack Lang augmente considérablement les financements aux pratiques théâtrales⁵⁵⁸.

Mais parfois, surtout si l'on regarde le contexte français de l'extérieur, avec les yeux d'une étrangère venue de loin, les résultats sont magnifiques et savent recréer ce rêve d'un théâtre qui devient une fête, tout en parlant avec esprit critique. C'est par exemple le cas d'un théâtre qui s'est beaucoup inspiré du théâtre oriental et notamment chinois : le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, qui existe encore aujourd'hui, et qui cherche et souvent trouve, la magie d'une vraie rencontre entre acteurs et spectateurs... ce qui était, rappelons-le, le principal rêve des utopistes du théâtre du peuple. Le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, effectivement, est également présenté par LIU Minghou, comme un exemple représentant les années 70 en France. Ariane Mnouchkine et sa troupe réussissent à combiner la création

⁵⁵⁷ LIU Minghou, *Le Théâtre français du XXe siècle*, *op.cit.*, p. 218.

⁵⁵⁸ Marco Consolini, « Le Théâtre public et ses contradictions (1945-1968) Et après ? Qu'en est-il du mythe du Théâtre populaire ? », *op. cit.*

collective et un caractère personnel et ils créent aussi un lien entre la nature distrayante du théâtre et le théâtre populaire⁵⁵⁹.

Avec cette comparaison entre deux pays et deux contextes historiques largement différents, nous découvrons que la création et la force collective sont l'un des sujets intéressants pour notre recherche après Mai 68. En France, les chercheurs et les artistes poursuivent cette interrogation même de nos jours : par exemple, en 2014, à Pernand-Vergelesse, la Maison Jacques Copeau a organisé la deuxième rencontre sur « La force du collectif ». Durant quatre jours des rencontres entre les 23 et 26 octobre, les participants, chercheurs, acteurs et témoins du Berliner Ensemble au Piccolo Théâtre, du Théâtre du Soleil à la Schaubühne, de l'Aquarium à la Taganka de S. Lioubimov, partagent leurs expériences de ces collectifs et les enjeux de leur création⁵⁶⁰.

En Chine, la création et la représentation de la force collective se manifestent dans un autre contexte historique et social. Par rapport au parcours français, le théâtre populaire et son caractère collectif jouent un grand rôle dans l'histoire du théâtre populaire à partir des années de la guerre avec la fondation et l'intervention du Parti Communiste chinois en 1921. Il se développe avec une forte demande de propagande et d'antifascisme tout au long de l'histoire chinoise dans la première moitié du XXe siècle jusqu'à la fondation de la République populaire de Chine en 1949. Pendant les dix ans de la Grande Révolution Culturelle entre 1967 et 1977, « La force et la création collective » apparaissent dans une période extrême en présentant les pièces modèles révolutionnaires sous la forme de l'Opéra de Pékin et les éléments musicaux occidentaux utilisant orchestre, ballets, etc. Ces sont les sujets que nous étudierons dans la deuxième partie sur le théâtre populaire en Chine.

Le passage de la conscience « collective » à l'« individuel » apparaît grâce à la Réforme économique chinoise lancé par DENG Xiaopin en 1978. Pendant les années 1970 et 1980, sous l'influence de l'ouverture dans le domaine de la littérature et du théâtre, les créateurs et le public s'ouvrent l'esprit avec la traduction et la réception des ouvrages étrangers. Ils commencent à chercher leur identité et la valeur individuelle en pratiquant le théâtre d'exploration, le théâtre expérimental, le théâtre d'avant-garde et le petit théâtre⁵⁶¹... Le

⁵⁵⁹ LIU Minghou, *Le Théâtre français du XXe siècle, op. cit.*, p. 221. L'analyse sur le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine. Voir le même ouvrage p. 219-226.

⁵⁶⁰ Voir « La Force du Collectif », Rencontres publiques de la Maison Jacques Copeau, du 23 au 26 octobre 2014. Le programme est disponible à : <http://www.maisonjacquescopeau.fr/2014/10/20/rencontres-2014/>

⁵⁶¹ Concernant le théâtre contemporain chinois, nous pouvons trouver beaucoup plus d'informations dans la revue Christian Biet, Wang Jing (dir.), *Scènes chinoises contemporaines, Théâtre Public*, n°210 octobre-

théâtre populaire chinois continue son parcours au XXe siècle à la recherche d'un public de plus en plus nombreux, pour développer ses fonctions artistiques, pédagogiques et sociales. Ces sont les sujets que nous approfondirons dans le chapitre suivant.

Deuxième Partie

L'Utopie du théâtre populaire en Chine (1907-1977)

Chapitre IV

La naissance du théâtre moderne (théâtre parlé) en Chine

4.1 La naissance du théâtre moderne (théâtre parlé) en Chine

A. Le développement historique du théâtre chinois avant 1907

Le terme de « théâtre chinois » (*zhong guo xi ju*) désigne de nombreux et divers modes d'expression dans l'histoire et la culture théâtrale en Chine. Nous pouvons trouver des emplois variés de ce terme dans la recherche et dans la traduction en français ou en anglais. L'on utilise l'adjectif « traditionnel » pour distinguer la période antique et les temps modernes : « le théâtre traditionnel chinois ⁵⁶² » (*zhong guo chuan tong xi ju*) est un terme général qui s'applique à l'art traditionnel chinois à l'époque antique et qui le distingue de l'époque moderne au cours de laquelle le « théâtre parlé » (*hua ju*) est apparu à partir de 1907. Un autre emploi se réfère plutôt aux caractéristiques artistiques, comme en anglais « the classical theatre of China ⁵⁶³ » et en français « le théâtre chanté classique chinois ⁵⁶⁴ » (*zhong guo gu dian ge ju*) et « l'Opéra classique ⁵⁶⁵ » (*gu dian ge ju*). Pour ce qui est de la relation entre le théâtre moderne et le théâtre traditionnel au début du XXe siècle, les chercheurs chinois considèrent qu'il y a trois types de théâtre moderne : « l'un est le *Kun Qu*, reprenant les formes du théâtre classique (*zhong guo gu dian xi ju*) ; l'autre est l'Opéra de Pékin, reprenant les formes des théâtres locaux populaires (*min jian di fang xi ju*) ; le dernier est le « théâtre nouveau » (*xin ju*) qui se présente sous la forme de théâtre parlé (*hua ju*) et qui apparaît sous l'influence du théâtre occidental ⁵⁶⁶ ».

A propos de la distinction entre « théâtre ancien » et « théâtre nouveau », entre « théâtre traditionnel » et « théâtre moderne », entre « théâtre chanté classique ou opéra classique » et « théâtre parlé », GONG Baorong, dans un article récent publié en France, précise que la réalité du théâtre chinois est composé à la fois de théâtre parlé, le *Hua ju*, dont la naissance fut le résultat direct de l'influence du théâtre européen via le Japon au début du XXe siècle, et de

⁵⁶² Cf. la version traduit par les chercheurs chinois: BAO Chengjie, CAO Juan, *L'art théâtral*, traduction française de ZOU Shaoping, Pékin, Editions en Langues étrangères, p.9.

⁵⁶³ Cf. A.C.Scotte, *The Classical Theatre of China*, New York, Barnes& Noble, 1957.

⁵⁶⁴ Cf. Yongyi Tseng, *Chine : le théâtre*, traduction française de Jacques Pimpaneau, Arles, Editions Philippe Picquier, 1990. p.9.

⁵⁶⁵ Cf. Jacques Pimpaneau, *Chine : L'Opéra classique Promenade au jardin des poiriers*, Paris, Editions Les Belles Lettres, 2014.

⁵⁶⁶ Zhang Geng, Huang Jusheng (dir.), « Introduction » à *La littérature moderne chinoise Théâtre Volume 1*, Shanghai, Librairie de Shanghai, 1996, p.1.

théâtre traditionnel, le *Xi Qu*, terme qui est généralement mal traduit en France par « opéra chinois »⁵⁶⁷. Dans notre travail, nous allons essayer d'étudier notre sujet principal, le « théâtre populaire », dans le contexte du « théâtre moderne » sous la forme du « théâtre parlé » en le distinguant du théâtre traditionnel représenté par *Xi Qu* et l'*Opéra de Pékin (jing ju)*. En considérant la transformation du théâtre populaire au contact des événements révolutionnaires dans le domaine culturel, artistique, politique et social, nous prendrons en compte le contexte historique dans notre étude et nous observerons également la relation et la transformation entre le théâtre traditionnel et le théâtre moderne.

Avant de nous lancer dans notre sujet, nous allons rappeler l'histoire et le développement du théâtre traditionnel chinois, afin de mieux comprendre les sujets que nous aborderons dans les chapitres suivants.

Le théâtre traditionnel chinois, *Xi Qu*, a connu une longue histoire et comme le théâtre dans les autres pays, il a pris sa source dans les rites religieux et dans un ensemble complexe de phénomènes culturels ancestraux. La naissance du théâtre chinois peut être située bien avant notre ère et il a fait son apparition et atteint sa maturité vers le XI^e siècle⁵⁶⁸. Selon les sources historiques, les formes artistiques telles que la danse et le chant sont liés aux cérémonies culturelles qui étaient célébrées dans la Chine antique d'il y a plus de 5000 ans. Ces modes d'expressions sont présentés dans les cérémonies sous les dynasties des Qin et des Han (221 av. J.-C.-220 apr. J.-C.). L'opéra *nuo (nuo xi)* en est un exemple : ce terme qui signifie « chasser les démons » désigne un ensemble de rituels permettant aux mortels d'entrer en contact avec l'au-delà afin d'apaiser les âmes errantes. Il se joue avec des masques ou des marionnettes et la représentation est accompagnée par la danse et le jeu d'instruments comme les percussions et la flûte. Sous les Han, on appelait « Cent jeux » (*bai xi*) les diverses formes artistiques comme le chant, la danse, la lutte, l'acrobatie, la ballade rimée et les bouffonneries. Elles intervenaient le plus souvent sur une place ou sur un grand terrain. Sous la dynastie des Tang (618-907), la musique et la danse connurent un développement considérable auprès de la population, en particulier à la Cour. A l'époque des Song et des Kin (960-1234), les chants et les danses devinrent populaires. Donnés à l'origine sur la place

⁵⁶⁷ GONG Baorong, « Les spectacles occidentaux et leur impact sur le théâtre chinois », *Revue d'Histoire du Théâtre, Théâtres de langues chinoises*, n°271, juillet-septembre 2016, p. 111-120.

⁵⁶⁸ BAO Chengjie, CAO Juan, *L'art théâtral*, op.cit., p.9.

publique, ils firent leur entrée à cette époque dans les petits théâtres de la ville⁵⁶⁹. (voir en Fig.1)



北宋张择端《清明上河图》中唱戏场景

Fig. 1: La scène du théâtre traditionnel des dynasties Song dans la peinture *Le Jour de Qingming au bord de la rivière* de ZHANG Zeduan (1085-1145)

A l'époque des Yuan (1271-1368), la naissance de « spectacle variés » (*za ju*) est considérée comme la première véritable forme du théâtre chinois. Dans sa forme canonique, il est constitué de quatre actes (« coupure », *zhe*) et il suit une progression en quatre étapes : le commencement, le développement, l'intensité et la résolution. Parfois une scène (« coin, cheville », *xie zi*) s'ajoute au début ou entre deux actes. Chacun des actes consiste en une série d'airs chantés, tous sur le même mode et la même rime. Les vers sont irréguliers et la prosodie est l'héritière de celle des poèmes chantés (*ci*) de la dynastie Song. Les dramaturges ne composent pas les musiques, mais écrivent leurs airs sur des mélodies préexistantes, au nombre de trois cent trente-cinq. Le luth piriforme (*pipa*) est le principal instrument, la partie chantée (*qu*) alterne avec la partie parlée (*bai*) et elles sont clairement distinctes. La première est écrite dans une langue littéraire allusive et la dernière est en langue vulgaire pour présenter les personnages et éclairer le public sur le contenu des airs chantés⁵⁷⁰. *Za ju* de Yuan inspire deux styles de théâtre, le « théâtre du sud » (*nan xi*) et le « théâtre du nord » (*bei za ju* ou *bei qu*). Le premier a pris naissance vers 1127 à Yongjia, région côtière du sud-est actuel Wenzhou de la Chine, en se basant sur le *za ju* traditionnel des Song et des Kin et en unissant chants et danses populaires en vogue dans cette région. Le dernier est daté d'un siècle plus

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p.16.

⁵⁷⁰ Roger Darrobers, *Le Théâtre chinois*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 29.

tard et il s'inspire du genre des ballades, le *zhu gong diao*, basé sur les airs du nord de la Chine et qui fut nommé pour cela « théâtre du nord » (*bei za ju* ou *bei qu*). Selon les chercheurs, *za ju* est une « forme de ballet⁵⁷¹» et ce terme joue un rôle important dans le développement du théâtre chinois. « C'est seulement avec l'apparition de ces airs du sud et du nord que l'on peut parler d'un théâtre chanté⁵⁷²».

Il y a deux pièces de la dynastie des Yuan qui ont influencé l'occident dans la première moitié du XIXe siècle : *Le cercle de craie* (*hui lan ji*) de LI Xingdao (XIIIe siècle) et *L'Orphelin de la famille Zhao*⁵⁷³ (*Zhao shi gu'er*) de JI Junxiang (XIIIe siècle). Les deux pièces ont été traduites de chinois en français par Stanislas Julien (1797-1873), le spécialiste des pièces *za ju* des Yuan, la version française *Le cercele de craie* est publiée en 1832 et *L'Orphelin de la famille Zhao* en 1834. Au XXe siècle, *Le cercle de craie* est traduit en allemand par Klabund et adaptée et mise en scène avec un grand succès par Bertolt Brecht⁵⁷⁴. Dans les années 50, Brecht et le Berliner Ensemble ont présenté cette pièce, l'une des réalisations scéniques les plus réussies de la troupe berlinoise, au théâtre Sarah Bernhardt à Paris. Roland Barthes y a trouvé la confirmation de l'éblouissement qu'il avait vécu l'année précédente avec *Mère Courage*, en se réjouissant que « Brecht et le Berliner Ensemble aient, pour la seconde fois, conquis le grand public parisien⁵⁷⁵». Elle illustre le lien entre la Chine et la France au-delà du temps et de l'espace, ainsi que la transformation du théâtre traditionnel chinois en théâtre populaire de nos jours.

Revenons sur le développement historique du théâtre traditionnel chinois. Le théâtre du nord (*bei za ju*) et le théâtre du sud (*nan xi*) ont connu un grand développement sous la dynastie des Yuan (1271-1368), mais le *bei za ju* après avoir atteint son apogée déclina à la fin des Yuan. Le *nan xi* connut un développement différent sous les Ming (1368-1644) : il se répandit le plus largement dans les différentes régions sous des noms différents: par exemple dans la province du Zhejiang, il y a *l'air de Yuyao*, *l'air de Kunshan* dans la province du Jiangsu et *l'air de Yiyang* dans la province du Jiangxi.

⁵⁷¹ Jacques Pimpaneau, *Chine : L'Opéra classique Promenade au jardin des poiriers*, op.cit., p.16.

⁵⁷² Yongyi Tseng, *Chine : le théâtre*, op.cit., p.13.

⁵⁷³ *L'Orphelin de la famille Zhao* (*Zhaoshi gu'er*) est une pièce en cinq actes qui raconte d'un ministre qui fait exécuter toute la famille Zhao, un nouveau-né est le seul survivant et est sauvé par un médecin ami de la famille. Ce dernier l'élève comme son propre fils dans le but de l'amener à se venger du ministre.

⁵⁷⁴ Sur la traduction des pièces *za ju* de Yuan à la première moitié du XIXe siècle, nous pouvons trouver plus des détails dans l'article de Wilt L. Idema, « *Za ju* de Yuan La version différente et la version traduite », traduite de chinois par LING Xiaoqiao, *Etude philosophie et littérature chinoise*, vol. 25, n°2. P.147-165.

⁵⁷⁵ Roland Barthes, « Le Cercle de craie caucasien », *Europe*, août-septembre, 1955, texte réunie dans *Roland Barthes Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Editions du Seuil, 2002, p.179.

La dynastie des Qing (1644-1911) vit encore prospérer le *nan xi* en particulier l'*air de Yiyang* et celui de *Kunshan*. Au milieu de cette dynastie, divers théâtres locaux se développèrent sur la base des chants, des danses et des ballades. Ils utilisaient les dialectes dans les chants et les déclamations et ont éclipsé le *nan xi*. Les théâtres locaux peuvent être divisés en « grande pièce » (*da xi*) et en « petite pièce » (*xiao xi*)⁵⁷⁶. La grande pièce comprend le *bang zi*⁵⁷⁷ (une dizaine de *bang zi* dont le *qin qiang*, le Shanxi *bang zi* et le Hebei *ban gzi*), l'opéra de Pékin (*jing ju*), l'opéra du Hunan (*xiang ju*), l'opéra de Chaozhou (*chao ju*), l'opéra du Guangdong (*yue ju*), l'opéra du Yunnan (*dian ju*) et l'opéra de Sichuan (*chuan ju*). La petite pièce commence à se généraliser entre 1875 et 1920. Les plus influents sont l'opéra du Hebei (*ping ju*), le *yue ju* du Zhejiang, le *qu ju* du Henan, le *huang mei xi* de l'Anhui, le *hua gu xi* du Hunan, etc. Le concept de « genre de théâtres » (*xi ju zhong lei*) est apparu au milieu de la dynastie des Qing pour distinguer les différents théâtres locaux et signaler leur différence⁵⁷⁸.

Dans la *Chronique du théâtre chinois* rédigée en 1982, ont été répertoriés 390 genres de théâtre traditionnel. On a divisé le théâtre traditionnel en trois genres : le premier basé sur l'art des ballades, qui représente l'histoire en utilisant chants et paroles, par exemple le *hu ju* de Shanghai, le *qu ju* de Henan, le *lü ju* du Shandong, etc. ; le second a été formé à partir des chants et des danses populaires dont le *yang ge* du Nord, et le *hua gu xi* du Sud qui mettent davantage l'accent sur la danse ; le troisième, l'opéra de Pékin, considéré comme l'« opéra national » (*guo ju*) est le plus répandu et le plus influent du pays⁵⁷⁹. Son développement advient sous les Qing, lorsque le *hui ban*⁵⁸⁰ est introduit à Pékin. Le *hui ban* est financé par de riches commerçants de Huizhou et assimile des chants de l'opéra du Hubei, créant un nouvel opéra sous le nom « l'opéra de Pékin » (*jing ju*). L'opéra de Pékin est un art scénique réunissant le chant, la danse, l'interprétation chantée avec l'air de *Xi Qu* et les exercices acrobatiques. Il ne reproduit pas la vie réelle et propose des personnages qui résultent d'une configuration et d'un langage très particuliers et codifiés où les rôles sont divisés en plusieurs catégories selon le sexe, le caractère, l'âge, la profession et le statut social du personnage.

⁵⁷⁶ La grande pièce s'agit les genres du *Xi Qu* qui ont une histoire plus longue et un système scénique plus intégral par rapport aux genres de petite pièce.

⁵⁷⁷ Le terme *Bang zi* désigne par extension le genre basé sur un système d'arias modulables connues sous le nom de « mélodies pour *Bang zi* » (*bang zi qiang*), c'est une sorte de cliquette, un instrument à percussion qui se compose de deux morceaux de bois que l'on frappe l'un contre l'autre pour marquer le rythme.

⁵⁷⁸ BAO Chengjie, CAO Juan, *L'art théâtral*, op.cit., p.18-23.

⁵⁷⁹ Cf. *ibid.*, p.23.

⁵⁸⁰ *Hui ban*, il s'agit les troupes de théâtres locaux des provinces d'Anhui et du Jiangsu.

A la fin de la dynastie des Qing, donc au début du XXe siècle, l'organisation des représentations lors des jours de fête et l'assistance au théâtre constituait un divertissement très important pour les familles impériales de la cour, qui disposait de sa propre troupe théâtrale professionnelle. Les acteurs des troupes de l'opéra de Pékin extérieures de la cour comme Tan Xinpei⁵⁸¹, Mei Lanfang⁵⁸², etc., pénétrèrent aussi dans le palais pour donner des représentations. Autrefois, lors des événements heureux (naissances, mariages, etc.), certaines familles invitaient des acteurs de l'opéra de Pékin à jouer chez elles et certaines ont construit des théâtres spécifiques, ou d'autres, des tréteaux provisoires⁵⁸³. (voir en Fig. 2) Dans les milieux populaires, en revanche, les théâtres sont tous situés dans des maisons de thé et c'est pourquoi on a l'habitude de désigner les théâtres comme des « maisons de thé » ou « jardins de thé »⁵⁸⁴. La maison de thé s'est développée sous les dynasties Ming et Qing et ce n'est que sous la dynastie Qing qu'on a commencé à y monter des scènes. Les paroles du maître de l'opéra de Pékin, Mei Lanfang, font autorité en la matière: « Les premiers théâtres sont appelés collectivement jardins de thé. Ce sont des endroits où les amis se réunissent pour prendre le thé. Regarder les pièces n'est pas leur objectif principal⁵⁸⁵ ». (voir en Fig. 3)

⁵⁸¹ TAN Xinpei (1847-1917), acteur de l'opéra de Pékin, il a créé son propre style de chants dit « Tan » qui a attiré de nombreux admirateurs. Il a joué le rôle principal dans le premier film chinois *La bataille du mont Dingjun*.

⁵⁸² MEI Lanfang (1894-1961), acteur de l'opéra de Pékin, il a contribué à la création d'un certain nombre de nouvelles danses et à l'enrichissement des techniques d'interprétation de l'opéra de Pékin.

⁵⁸³ Pour une étude consacrée à l'Opéra de Pékin, nous pouvons consulter l'ouvrage : *L'Opéra de Pékin Quintessence de la culture chinoise*, YI Bian (édi.), traduite en français par ZHANG Yuyuan, Pékin, Editions en Langues étrangères, 2006.

⁵⁸⁴ Chang Heng-fou, *Larmes amères sur une scène dorée*, chapi.3, cité par Yongyi Tseng, in *Chine : le théâtre, op.cit.*, p.25.

⁵⁸⁵ Cf. MEI Lanfang, *La 40^e vie de la scène* (le premier et quatrième chapitre), cité par LIAN Zhenjuan, *Maison de thé en Chine*, Pékin, Presse de l'Université chinoise de Minzu, 2002.

(http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog_8f14a81c01012uyh.html)

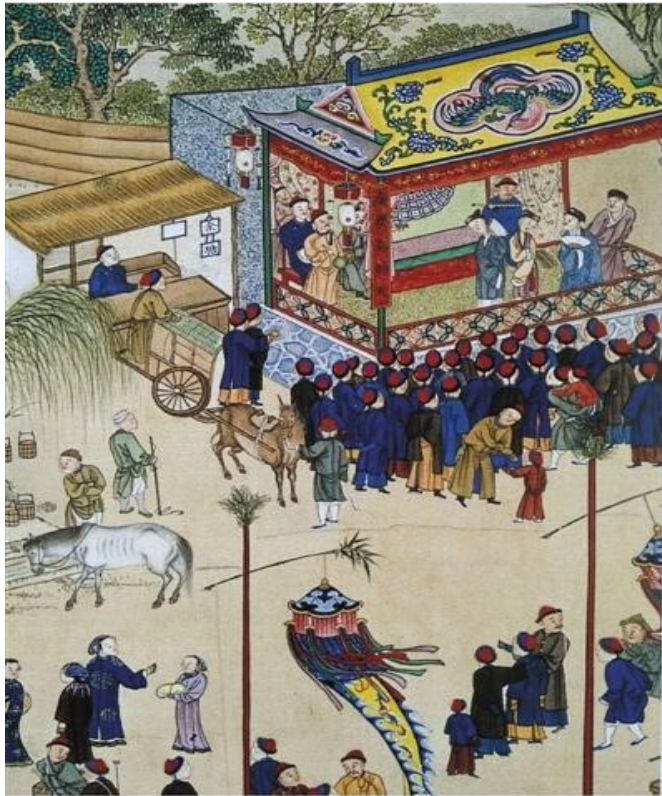


Fig. 2: « Jeu de Palais », dans la peinture *Kangxi, le parchemin de la fête du 60^e*, c'est une scène du théâtre traditionnel (*Xi Qu*) de la cour pour fêter les 60 ans de l'empereur Kangxi en 1721 sous la dynastie de Qing.



Fig. 3: une représentation dans une maison de thé à la fin du XIX^e siècle

Dans le théâtre traditionnel chinois, nous pouvons trouver des caractères similaires à ceux évoqués par les penseurs français lorsqu'ils ont théorisé, voire rêvé une destinée populaire pour le théâtre : celui-ci n'est pas séparable de la fête, et cette relation est strictement liée à un rapport organique avec la nature, lieu privilégié pour retrouver une communication circulaire entre l'acteur et le public. Le théâtre traditionnel chinois et son caractère « populaire », au sens de « folklorique ⁵⁸⁶», est donc aussi et surtout un point repère important pour les développements du théâtre populaire – tant au sens « démocratique », qu'au sens « commercial » et « festif » – pendant le XXe siècle : tantôt il a été vu comme un héritage encombrant du passé féodal, à rejeter au nom d'une modernité à la fois esthétique et sociale ; tantôt il a été considéré comme une source authentique à réactiver pour un nouvel usage social du théâtre

Du point de vue sociologique, effectivement, le théâtre traditionnel chinois est inséparable de la vie et des couches populaires et le lieu du spectacle est aussi l'espace où se réunit la foule, ce qui permet de réaliser une activité capable d'attirer « naturellement » les spectateurs, qui vont croiser le théâtre dans un espace de vie quotidienne, et en même temps d'assurer pour ce même spectateur populaire une forme d'éducation culturelle. Du point de vue scénique, la scène se situe souvent sur la place et elle est à ciel ouvert dans un espace vu des quatre côtés par le public. Le public peut se déplacer librement en circulant autour des trois côtés de la scène. Les spectateurs constituent donc un cercle autour de la scène et des acteurs ; ils regardent, circulent, et même « participent » (c'est-à-dire que la réaction des spectateurs fait partie de la scène) dans un espace qui sert de lien entre la scène et le public. Ce genre de théâtre ouvert se distingue du théâtre fermé, celui que Jean Jacques Rousseau condamne fermement dans sa célèbre *Lettre à D'Alembert*, et se rapproche plutôt de celui que Maurice Pottecher pratique à Bussang.

Par ailleurs, la relation et la transition entre théâtre traditionnel et théâtre moderne est un phénomène inévitable dans le parcours du théâtre populaire en Chine. En 1911, la Révolution Xinhai (*xin hai ge ming*) a renversé la Dynastie des Qing, sous l'influence des mouvements de lutte anti-impérialiste et anti- féodale et ceux pour la démocratie et la liberté nationales se sont succédés les uns aux autres. Les intellectuels lancent alors un appel pour la rénovation du

⁵⁸⁶ Sur les formes folkloriques du théâtre traditionnel et du théâtre populaire chinois datés avant 1907, nous pouvons étudier la recherche spécialisée et détaillée de Jacques Pimpaneau sur son ouvrage *Chanteurs, Conteurs, Bateleurs Littérature orale et spectacles populaires en Chine*, Paris, Université Paris 7 Centre de publication Asie orientale, 1978.

théâtre traditionnel chinois que les gens du théâtre ont du moins partiellement entendu : en adaptant et jouant de nouvelles pièces ou des pièces anciennes sur un mode nouveau. C'est ce courant de rénovation du théâtre traditionnel qui a fondé les bases et qui a influencé les mouvements suivants : l'expérimentation du théâtre populaire dans la province de Ding par XIONG Foxi dans les années 30 ; la « popularisation des arts et des lettres » à Yan'an pratiquée par les spectacles de *Yang ge*⁵⁸⁷(*yang ge ju*) des années 40; le théâtre de rue, le théâtre de la place et le théâtre-journal vivant présenté par les acteurs de l'armée rouge pour la propagande antifasciste pendant les années de la guerre antijaponaise; la création des pièces de « Rouge Classique » (*hong se jing dian*) ainsi que les « pièces-modèles révolutionnaires » (*ge ming yang ban xi*) de l'opéra moderne (*xian dai jing ju*) pendant la Révolution Culturelle (*wen hua da ge ming*) dans les années 60 et 70, etc.

Pour les raisons précédant, dans notre travail, l'objectif principal du théâtre populaire au XXe siècle est le théâtre parlé (*hua ju*) dont sa naissance est considérée historiquement à partir de 1907. Nous regarderons également son lien avec le théâtre traditionnel pendant notre recherche, en raison de leur relation discontinue et leur tension d'intersection qui nous donne un point clé pour observer notre sujet : le « mythe » ou l'« utopie » du théâtre populaire au XXe siècle. Par les enjeux de ces deux styles du théâtre différent, le lien et la valeur esthétique, idéologique, politique et culturelle entre ces deux derniers, nous illustrons le processus du théâtre populaire du début de la généralisation pendant les années vingt, de la popularisation des années trente et quarante, de la transformation des années sous l'influence du conflit politique pendant les années cinquante et de la Révolution Culturelle (1966-1967). Le « mythe » du théâtre populaire est persistant en Chine tout le long du XXe siècle. Nous le découvrirons dans les chapitres suivants.

⁵⁸⁷ *Yang ge* est basé sur la « petite pièce » (*xiao xi*), il est créé en absorbant de manière exhaustive les chansons et les danses folkloriques locales. L'intrigue est relativement simple, le thème est concentré et il y a deux ou trois rôles. C'est l'une de création à grande échelle de la population dans les zones frontalières.

B. La naissance du théâtre parlé (*hua ju*) dans la transition entre le style « ancien » et le « nouveau »

Pendant le règne de la Dynastie des Qing, on assiste à la Première guerre de l'opium (*ya pian zhan zheng*) (1839-1842), pendant laquelle l'incurie du pouvoir en place plonge le pays dans le chaos : c'est dans cette période qu'une brèche a commencé à s'ouvrir dans la Chine. Les bourgeois chinois qui avaient une conscience éclairée de cette période ont lancé des appels à la rénovation, afin de sauver la nation gouvernée de manière chaotique par le gouvernement Qing. Ils évoquent la démocratie, installent des écoles, fondent des maisons d'éditions, publient des journaux, etc. avec l'objectif d'une profonde rénovation sociale⁵⁸⁸. En cette fin de XIXe siècle et jusqu'au début du XXe siècle, la Chine entre donc dans sa période révolutionnaire, avec un appel pour l'union nationale et la démocratie : en 1911, la révolution Xinhai (*xin hai ge ming*) renverse la Dynastie des Qing après 268 ans de règne (1644-1912), l'histoire de la Chine est entrée dans la période démocratique.

Quand la Première guerre de l'opium a ouvert les portes de la Chine, sous cette influence, les habitants occidentaux et les écoles missionnaires sont installées à Shanghai et dans d'autres villes : Pékin, Tianjin, Guangzhou, etc. Dans ce nouveau contexte, deux éléments importants sont à signaler dans l'histoire du théâtre moderne en Chine à la fin du XIXe siècle, début XXe siècle : la présence d'un théâtre occidental et, en lien avec cela, l'apparition d'une pratique théâtrale par des amateurs.

A Shanghai, le 30 novembre 1866, les anglais et les américains se réunissent et fondent le Club Amateur Dramatique de Shanghai (A. D. C). Pour les habitants étrangers de Shanghai, le théâtre amateur est une bonne manière de retrouver leur culture sociale occidentale et un excellent moyen de distraction⁵⁸⁹. Les acteurs sont souvent des « femmes au foyer », des fonctionnaires, des soldats et des commerçants avec un bon niveau culturel. Cette troupe est organisée avec un conseil d'administration, un président qui prend les décisions et un secrétariat responsable des affaires générales. D'ailleurs, la troupe réussit à collecter des fonds pour établir le Théâtre Lyceum (*lan xin da xi yuan*) à Shanghai, le premier théâtre occidental en Chine (voir Fig. 1 et 2). Ce théâtre peut accueillir environ 700 personnes et l'architecture

⁵⁸⁸ Cf. GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, Pékin, Edition de l'art et la culture, 1997, p.2-3.

⁵⁸⁹ Cf. *Le document de la recherche de Shanghai*, cité par LU Qiguo, in « La réforme du vieux théâtre et cinéma à Shanghai », *Le Journal de la Ville*, le 20 juin, 2013. Adresse URL : <http://history.eastday.com/h/20130620/u1a7467966.html>

est de style Renaissance italienne. Du fait que la troupe et le théâtre sont organisés entièrement par des habitants étrangers à Shanghai, ils ne représentent que des pièces du théâtre européen pour les spectateurs anglais, américains et français : des drames, mais surtout des comédies farcesques ou burlesques essentiellement, la moitié des spectacles étant répertoriée comme « *comic drama comedy* ». Voici quelques titres : *The Rivals* de Richard Brinsley Sheridan, *Le Marchant de Venise* de William Shakespeare, *She Stoops to Conquer* d'Oliver Goldsmith, *Société* de Thomas William Robertson, etc. Quant aux farces et aux burlesques, la troupe présente *Witerait at Greenwich*, *Lending a hand*, *An Ugly Customer*, *Model of a wife*, *My Heart's in the Highlands*, etc⁵⁹⁰.



Fig. 1: le Théâtre Lyceum (*Lanxin daxiyuan*) à Shanghai à la fin du 19^e siècle

⁵⁹⁰ Cf. ZHU Hengfu, « L'organisation et la représentation au début du nouveau théâtre chinois. La troupe ADC de Shanghai », *L'Art Théâtral*, n°4, 2008.

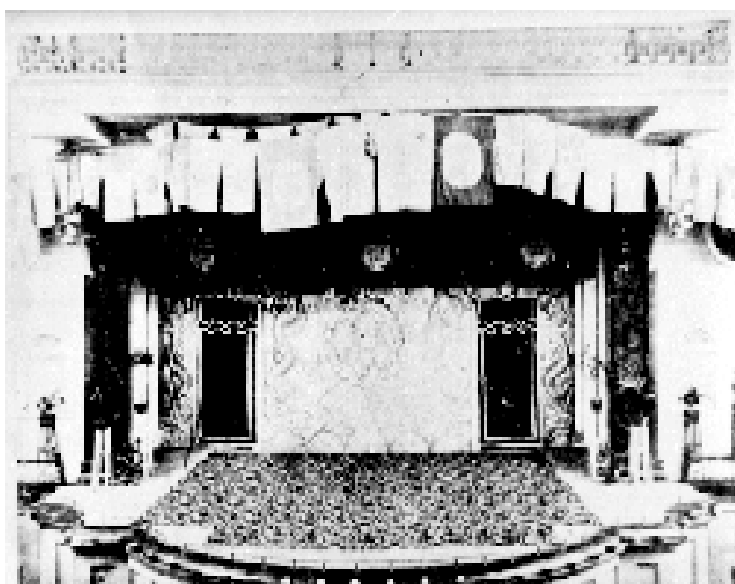


Fig. 2: l'intérieur du Théâtre Lyceum

C'est à cette période que nous pouvons repérer des liens et des échanges entre le théâtre occidental et le théâtre traditionnel chinois. Le Journal *Zi Lin Xi Bao* (The North-China Daily News) est le journal en langue anglaise qui a eu la plus longue durée de publication en Chine, entre 1864 et 1951. Dans son numéro du 25 mars 1873, on lit en effet que la troupe A.D.C. a présenté *Aladdin*, pièce tirée de l'un des célèbres comptes des *Mille et une nuits*, où il y a le rôle de l'empereur chinois et où le maître d'Aladin et sa mère sont aussi chinois. Or, il est intéressant de noter que dans ce cas les acteurs empruntent les costumes de l'opéra de Pékin pour présenter les rôles chinois. Le 20 mars 1874, en outre, la troupe de l'opéra de Pékin de la Maison de thé Dan Gui a été invitée à monter cinq pièces de l'opéra de Pékin et de l'opéra de Kun (*Kun Qu*) avec les acteurs d' A.D.C.⁵⁹¹. C'est une preuve évidente d'échange ou du moins de contact entre ces deux styles de théâtres différents pendant cette période.

Cependant, le public de ce théâtre est principalement constitué d'résidents étrangers de Shanghai. Il n'y a que très peu d'intellectuels chinois⁵⁹² qui connaissent l'anglais, et

⁵⁹¹Cf. ZHU Hengfu, « L'organisation et la représentation au début du nouveau théâtre chinois. La troupe ADC de Shanghai », *op.cit.*

⁵⁹² Selon les documents historiques, par exemple acteurs chinois ZHENG Zhenqiu et XU Banmei commencent à connaître le théâtre occidental à cette l'occasion. Cf. XU Banmei, *Mémorial de la fondation du théâtre parlé*, La Maison d'Édition du Théâtre chinois, 1957, p.5. Voir aussi GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, *op.cit.*, p.7.

notamment les élèves chinois d'écoles missionnaires⁵⁹³, qui ont la chance d'aller voir ces pièces. Le théâtre occidental et son influence reste donc encore très limité pour le grand public chinois.

Une autre influence considérable du théâtre occidental en Chine a été celle des troupes d'étudiants amateurs organisées par l'école missionnaire. Après la Première guerre de l'opium, la religion occidentale est entrée en Chine et elle s'est rapidement développée. Dans la période des années 60 et 70 du XIXe siècle, beaucoup d'écoles missionnaires se sont installées en Chine pour y diffuser le catholicisme et accroître le nombre de chrétiens parmi la population. Par exemple, deux Ecoles les antiennes en Chine, l'Ecole Xuhui (*xu hui gong xue*) créée en 1850 à Shanghai par les français et l'Ecole de Saint John (*sheng yue han xue yuan*) en 1879, toujours à Shanghai, fondée par les anglais. Dans le programme de la formation, ils ont créé un « Enseignement artistique » (*xing xiang yi shu jiao xue*) dans lequel les étudiants ont joué, en anglais ou en français, des épisodes adaptés de la *Bible*. C'était une manière d'enseigner la langue étrangère et, en même temps, une façon de faire connaître la culture et la religion occidentale. Les étudiants ont ainsi appris des modes d'expression occidentaux, qu'ils ont ensuite adapté à l'histoire ancienne chinoise ou à des événements contemporains dans leur propre langue : ainsi ils ont fait progresser la pratique d'un nouveau style de théâtre d'inspiration occidentale par rapport au théâtre traditionnel chinois. En 1899 pour la présentation de Noël, l'Ecole de Saint John a joué une pièce de satire politique, *Le Scandale d'une carrière officielle* (*guan chang chou shi*). C'est une pièce adaptée par les élèves présentant le scandale d'un propriétaire foncier qui parvient à obtenir un poste en recourant à la corruption, mais, ne connaissant rien sur le travail de son poste, finalement il perd son titre. Dans cette pièce, les élèves adaptent des épisodes tirés des pièces de *Xi Qu*. Par exemple ils présentent la pièce du théâtre traditionnel de *Kun Qu* : *Jeu d'un magistrat* (*yan guan*) pour montrer les codes de politesse dans l'exercice d'une carrière officielle. La forme de représentation dans cette pièce est différente du style de *Xi Qu*, par ce qu'on n'utilise pas les techniques de chant ou de danse, et les acteurs sont en costume moderne, mais c'est déjà un exemple d'hybridation assez intéressant. WANG Youyou, l'un des précurseurs de ce style du nouveau théâtre « moderne » d'inspiration occidentale, est frappé par cette pièce et affirme que « ce genre de pièce en costume moderne, sans la technique de chant, ni de danse, est plus

⁵⁹³Cf. ZHU Hengfu, « L'organisation et la représentation au début du nouveau théâtre chinois. La troupe ADC de Shanghai », *op.cit.*

facile à présenter sur scène sans les exigences techniques de la pratique du théâtre traditionnel. C'est très intéressant pour le nouveau théâtre⁵⁹⁴».

En 1900 et 1906, les représentations du nouveau style de théâtre par les troupes des élèves sont de plus en plus fréquentes et ont de plus en plus d'influence sur le public. Par exemple, en 1906 à Shanghai, on voit apparaître la Compagnie des élèves, la Compagnie de la jeunesse, la Compagnie libérale, etc. Pour la plupart des spectacles présentés par ces compagnies d'amateurs, les billets sont gratuits, ou alors les recettes servent à collecter des fonds pour des œuvres charitables. C'est aussi une façon de faire connaître le nouveau style du théâtre auprès du public⁵⁹⁵.

Suite à cette intersection du théâtre occidental et du théâtre traditionnel chinois, les réformateurs et les intellectuels lancent leur appel à la rénovation du théâtre traditionnel. En 1902, LIANG Qichao⁵⁹⁶(1873-1929), un intellectuel et un personnage majeur dans le milieu de la réforme sociale au début du XXe siècle, indique la nécessité d'une révolution dans le milieu de la littérature et du théâtre pour créer un « nouveau peuple ». En 1905, CHEN Duxiu (1879-1942), un grand patriote, réformateur et révolutionnaire qui joue un rôle important dans le mouvement des Lumières dans les années suivantes, fait appel à la fonction d'éducation et de propagande du théâtre traditionnel chinois dans son article « Sur *Xi Qu* » avec pseudonyme SAN Ai : « le théâtre est la grande école pour tout le monde ; les acteurs sont les enseignants de tout le monde⁵⁹⁷ ». C'est le moment où apparaît le courant de la réforme du théâtre traditionnel chinois; les gens de lettres commencent à faire des adaptations des pièces anciennes pour faire la satire des problèmes actuels, ou pour traiter de questions actuelles, en se servant du style de *Xi Qu* pour être en accord avec les habitudes, ainsi que l'« esprit national » du public. Apparaissent donc, en ce début du XXe siècle, le « théâtre culturel » (*wen ming xi*) et le « nouveau théâtre » (*xin ju*), ce qui montre une phase de passage entre le théâtre traditionnel chinois et le théâtre parlé d'influence occidentale. Le théâtre culturel⁵⁹⁸,

⁵⁹⁴ WANG Youyou, « Ma vie d'acteur », *Journal social*, vol.1, 1937, cité in GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise, op.cit.*, p.9.

⁵⁹⁵ Cf. *Ibid.*, p.7-10.

⁵⁹⁶ LIANG Qichao est un penseur chinois ainsi qu'un politicien, éducateur, historien et écrivain. Il est leader des modernes réformateurs dans le mouvement de la Réforme Cent Jours (*bai ri wei xin*).

⁵⁹⁷ SAN Ai, « Sur *Xi Qu* », *la revue documentaire de l'histoire du Parti*, n°4, 1980. Cité par GE Yihong (dir.), in *L'histoire théâtrale chinoise, op.cit.*, p.3.

⁵⁹⁸ Sur le terme et la notion du « théâtre culturel » (*wen ming xi*) et du « nouveau théâtre » (*xin xi*), nous pouvons trouver plus de détails dans l'article de WANG Fengxia, « Une étude sur la publicité du changement de titre

littérairement, c'est-à-dire un nouveau style de représentation différente du théâtre traditionnel chinois⁵⁹⁹ : les acteurs jouent en costumes modernes, il y a de plus en plus de texte parlé, il n'y a pas de chant du style de *Xi Qu*. Les pièces racontent des faits historiques occidentaux, c'est le cas, par exemple, de pièces qui racontent l'histoire de la révolution française comme *La fleur sous la mer de sang* (*xue hai hua*) en 1903 et *Guillotina* (*duan tou tai*) en 1904, ou qui traitent de questions plus actuelles, comme les pièces consacrées à la réforme et à la révolution chinoise : *La rêve de la réforme* (*wei xin meng*) en 1904, *L'erreur judiciaire de Xuan Ting* (*xuan ting yuan*) en 1906, *L'âme de patriote* (*ai guo hun*) en 1908, etc.

Le croisement du théâtre occidental, du théâtre moderne et du théâtre traditionnel chinois alimente donc les réflexions et ceci va influencer tout le parcours du théâtre populaire au XXe siècle : on assiste ainsi à la sinisation du théâtre occidental en Chine dans de différentes époques (pendant la guerre des années 30 et 40, pendant l'ouverture et la réforme des années 80, pendant le contexte commercial des années 90 jusqu'à nos jours) ; à la « modernisation » du théâtre traditionnel chinois (par exemple, la création à Yan'an des années 30 et 40, les pièces de l'opéra moderne des années de la grande Révolution Culturelle des années 60 et 70, la nouvelle création de *Xi Qu* à notre époque, etc.) ; à la résiliation du lien culturel et de la valeur esthétique du théâtre traditionnel chinois pendant le développement du théâtre parlé chinois (par exemple, le débat lancé par la revue *La Nouvelle Jeunesse* en 1918 ainsi que la réforme de *Xi Qu* pendant les années 40 et 50). Ces trois axes vont constituer les sujets que nous développerons dans les chapitres suivants.

concernant *théâtre culturel* dans le *Journal de Shenbao* (1906-1949) », *Le débat d'art et des lettres*, juin 2010, p.99-104.

⁵⁹⁹ Chang-tai Hung, *War and Popular Culture Resistance in Modern China, 1937-1945*, University of California Press, 1994, p. 23.

4.2 Le rapport entre théâtre traditionnel et le théâtre parlé à la fin du XIXe siècle

A. Le symbole de la naissance du théâtre parlé chinois : la Compagnie Chun Liu

Sous l'influence de la révolution de Meiji (*ming zhi wei xin*)⁶⁰⁰ au Japon, l'appel lancé durant la Réforme des Cent Jours (*wu xu bian fa*) (1898), a également investi le théâtre avec une prise de conscience du rôle que celui-ci pouvait assumer dans la « propagande » pour un monde nouveau. Les étudiants chinois qui étudient au Japon découvrent la « modernité » occidentale et acquièrent de nouvelles connaissances pour transformer la Chine.

Au Japon, le «Shinpa» (en chinois, *xin pai ju*, littéralement théâtre d'un nouveau genre)⁶⁰¹ est influencé par le plusieurs auteurs du théâtre européen, français notamment : Eugène Scribe, Victor Hugo et Victorien Sardou⁶⁰². En effet, comme le théâtre d'un nouveau genre était déjà fortement influencé par des formes occidentales du théâtre, les étudiants chinois y découvrent des caractères radicalement différents de leur théâtre traditionnel. En 1907, certains d'entre eux fondent la Compagnie Chun Liu⁶⁰³ qui est généralement considérée comme le symbole de la naissance du théâtre parlé chinois dans l'histoire du théâtre moderne. Le fondateur de cette compagnie est LI Shutong⁶⁰⁴ (1880-1942) qui est arrivé au Japon en 1906 et étudié à l'école des beaux-arts de Tokyo. Il crée la compagnie Chun Liu en 1907 et les membres de la compagnie incluent notamment OU YANG Yuqian (1889-1962)⁶⁰⁵, WU Wozun (1881-1942)⁶⁰⁶, etc. Cette compagnie propose un théâtre radicalement « nouveau »

⁶⁰⁰ La révolution de Meiji est la période de l'histoire du Japon correspondant au recouvrement des pouvoirs de l'empereur, pouvoirs retrouvés en 1868. Elle couvre à la fin de l'époque d'Edo et le début de l'ère Meiji, durant la seconde moitié du XIXe siècle. C'est une suite d'événements qui ont conduit à d'énormes changements dans la politique du Japon et sa structure sociale, ayant encouragé la production industrielle, l'industrialisation nationale, l'éducation et les valeurs d'occidentalisation. La révolution de Meiji est un exemple de réformes réussies.

⁶⁰¹ Le théâtre d'un nouveau genre au Japon est différent du Kabuki (en chinois *ge wu ji*) qui est la forme épique du théâtre japonais traditionnel. Les trois idéogrammes du mot signifient : chant (歌, *ka*), danse (舞, *bu*) et habileté technique (伎, *ki*). Ses origines remontent à une forme de théâtre d'agitation propagande dans les années 1880. Cette forme théâtrale acquiert finalement le nom « *sinpa* » signifiant littéralement « nouvelle école » pour la distinguer du « *kabuki* » signifiant « ancienne école » en raison de ses récits plus contemporains et plus réalistes. (source cité sur wiki : M. Cody Poulton, *Columbia Encyclopedia of Modern Drama*, Columbia University Press, 2007, p.1241-1242. Adresse URL: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Shinpa>)

⁶⁰² OU YANG Yuqian, « Sur le théâtre culturel », *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, vol.1, Pékin, La Maison d'Édition du Théâtre chinois, 1958, p.100.

⁶⁰³ Chun Liu traduit en français est saule du printemps.

⁶⁰⁴ LI Shutong (1880-1942) est également connu sous le nom de LI Xishuang, il est musicien célèbre, éducateur d'art et protagoniste et pionnier du théâtre chinois.

⁶⁰⁵ OU YANG Yuqian (1889-1962) est un dramaturge chinois, acteur de l'Opéra de Pékin, écrivain, scénariste de cinéma et professeur d'art dramatique. Il est considéré par les historiens du théâtre comme l'un des trois pionniers de l'art dramatique parlé en Chine, avec TIAN Han et HONG Shen. Il est également l'un des acteurs les plus renommés de l'Opéra de Pékin, vu comme l'équivalent de MEI Lanfang du sud de la Chine.

⁶⁰⁶ WU Wozun (1881-1942), activiste, éducateur, critique et auteur de la compagnie Chun Liu.

aux spectateurs habitués aux « vieilles formes » du *Xi Qu*. Dans leur programme, ils affichent leur objectif : « il y a deux stles de théâtre, l'un est le style nouveau qui s'exprime par des dialogues et des actions comme le théâtre occidental, l'autre est le style ancien comme le théâtre traditionnel chinois (*Kun Qu*, *Er Huang*, *Qing Qiang*, *Za Diao*, etc.) Notre but principal est d'étudier le style nouveau⁶⁰⁷ ».

En février 1907, ils se produisent au Japon dans le but de lever des fonds suite à une inondation survenue dans la province chinoise du Jiangsu. Ils présentent le troisième acte de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils avec lequel ils font un triomphe (voire en Fig. 1). Cela les décide à donner une autre représentation publique peu de temps après : une pièce adaptée du roman *La Case de l'oncle Tom* de l'écrivaine américaine Harriet Beecher Stowe⁶⁰⁸. Si la compagnie choisit *La Dame aux camélias* et *La Case de l'oncle Tom*, c'est en raison de la popularité de leur traduction par un grand traducteur, LIN Shu⁶⁰⁹ (1852-1924), mais surtout parce que la dénonciation des préjugés raciaux dans le roman de Stowe trouvent une résonance particulièrement forte parmi les jeunes chinois nationalistes. Les mauvais traitements infligés aux esclaves africains en Amérique rappelle le souvenir de la récente violence et de la discrimination des travailleurs chinois subies depuis les années 1880 jusqu'au début des années 1900⁶¹⁰. Dans la préface au roman qu'il a traduit, LIN Shu indique « les travailleurs chinois aux États-Unis subir encore pire que les esclaves africains, l'objectif de cet ouvrage traduit est d'évoquer l'esprit nationaliste chinois et de dénoncer la pauvreté et les maltraitances subies par les citoyens chinois⁶¹¹ ». Après plus de deux mois de répétitions, ils ont joué officiellement cette pièce adaptée du roman américain, qui a pris comme titre *Un esclave noir misérable* (*hei nu yu tian lu*), entre le 1^{er} et le 3 juin en 1907, dans un théâtre très connu, le théâtre Hongō. Cette performance a eu un grand retentissement dans le milieu théâtral de Tokyo. (voir en Fig. 2)

⁶⁰⁷ A Ying (dir.), *Littérature à la fin de la Dynastie des Qing*, vol. *Xi Qu et Roman*, Pékin, Edition de la librairie chinoise, 1960, p.66.

⁶⁰⁸ OU YANG Yuqian, « Mémoires sur Chun Liu », *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, vol.1, Pékin, La Maison d'Édition du Théâtre chinois, 1958, p.13.

⁶⁰⁹ LIN Shu (1852-1924), un écrivain chinois. Il a adapté environ cent quatre-vingt romans occidentaux en langue classique chinoise, sans connaître aucune langue étrangère, en se faisant traduire oralement les œuvres par des étudiantes qui ont fait les études à l'étranger et ont connu les langues étrangères.

⁶¹⁰ Cf. Chang-tai Hung, *War and Popular Culture Resistance in Modern China, 1937-1945*, University of California Press, 1994, p. 19-20.

⁶¹¹ Préface de traducteur LIN Shu, Harriet Beecher Stowe, *Un esclave noir misérable* (*hei nu yu tian lu*), traduit d'anglais par LIN Shu et WEI Yi, Pékin, La Maison d'impression des affaires, 1981. Cette préface est éditée in A Ying (dir.), *Littérature à la fin de la Dynastie des Qing*, vol. *Xi Qu et Roman*, op.cit., p.278.



Fig. 1 : *La Dame aux camélias* présentée par la Compagnie Chun Liu en février 1907 au Japon, à gauche est LI Shutong.



Fig. 2 : *Un esclave noir misérable (hei nu yu tian lu)* présentée par la Compagnie Chun Liu en juin 1907 au Japon.

Selon OU YANG Yuqian, *Un esclave noir misérable* est « la première pièce de théâtre parlé chinois, parce qu'avant cette oeuvre, nous n'avons pas de pièces avec des actes clairement distingués⁶¹² ». L'adaptation comporte donc cinq actes, dont le dernier met en scène le massacre des marchands esclavagistes américains par les esclaves africains qui réussissent à fuir. Cette pièce se présente sous forme de dialogue parlé, sans lectures, sans chansons, ni monologues, ni narration. Les dialogues sont fixés pendant plus de deux mois de répétitions. La pièce prend donc décidément la forme d'un théâtre parlé. Mais selon les souvenirs de OU YANG Yuqian, il y avait également des « performances alternatives » (*chuan cha biao yan*) dans le spectacle :

Il y avait aussi pas mal de performances alternatives qui paraissaient n'avoir aucun sens, selon ma mémoire, des performances n'existent nullement dans le deuxième acte qui raconte comment le méchant maître HAN Degen maltraite son travailleur. Mais quand on jouait le spectacle, on rajoutait d'autres éléments de jeu pour animer la soirée comme le chant et la danse. Moi, par exemple, j'ai joué une fille dansant avec trois autres danseurs. Selon les critiques de cette époque, c'était bien joué. Mais je n'ai aucun souvenir précis de la danse qu'on a dansée à ce moment. D'ailleurs, parmi le public, il y avait un marquis indien, des japonais et les collègues de LI Xishuang de l'École des beaux-arts : des indiens, des japonais, des coréens. Quelques-uns sont montés sur scène pour jouer avec le costume de leur pays. C'était comme une grande soirée. Il y avait aussi des chinois qui chantaient des morceaux de l'Opéra de Pékin devant la scène. Ils ont réussi à créer une atmosphère émouvante pour le public chinois qui a applaudi et acclamé ces rythmes familiers. En effet, il n'y a pas du tout de scène comme cela dans le roman, ni dans la réalité, avant la libération des esclaves africains. Mais le public était très enthousiaste de ces performances alternatives⁶¹³.

Ce témoignage est particulièrement précieux pour montrer à quel point la prétendue importation ou imitation de modèles d'écriture dramatique, et encore davantage de jeu, provenant de l'occident s'opère avec des modalités tout sauf que linéaires ou, encore moins, automatiques. Tant du côté des interprètes que du côté des spectateurs, on perçoit clairement la nécessité d'agrémenter l'action dramatique *parlée* de « performances alternatives », notamment le chant et la danse, qui permettent la réalisation d'une « soirée » où l'interaction entre la scène et la salle semble nécessaire, mais probablement aussi une plus efficace compréhension des enjeux de la pièce elle-même.

En 1909, la compagnie Chun Liu a connu un second succès en mettant en scène *Sang Chaud* adapté de la pièce *La Tosca* de Victorien Sardou. Cette pièce est inspirée de la version traduite en japonais et montée par quelques membres de Chun Liu : LU Jingruo, OU YANG Yuqian, WU Wozun et XIE Kangbai. D'après les souvenirs de OU YANG Yuqian, les membres de la compagnie n'avaient pas lu la pièce originale de Sardou qui comporte trois actes. Leur source a été plutôt la version japonaise en cinq actes, dont ils tirent une adaptation

⁶¹² OU YANG Yuqian, « Mémoires sur Chun Liu », *op.cit.*, p.19.

⁶¹³ *Ibid.*

qui en comporte quatre. Toujours selon son témoignage, ils avaient choisi cette pièce pour les trois raisons suivantes :

...en premier, nous avons beaucoup aimé le spectacle joué par les acteurs du théâtre d'un nouveau genre au Japon ; ensuite, il n'y avait que quatre rôles principaux, ce qui était parfait pour nous quatre acteurs ; enfin, l'intérêt pour la révolution était très fort parmi les jeunes étudiants chinois au Japon et cette pièce correspondait bien à la situation du moment. Nous n'étions pas des révolutionnaires, mais nous nous opposions à la monarchie et nous étions pour la liberté....Pendant nos répétitions, nous avons fait une pièce plus « propagandiste » que la pièce romantique originale. A ce moment-là, nous sentions qu'il y avait de très fortes émotions à communiquer avec cette pièce⁶¹⁴.

Dans l'adaptation, ils gardent le nom de Tosca et le traduisent phonétiquement en chinois Du Sike et ils choisissent d'autres noms pour s'en souvenir plus facilement : le peintre dont le nom original est Mario Cavaradossi devient Rolland, le Baron Scarpia devient le policier Paolo et le jeune révolutionnaire Cesare Angelotti devient Henri. Au premier acte, dans l'Eglise Saint André, le peintre Rolland est en train de dessiner une peinture décorative pour l'église. Une jolie femme entre ; c'est une marquise et son frère Henri est un révolutionnaire. L'église est le lieu où elle attend Henri évadé qui vient la rejoindre. La marquise a déjà préparé un costume de femme pour Henri. Quand Henri arrive, il est blessé et tombe par terre. Rolland l'aperçoit et le sauve, parce qu'il trouve en lui un camarade. Rolland l'aide à changer de costume et lui indique comment se cacher chez lui. A ce moment-là, Tosca, la fiancée de Rolland arrive et voit Rolland en conversation avec une femme. Elle croit alors qu'il a une maîtresse. Henri se cache quand Tosca arrive. Rolland lui explique et elle part en ne le croyant qu'à demi. Le policier Paolo arrive pour inspecter l'église et il trouve le vêtement du prisonnier, l'éventail de la marquise et les outils que le peintre a laissés. Il comprend alors qu'Henri les connaît. Paolo est amoureux de Tosca et comme il pense que Rolland est son rival, il essaye de créer un malentendu entre Tosca et Rolland avec l'éventail de la marquise⁶¹⁵.

Au second acte, chez Rolland, Tosca se dispute avec lui parce qu'elle a entendu Paolo. Rolland lui raconte tout et lui demande son aide quand le policier arrive. Paolo cherche d'abord à obtenir des aveux de Tosca, mais elle ne dit rien. Ensuite, Paolo lui ment et lui dit que si elle révèle où se cache Henri, Rolland sera sauvé. Mais à la fin Paolo arrête les deux camarades. Au troisième acte, Paolo invite Tosca à dîner et elle accepte pour sauver Rolland. Paolo déclare son amour à Tosca et lui promet de libérer Rolland si elle consent à rester avec lui. Ensuite, Paolo donne l'ordre à un policier de procéder à une fausse exécution afin de faire croire aux gens que Rolland est mort. Tosca croit ce qu'il dit, mais elle est très triste. Quand

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p.25-26.

Paolo cherche à lui faire boire du vin et à l'embrasser, Tosca l'assassine avec un couteau qu'elle trouve sur la table. Au dernier acte, devant un château, Rolland et Henri sont exécutés. Tosca pense que c'est une fausse exécution et que Rolland n'est pas mort. Mais elle découvre que Paolo lui a menti et Rolland meurt dans ses bras. Le policier constate que Paolo a été assassiné par Tosca et il vient pour l'arrêter. Elle saute du haut du château et meurt⁶¹⁶.

Cette pièce, qui dans son adaptation garde fidèlement les éléments fondamentaux de l'intrigue de l'œuvre de Sardou, a eu une très bonne réputation parmi les étudiants chinois qui la considèrent comme une pièce à portée éducative et sociale. Mais, n'ayant pas eu du retentissement critique dans les journaux au Japon, elle a eu moins d'impact que *Un esclave noir misérable*⁶¹⁷. L'adaptation de la pièce de Sardou a été effectivement la dernière réalisation de CHUN Liu, dont les activités vont ensuite s'arrêter au Japon. Certains de ses membres, comme LU Jingruo rentreront en Chine en 1912 pour fonder la Réunion des camarades du Nouveau Théâtre (*xin ju tong zhi hui*) à Shanghai, qui reprendra le flambeau du Théâtre de Chun Liu (*chun liu ju chang*), et dont l'activité est considérée comme la continuation de la pratique initiée au Japon.

Mais il est intéressant de s'arrêter encore sur cette dernière création de la compagnie Chun Liu, car nous pouvons y remarquer une autre modalité de « libre » assimilation, certes plus subtile, d'une pièce du répertoire occidental. De la pièce de Sardou, bien que respectée dans les lignes essentielles de son intrigue, on tend en effet à souligner des caractères protestataires, voire révolutionnaires – ou « propagandistes » selon les mots de OU YANG Yuqian – qui dans *La Tosca* sont pour le moins secondaires par rapport à son atmosphère mélodramatique, ou « romantique », comme le souligne encore OU YANG Yuqian.

Mais, comme nous l'avons déjà remarqué à propos de la réalisation scénique d'*Un esclave noir misérable*, c'est dans les modalités de jeu que nous pouvons constater que le passage à un théâtre *parlé* d'inspiration occidentale est bien complexe. Dans les représentations de Chun Liu, la présence et l'influence de *Xi Qu* se mêlent à la recherche et à la pratique d'un nouveau théâtre chinois. Il suffit de signaler, à ce propos, que dans *Sang chaud*, le rôle de la protagoniste, Tosca, est joué par OU YANG Yuqian, un acteur homme. D'ailleurs, les souvenirs de ce dernier nous informent que les membres de la compagnie considéraient que « LU Jingruo avait joué très bien le rôle de *xiao sheng*⁶¹⁸ ». Dans cette appréciation, adressée

⁶¹⁶ *Ibid.*, p.25-26.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p.32.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p.31.

à l'acteur interprétant Rolland (Mario Cavaradossi dans la pièce de Sardou), nous pouvons lire encore l'influence évidente de l'univers de l'opéra de Pékin, où le *sheng*, le rôle masculin sérieux, jeune premier caractérisé par son maquillage léger qui le rend rayonnant de jeunesse⁶¹⁹, est l'un des quatre emplois principaux de ce théâtre traditionnel, auquel vont s'ajouter le *dan*, le rôle féminin ; le *jing*, le rôle masculin d'un tempérament expansif et le *chou*, le rôle comique ou négatif⁶²⁰.

Effectivement, dans toutes les pièces réalisées par Chun Liu, y comprises *La Dame aux camélias* et *Un esclave noir misérable*, les rôles de femme étaient tous joués par des hommes, conformément à la tradition de *Xi Qu*, dont l'exemple le plus connu est le maître moderne de l'opéra de Pékin, Mei Lanfang qui est connu pour ses rôles de *dan* (*dan jue*)⁶²¹. HONG Shen⁶²² confirme qu'à cette époque, « il était très difficile de trouver des femmes qui veulent monter sur scène⁶²³ », une habitude reprise de *Xi Qu* que le nouveau théâtre n'abandonnera qu'en 1912. C'est encore HONG Shen à le déclarer :

Je me sentais mal à l'aise quand les hommes jouaient les rôles de femmes ; peut-être parce que j'ai beaucoup lu le livre du professeur Freud sur la perversion sexuelle [sic]. Mais, j'avais envie de jouer au théâtre et finalement, je pensais à écrire une pièce sans rôles de femme. J'ai décidé de reprendre la manière de la pièce *L'Empereur Jones* d'Eugene O'Neill. C'est la création de *ZHAO Yanwang*. Mais, le public qui avait l'habitude de l'Opéra de Pékin m'a critiqué et a dit que j'étais malade. Même le journal *Jing Bao* du 8 février 1912 a donné une mauvaise critique. Le public n'a pu comprendre cette pièce qu'à l'hiver 1929 quand on l'a remontée⁶²⁴.

En mars 1928, lors de la réunion de célébration du centième anniversaire d'Henrik Ibsen, HONG Shen propose d'annuler le terme « nouveau théâtre » en le remplaçant par « théâtre parlé » (*hua ju*). Selon lui, le « nouveau théâtre » et le « théâtre culturel » est pour distinguer du théâtre traditionnel. Il a pensé de diviser le théâtre en deux genres, chantant ou parlant, donc il a proposé le « théâtre parlé » comme le terme pour le théâtre chinois à cette époque. Le théâtre parlé est nommé officiellement à partir de ce moment⁶²⁵.

⁶¹⁹ Bao Chengjie, Cao Juan, *L'art théâtral*, traduction française de Zou Shaoping, Pékin, Editions en Langues étrangères, 2003, p.46.

⁶²⁰ *L'Opéra de Pékin Quintessence de la culture chinoise*, YI Bian (édi.), traduite de française par ZHANG Yuyuan, Pékin, Editions en Langues étrangères, 2006, p.8.

⁶²¹ HU Zhiyi, « Le jeu contre-emploi de *Dan* par homme », *Art Théâtral* (Revue de l'Académie du Théâtre de Shanghai), n°3, 2016.

⁶²² HONG Shen (1894- 1955), un dramaturge, réalisateur, scénariste, théoricien du théâtre et du cinéma.

⁶²³ HONG Shen, « Les fragments de la Compagnie Assistante du Théâtre », *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, op.cit., p.110.

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ ZHAO Mingyi, « La fondation de la Ligne Ecrivain de Gauche », *Le document historique de la Nouvelle littérature*, n°1, 1978. Cité par HONG Ling, *HONG Shen Précurseur du théâtre et cinéma chinois*, Taibei, L'Édition XiuWei, 2011, p.98.

Cette expérience de HONG Shen reflète un processus d'acceptation du nouveau théâtre (théâtre parlé) par le public chinois habitué au théâtre traditionnel (*Xi Qu*) pendant les années vingt du XXe siècle. C'est la période de développement du nouveau théâtre (*xin ju*), c'est-à-dire, du théâtre culturel (*wen ming xi*), né dans le contexte de la propagande révolutionnaire et la réforme sociale pendant les années vingt et sa transformation entre le « nouveau » et l'« ancien » style du théâtre. Prenons deux exemples remarquables : la Compagnie Evolution (*jin hua she*) et le Théâtre Chun Liu (*chun liu ju chang*) qui représentaient deux pratiques contradictoires du théâtre culturel à l'époque du développement du théâtre parlé et de sa réception par le public chinois, pendant les années vingt.

B. La pratique de la Compagnie Chun Yang et des autres compagnies

Quand la Compagnie Chun Liu présente les pièces du théâtre parlé au Japon de février à juin 1907, presque en même temps, en Chine, on commence à évoquer la fonction pédagogique du nouveau théâtre à Shanghai. En effet, en juin 1907, MA Xiangbo⁶²⁶ et SHEN Zhongli⁶²⁷ ont fondé une école du nouveau théâtre à Shanghai : l'Ecole de Connaissance Générale (*tong jian xue xiao*) dont WANG Zhongsheng⁶²⁸ est choisi comme animateur principal. La compagnie Chun Yang⁶²⁹ est créée par cette école. Pendant trois mois de répétitions, en septembre 1907, cette compagnie a donné son premier spectacle public au Théâtre Lyceum (*lan xin da xi yuan*), que nous avons déjà mentionné, ouvert pour la première fois au public chinois. La pièce représentée est *Un esclave noir misérable*, l'adaptation du roman américain *La Case de l'oncle Tom* que nous avons citée précédemment, mais dans une version différente par rapport à celle de Chun Liu à Tokyo, car elle conserve beaucoup de

⁶²⁶ MA Xiangbo (1840-1939), connu aussi sous le nom en français Joseph MA Xiangbo, prêtre jésuite chinois, éducateur moderne et fondateur de Collège Aurora (*zhen dan xue yuan*) en 1903 et l'Ecole publique de Fudan (*fu dan gong xue*) en 1905. Il est né dans une famille de lettrés qui se sont convertis au catholicisme. Il a fait ses études en 1851 à Ecole de Xuhui (collège Saint-Ignace) de Shanghai. (cette école a été évoquée dans le texte précédant sur la pratique théâtrale des écoles missionnaires à Shanghai.)

⁶²⁷ SHEN Zhongli (1866-1920), spécialiste des relations internationales, activiste social, fondateur de la Croix-Rouge chinoise. Il est né dans une famille de marchands de thé et il a fait ses études aux Etats-Unis sur le droit international public, et puis à l'Université de Cambridge sur la politique et le droit.

⁶²⁸ WANG Zhongshen (1874-1911), est l'un des pionniers révolutionnaires du théâtre culturel à la fin de dynastie Qing. Il est né dans une riche famille à Zhejiang. A la fin de dynastie de Qing, c'était une tendance parmi les familles riches d'envoyer leurs enfants à l'étranger pour faire des études. Donc WANG Zhongshen a d'abord étudié la langue allemande et française dans l'école missionnaire de Shanghai, et plus il a fait ses études en Allemagne sur le droit et la politique en 1898. Il est retourné en Chine en 1906 et il a pratiqué un théâtre de propagande pour la révolution. Pour plus de détails sur son histoire, cf. « Les activités révolutionnaires de WANG Zhongshen à Tianjing », accessibles sur le Site des Archives révolutionnaires de WANG Zhongshen à Tianjing », Tianjing consacrées à la Révolution de 1911. Adresse URL : <http://www.xhgmw.org/html/xiezhen/renwu/2015/1211/20777.html>

⁶²⁹ Chun Yang, en chinois littérairement veut dire « le soleil du printemps ».

techniques théâtrales de *Xi Qu*, étant donné que « le temps de préparation de la compagnie Chun Yang a été très court, donc le spectacle a gardé beaucoup d'éléments caractéristiques de *Xi Qu*, par exemple l'accompagnement au tambour, qui est en général utilisé dans *Xi Qu*, les airs chantés de *Pi Huang*⁶³⁰ qui viennent de l'opéra chinois. En outre les acteurs qui jouaient les esclaves africains ne voulaient pas mettre une couleur noire sur leur visage et donc cette pièce est devenue en réalité *Un esclave « blanc » misérable* (voir Fig. 1). Selon le public, ce spectacle était « ni comme un nouveau théâtre, ni un théâtre traditionnel⁶³¹ ». Malgré ses défauts, c'est à partir de ce spectacle que l'on a commencé à diviser l'intrigue en actes⁶³². C'était aussi la première fois que le Théâtre Lyceum a été ouvert au public chinois qui a ainsi connu, pour reprendre les mots d'un commentateur de l'époque : « le beau théâtre et le bon ordre entièrement différent de l'ambiance de désordre qui règne dans le théâtre traditionnel de *Xi Qu*. Ce contraste était impressionnant pour le public chinois⁶³³ ». Mais en mai 1908, lorsque WANG Zhongshen et la compagnie Chun Yang se sont rendus à Pékin et à Tianjin pour donner des représentations, ce dernier a été arrêté et mis en prison par le gouvernement de Qing pour avoir produit des pièces « agressives ». Ce fut la fin de la compagnie Chun Yang.

⁶³⁰ « Pi Huang est mêlé deux styles musicaux du *Er Huang* et du *xi pi* est née dans la province du Hubei et c'est donc ce nouveau genre appelé Hanju qui est l'ancêtre de l'opéra de Pékin. » Cf. Jacques Pimpaneau, *Chine : L'Opéra classique Promenade au jardin des poiriers*, *op.cit.*, p. 122.

⁶³¹ OU YANG Yuaiqn, « Sur le théâtre culturel », *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, *op.cit.*, p.50.

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, *op.cit.*, p.18.



Fig. 1 : les acteurs de la pièce *Un esclave noir misérable* mise en scène par Chun Yang en 1907.

Source : « L'Archive de Shanghai -Théâtre parlé à Shanghai », *Journal du soir du Nouveau Peuple* (*Xin min wan bao*), le 3 décembre, 2017. Disponible sur : <https://wap.xinmin.cn/content/31339141.html>

A la fin de 1910, un ancien membre de Chun Liu et de Chun Yang, RENG Tianzhi ⁶³⁴ a lancé la Compagnie Evolution (*jin hua she*) qui était cette fois-ci une compagnie professionnelle, avec des acteurs du nouveau théâtre, des anciens membres de Chun Yang mais également des étudiants progressistes, par exemple WANG Youyou⁶³⁵, CHEN Dabei ⁶³⁶ (voir Fig. 2), qui vont devenir ensuite des figures très importantes dans le mouvement théâtral. Cette compagnie a existé de l'hiver 1910 jusqu'à l'automne 1912 en produisant ce qu'on peut appeler un théâtre de propagande anti-impériale. Le chef de cette compagnie, RENG Tianzhi est en effet influencé par le « *Shinpa* » au Japon qui est à l'origine d'une forme de théâtre de propagande politique, appelée « conférence en maquillage » (*hua zhuang*

⁶³⁴ RENG Tianzhi (? nous ne connaissons pas sa date de naissance ni de mort), acteur, fondateur de la Compagnie Evolution, pionnier du « nouveau théâtre ». Il a fait ses études au Japon et il a participé à l'Alliance révolutionnaire (*tong meng hui*) à Tokyo en 1905, c'était une société secrète et un mouvement de résistance clandestin créé par révolutionnaire SUN Yat-sen et Song Jiaoren à Tokyo, au Japon le 20 août 1905. RENG Tianzhi est retourné de Shanghai en 1907 et a commencé à promouvoir le « nouveau théâtre ».

⁶³⁵ WANG Youyou (? nous ne connaissons pas sa date de naissance ni de mort), acteur, pionnier du « nouveau théâtre ». A l'hiver 1910, il rejoint la Compagnie Evolution en tant qu'acteur professionnel. De la fin de 1913 au début de 1916, il rejoint à la Compagnie Nouveau Peuple (*xin min she*) et la Compagnie de Voix du peuple (*min ming she*) en tant qu'acteur principal. Plus tard, le nouveau théâtre est déprimé, il vers le milieu de l'Opéra de Pékin est embauché dans le Nouveau Scène (*xin wu tai*) à Shanghai entre 1918 et 1927.

⁶³⁶ CHEN Dabei (1887-1944), acteur, pionnier du « nouveau théâtre », ancien membre de Chun Liu, auteur de *Théâtre Amateur* (*ai mei de xi ju*) publié en 1922 chez l'Édition du Journal de Matin (*cheng bao she*). Il s'agit du premier livre à présenter les systèmes du théâtre.

yan jiang) qui permet d'évoquer sur scène les problèmes politiques et de faire de la propagande révolutionnaire. Donc, dans son spectacle, il crée des rôles inspirés du style de « *lao sheng* parlant » (*yan lun pai lao sheng*), c'est-à-dire, le rôle d'homme dans l'opéra mais en mettant dans sa bouche des paroles de propagande. En outre, il joue un spectacle divisé en actes mais sous la forme de *Légende* (*Chuan Qi*⁶³⁷) qui raconte donc une histoire entière en suivant la forme des « Romans avec des chapitres » (*zhang hui xiao shuo*⁶³⁸) : les actes sont divisés en titres et le titre de chaque cycle de roman est souvent une phrase qui résume parfaitement le contenu du cycle. C'est pour s'accorder avec le fait que les artistes folkloriques de l'époque utilisaient de tels titres pour attirer le public. Donc le titre est généralement simple et facile à comprendre.



Fig. 2 : photo du scénario des membres de la Compagnie Evolution, WANG Youyou et CHEN Dabei en novembre 1910.

Source : Musée du Théâtre de Shanghai, disponible sur :

http://shtm.sta.edu.cn/ztzs/sjz/mgshhj/499fb4ec_0b11_4e51_ad70_b8d94dc22954.html

⁶³⁷ « Les *chuanqi* apparurent à la fin des Yuan et se développèrent sous les Ming (1368-1644). C'est une des expressions pour désigner les ballades sur plusieurs modes. Elle utilise les mélodies du sud et donc des mètres prosodiques différents des mélodies du nord. Elle prenait la suite de la première forme de théâtre, celui des Song du sud, qu'elle développa et adapta. Sa forme plus ancienne qui était restée populaire, c'était de se débarrasser des règles si strictes des *zaju* et de retrouver un genre vivant que les lettrés n'avaient pas écrasé sous leurs jolies phrases. » Cf. Jacques Pimpaneau, *Chine : L'Opéra classique Promenade au jardin des poiriers*, op.cit., p. 51-52.

⁶³⁸ *Zhang hui xiao shuo* est une sorte de roman classique en Chine, un roman vernaculaire qui contient des chapitres et des récits, constituant la forme principale des romans classiques chinois. *Zhang hui xiao shuo* est divisé en trois catégories : le roman historique, la légende héroïque, les dieux et les monstres.

Pour s'adapter aux habitudes du public et pour ne pas l'ennuyer, RENG Tianzhi rajoute des « scènes hors du spectacle » (*mu wai xi*) qui racontent les scénarios des actes suivants pendant le changement d'acte. Selon OU YANG Yuqian, ce sont justement des rôles tels que le « *lao sheng* parlant » et les « scènes hors du spectacle » qui constituent « les deux caractéristiques principales de cette compagnie, ainsi que celles du théâtre culturel⁶³⁹ ». Les pièces suivantes de cette compagnie furent presque toutes un encouragement à la propagande républicaine et à la révolution anti-impériale, par exemple *Sang Rouge d'Or* (*huang jin chi xue*) pour collecter les dons des patriotes, *Vive la République* (*gong he wan sui*) pour exalter la Révolution de Xinhai en 1911, une nouvelle version de *La Dame aux camélias* (*xin cha hua*) (voir en Fig. 3) qui raconte l'histoire d'un étudiant de retour de l'étranger, amoureux d'une prostituée qui l'encourage à s'engager dans l'armée pour sauver le pays⁶⁴⁰. Les pièces présentées par cette compagnie ont clairement un objectif de propagande révolutionnaire, et se basent sur une modalité de composition du spectacle appelé « le système des tableaux » (*mu biao zhi*⁶⁴¹) et qui consiste à ne pas fournir aux acteurs le texte entier de la pièce mais seulement un résumé sur lequel ils doivent improviser. D'ailleurs, pour renforcer l'effet de la propagande, les acteurs entonnaient pendant leurs spectacles des discours incitant à la révolution, même si ces derniers n'avaient pas de lien avec la pièce. Cette pratique est entièrement différente par rapport à celle du Théâtre de Chun Liu.

⁶³⁹ OU YANG Yuqian, « Sur le théâtre culturel », *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, *op.cit.*, p.54-55.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p.59.

⁶⁴¹ Le « système des tableaux » (*mu biao zhi*) est inventé pour s'adapter aux besoins de public. Un tableau est écrit par chaque scène, les contenus sont parfois le rappel des gestes, les morceaux des dialogues importants et parfois il est illustré comme bande dessinée. Les tableaux sont affichés sur le mur des coulisses pour rappeler aux acteurs les actions à accomplir avant qu'ils montent sur scène. Nous pouvons consulter aussi les explications détaillées dans l'article de OU YANG Yuqian, « Sur le théâtre culturel », *op.cit.*, p.88-96.



Fig. 3: nouvelle version de *La Dame aux camélias* (*xin cha hua*) illustré dans le *Journal de Dessin* (*tu hua ri bao*)

Disponible sur : <http://news.163.com/11/0410/14/719LQ63K00014AED.html>

Rappelons que, peu avant la Révolution chinoise de 1911 (*xin hai ge ming*), la plupart des membres de la compagnie Chun Liu au Japon sont rentrés en Chine⁶⁴². En 1912, LU Jingruo, l'un des membres de Chun Liu a fait de même pour fonder la Réunion des camarades du Nouveau Théâtre (*xin ju tong zhi hui*) à Shanghai, dont les membres étaient WU Wozun, OU YANG Yuqian, etc. Ils reprennent le flambeau du Théâtre de Chun Liu (*chun liu ju chang*)⁶⁴³, dont l'activité est considérée comme la continuation de la pratique initiée au Japon⁶⁴⁴. La pratique du courant de Chun Liu à Shanghai est adaptée du théâtre occidental qui respecte l'intégralité du texte de la pièce et se base sur une performance de « théâtre moderne ».

A la différence de la Compagnie Evolution, le Théâtre Chun Liu a refusé de scander des slogans de propagande pendant ses spectacles. Il n'utilisait jamais des « scènes hors du spectacle » (*mu wai xi*), ce qui est adopté par presque toutes les autres troupes du « théâtre

⁶⁴² GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, *op.cit.*, p.13.

⁶⁴³ « Nous considérons toujours que nous sommes les continuateurs de Chun Liu, pendant notre représentation à Shanghai, nous avons repris le flambeau du Théâtre de Chun Liu dont nous étions très fiers. » Cf. OU YANG Yuqian, « Mémoires sur Chun Liu », *op.cit.*, p.34.

⁶⁴⁴ « Je pense que nos représentations au Japon constituent notre première période de Chun Liu et notre retour en Chine comme la seconde période de Chun Liu. » Cf. *Ibid.*, p.33.

culturel ». Comme nous l'avons évoqué dans le paragraphe précédent, en effet, les « scènes hors du spectacle » sont une manière de s'adapter aux goûts du public chinois, parce que celui-ci n'a ni l'habitude, ni la patience d'attendre le changement des actes et des décors non vu dans le *Xi Qu*. Toujours selon OU YANG Yuqian, « ces scènes inventées à ce moment ont bien fonctionné pour la généralisation du théâtre culturel⁶⁴⁵ ». Le Théâtre Chun Liu persiste en revanche dans le choix de présenter l'intégralité des pièces de théâtre, donc il insiste pour ne jamais utiliser de « scènes hors du spectacle », parce que ces dernières n'appartiennent pas aux pièces originales et ne correspondent pas au spectacle. En somme, il respecte strictement les règles du théâtre occidental en divisant les pièces en actes.

Ce théâtre a présenté environ 81 pièces, mais beaucoup de pièces sont créées en très peu de temps, donc ils n'ont pas un texte entier mais seulement des scénarios. Selon le souvenir de OU YANG Yuqian, nous pouvons trouver cinq genres de pièces présentées :

-Le premier genre est la pièce créée par Chun Liu qui raconte une histoire avec des personnages et qui décrit les « tableaux des scènes détaillées » (*xiang xi mu biao*) avec des dialogues, mais il y a environ une dizaine de pièces qui n'ont pas un texte entier en raison de leur création en très peu de temps. La pièce « entière » la plus connue de ce répertoire est *L'histoire des griefs familiaux (jia ting en yuan ji)* (voir Fig. 4) qui raconte l'histoire d'un dirigeant de l'armée Qing, WANG Boliang qui s'est enfui avec l'argent pendant la révolution de 1911. En passant par Shanghai, il a épousé une prostituée, Xiao Taohong. Cette femme le trompe avec quelqu'un d'autre et accuse le fils de l'ex-épouse de Wang. Wang l'a crue et a chassé son fils. Celui-ci se suicide et sa fiancée devient folle. Enfin, après cette tragédie, Wang comprend la réalité : tue Xiao Taohong et donne son argent à un orphelinat.

-Le deuxième genre est la pièce traduite comme *Sang Chaud*, titre qui reprend *La Tosca* de Victorien Sardou et *La Dame aux camélias* de Dumas fils.

-Le troisième genre recouvre environ huit ou neuf pièces, adaptées de pièces étrangères transposées dans l'histoire chinoise, par exemple *L'Echelle sociale*⁶⁴⁶ (*she hui zhong*) est une

⁶⁴⁵ OU YANG Yuqian, « Sur le théâtre culturel », *op.cit.*, p.51.

⁶⁴⁶ *L'Echelle sociale (she hui zhong)* raconte les destins tragiques d'un paysan et de ses enfants qui sont chassés de leur village, parce que le propriétaire foncier les accuse d'avoir volé une bouteille de lait. D'après OU YANG Yuqian, « c'est une pièce qui présente une pensée germée de la révolution sociale. Après la révolution de 1911, elle a pu évoquer l'émotion du public chinois, mais il s'agit d'une pièce adaptée du roman japonais et, en effet, la scène du suicide est conçue comme une expression typiquement japonaise que le public chinois a eu du mal à accepter. » Cf. OU YANG Yuqian, « Mémoires sur Chun Liu », *op.cit.*, p.37-39.

pièce adapté du roman japonais *La Voix des nuages* (*yun zhi xiang*) de Koyo Sado (1874-1949) dont la création est inspiré par *Les Misérables* de Victor Hugo.

-Le quatrième genre est adapté de romans étrangers dont la plupart sont des ouvrages traduits par LIN Shu ; il y a aussi environ huit ou neuf pièces, par exemple *Jia Yin Xiao Zhuan* (*Joan Haste* de Henry Rider Haggard).

-Le cinquième genre est l'adaptation du roman classique chinois et recouvre environ une vingtaine ou une trentaine de pièces y compris *Conte extraordinaires du pavillon du loisir* (*liao zhai zhi yi*)⁶⁴⁷, *Le Rêve dans le pavillon rouge* (*hong lou meng*)⁶⁴⁸, *Au bord de l'eau* (*shui hu zhuan*)⁶⁴⁹ etc.⁶⁵⁰

En conclusion, concernant les contenus, la plupart des répertoires du Théâtre Chun Liu sont consacrés à des sujets qui permettent de « louer les patriotes, proclamer l'amour pur, la liberté de mariage et la sympathie pour les pauvres », ainsi que de s'opposer « aux usuriers, au système matrimonial déraisonnable, au système de gouvernement corrompu⁶⁵¹ ». OU YANG Yuqian rappelle encore la difficulté de généraliser le théâtre parlé présenté par Chun Liu sous la forme du théâtre occidental :

Lorsque les membres de Chun Liu ont fait leur retour en Chine, ils ont eu besoin de trouver leur place dans le milieu théâtral, car la pratique d'un théâtre assez formel comme le théâtre occidental ne fonctionnait pas très bien.

[...]

Lors de notre retour en Chine, *Sang Chaud* n'a pas beaucoup été joué, même si nous avons pris plus d'un mois de temps pour créer les décors et les costumes et pour la répétition, mais c'était beaucoup moins réussi que *L'histoire des griefs familiaux*. Nous n'avons plus joué *Un esclave noir misérable*, cette pièce a été juste mise en scène une fois par WANG Zhongsheng à Shanghai, et les autres troupes ne pensaient pas à jouer cette pièce, c'est-à-dire qu'à ce moment-là les pièces purement étrangères n'étaient pas appréciées par le public. La nouvelle version de *La Dame aux camélias* (avec une histoire chinoise, les costumes modernes, l'air de *Xi Pi* et *Er Huang*) a très bien marché, mais notre version originale d'Alexandre Dumas fils n'avait pas de public⁶⁵².

OU YANG Yuqian insiste enfin sur les raisons qui ont fait que la pièce *L'histoire des griefs familiaux* a eu du succès auprès du public :

⁶⁴⁷ *Conte extraordinaires du pavillon du loisir* (*Liao zhai zhi yi*) est un recueil de contes en chinois classique écrits par PU Songling (1640-1715). Il s'agit de contes fantastiques faisant intervenir des êtres surnaturels.

⁶⁴⁸ *Le Rêve dans le pavillon rouge* (*hong lou meng*) est l'un des quatre grands romans de la littérature classique chinoise. Il fut écrit par CAO Xueain (1723-1763) au milieu du XVIIIe siècle durant la dynastie de Qing et considéré comme un chef-d'œuvre de la littérature chinoise.

⁶⁴⁹ *Au bord de l'eau* (*shui hu zhuan*) est un roman d'aventures tiré de la tradition orale chinoise, compilé et écrit par plusieurs auteurs, mais attribué généralement à Shi Nai'an au XIVe siècle. Il relate les exploits de cent huit bandits, révoltés contre la corruption du gouvernement et des hauts fonctionnaires de la cour de l'empereur.

⁶⁵⁰ OU YANG Yuqian, « Mémoires sur Chun Liu », *op.cit.*, p.40-41.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p.41.

⁶⁵² *Ibid.*, p.39.

Ce genre d'histoires dans le cadre de la famille féodale est très connu du public. Lorsqu'elles sont présentées par le nouveau théâtre, le public trouve que sa vie est très bien représentée dans les scènes qu'il trouve très émouvantes. A cette époque, la plupart du public est composée de la classe moyenne de la société, des étudiants et des petit-bourgeois citoyens, donc cette pièce était acceptable pour eux⁶⁵³.

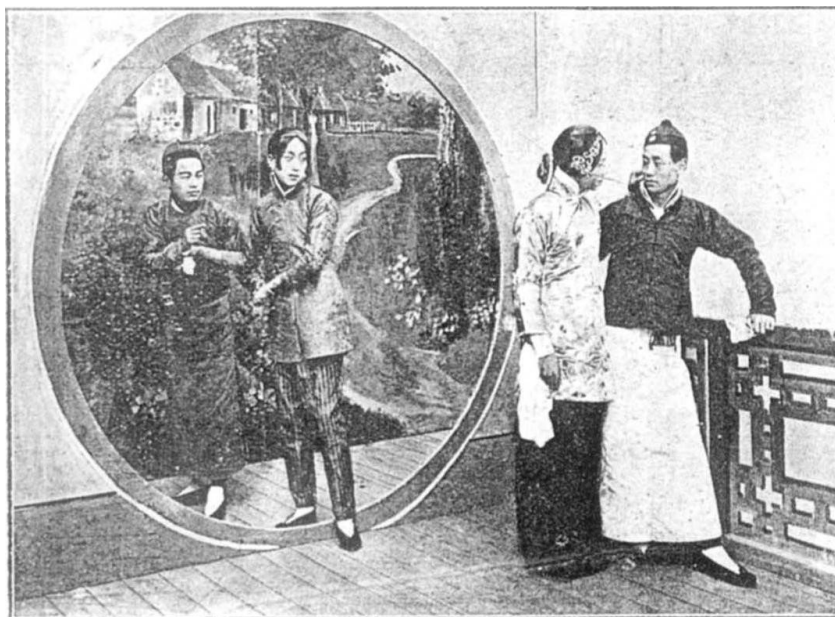


Fig. 4 : *L'histoire des griefs familiaux (jia ting en yuan ji)* mise en scène par le Théâtre Chun Liu (sans date précisée), in *Sommaire globale du théâtre moderne chinois*, DONG Jian, GU Wenxun, LU Wei, HU Xinliang (dir.), Nanjing, L'Édition de l'Université Nanjing, 2003.

Disponible sur :

<http://61.153.192.14:84/refbook/ShowDetail.aspx?Table=CRFDOTHERINFO&ShowField=Content&TitleField=Title-ShowTitle&Field=OTHERID&Value=R20061108100A000018>

Le Théâtre Chun Liu est un bon modèle artistique et acquiert un rôle respectable dans le milieu du nouveau théâtre. Cependant, sa fonction de propagande est moins réussie que celle de la Compagnie Evolution⁶⁵⁴. C'est encore OU YANG Yuqian qui le souligne :

Le défaut qui était le plus grave chez la compagnie de Chun Liu, c'était d'avoir mis l'art avant tout sans en avoir conscience. Nous pensions beaucoup à la forme artistique mais pas assez à sa fonction dans la société ; d'ailleurs, nous n'avons pas très bien étudié les circonstances sociales à cette époque et nos pièces n'ont pas eu un lien assez fort avec les problèmes réels, c'est pourquoi nous n'avons pas eu beaucoup de public qui pouvait nous comprendre⁶⁵⁵.

Selon OU YANG Yuqian, il y a eu trois phases dans le « nouveau théâtre » ou « théâtre culturel » de sa création jusqu'à son déclin (1907-1924). Pendant la première période entre

⁶⁵³ *Ibid.*, p.36.

⁶⁵⁴ Cf. OU YANG Yuqian, « Sur le théâtre culturel », *op.cit.*, p.56.

⁶⁵⁵ OU YANG Yuqian, « Mémoires sur Chun Liu », *op.cit.*, p.41.

1907 et 1911, celle de la création, les événements remarquables sont la représentation d'*Un esclave noir misérable* par Chun Liu au Japon (en juin 1907) et la représentation de cette même pièce par Chun Yang au Théâtre Lyceum (*lan xin da xi yuan*) à Shanghai (en septembre 1907), ainsi que la fondation du Groupe Evolution (*jin hua tuan*). La deuxième étape, celle du développement, entre 1911 et 1917, a compris la fondation de la Réunion des camarades du Nouveau Théâtre (*xin ju tong zhi hui*) et du Théâtre Chun Liu en Chine, ainsi que la fondation des troupes professionnelles comme la compagnie Nouveau Peuple (*xin min she*), la compagnie de la Voix du Peuple (*min ming she*), la compagnie Eclairée (*kai ming she*) et la compagnie Lumière du Peuple (*qi min she*) etc.⁶⁵⁶ Malgré la brièveté de leur durée ces troupes ont eu une influence sur le « nouveau théâtre » pendant la période de propagande. La dernière phase, celle du déclin, se situe entre 1917 et 1924 : le Théâtre Chun Liu s'est dissout en 1915 et le « nouveau théâtre » s'est arrêté à Shanghai vers 1924 en raison des pratiques commerciales qui ont entraîné une dégradation de sa qualité⁶⁵⁷.

En avril 1914 à Shanghai, les six compagnies les plus influentes⁶⁵⁸ du « théâtre culturel » se sont réunies dans La Réunion du Nouveau Théâtre (*xin ju gong hui*) pour donner des spectacles du « théâtre culturel » qui ont connu une grande réussite commerciale. Le succès commercial a poussé le développement de ce théâtre :

En 1914, sont apparues des dizaines de troupes du nouveau théâtre, il y avait plus de mille acteurs professionnels et quelques centaines de pièces ont été présentées. Par ambition commerciale, les compagnies ont présenté des éléments pornographiques, violents, superstitieux, comiques et acrobatiques, etc... Pour attirer le public...Même le Théâtre Chun Liu a adapté en très peu de temps les romans classiques chinois comme *Le Rêve dans le pavillon rouge*, *Conte extraordinaires du pavillon du loisir* pour s'adapter au goût du public. Le théâtre a eu des difficultés à survivre en raison de la baisse de la qualité artistique. En septembre 1915, LU Jingruo est mort de maladie, le Théâtre Chun Liu s'est dissous⁶⁵⁹.

Le témoignage de OU YANG Yuqian nous est encore précieux pour décrire la pratique de ces compagnies qui montent des pièces sous la forme du « théâtre culturel » (*wen ming xi*) évoqué dans le chapitre précédant, c'est-à-dire le « nouveau théâtre » (*xin xi*) : « le théâtre culturel et le nouveau théâtre étaient en bons termes au début, c'était un nouveau style de théâtre pour se distinguer du théâtre traditionnel. Le mot « culturel » signifiait le progrès à cette époque⁶⁶⁰».

⁶⁵⁶ Sur les pratiques de ces compagnies, nous pouvons consulter les récits de OU YANG Yuqian qui était un témoin historique à cet époque : OU YANG Yuqian, « Sur le théâtre culturel », *op.cit.*, p.67-86.

⁶⁵⁷ OU YANG Yuqian, « Sur le théâtre culturel », *op.cit.*, p.57-58.

⁶⁵⁸ Les six compagnies influencés sont : le Théâtre Chun Liu, la compagnie Nouveau Peuple (*xin min she*), la compagnie de la Voix du Peuple (*min ming she*), la compagnie Eclairée (*kai ming she*), la compagnie Lumière du Peuple (*qi min she*) et la compagnie Culture (*wen ming she*).

⁶⁵⁹ GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, *op.cit.*, p.28-29.

⁶⁶⁰ OU YANG Yuqian, « Sur le théâtre culturel », *op.cit.*, p.49.

C'est justement au moment où le « théâtre culturel » ou le « nouveau théâtre » ont commencé à décliner en raison de la mauvaise influence commerciale, qu'apparaît une autre tendance qui va maintenir la qualité du « nouveau théâtre » : celle-ci est représentée par la critique et la pratique de ZHOU Enlai⁶⁶¹ à l'Ecole Nankai (ou Lycée de Nankai, en chinois, *nan kai xue xiao*) à Tianjing. A la mi-novembre de 1914, effectivement, est fondée la Compagnie du Nouveau Théâtre de l'Ecole Nankai (*nan kai xin ju tuan*) : ZHOU Enlai, qui n'a que 16 ans, y participe activement. Etant influencé par la Deuxième révolution de 1913⁶⁶², lancée par le révolutionnaire SUN Zhongshan, il a eu conscience de la crise de son pays et a été très motivé pour agir en conséquence. Pour ZHOU Enlai, en effet, la représentation du nouveau théâtre doit devenir « un travail révolutionnaire pour évoquer et éduquer le peuple⁶⁶³ ». En septembre 1916, il publie un article en deux parties : *La pensée sur le nouveau théâtre de notre école (wu xiao xin ju guan)* dans les numéros 38 et 39 de *L'Esprit d'Ecole (xiao feng)*, qui était le Journal de Nankai, en analysant la fonction du nouveau théâtre et sa relation avec la langue et l'éducation chinoise à cette époque, en arrivant à la conclusion que : « le nouveau théâtre est une façon efficace pour généraliser et unir la langue de nos jours en Chine ⁶⁶⁴ ». Il critique également les pièces qui portent le nom de « nouveau théâtre » mais qui sont de mauvaise qualité :

Les gens montent sur scène après seulement quelques heures de préparation, donc les scènes ne correspondent pas l'une à l'autre, les paroles sont fragmentées sans logique, les décors ne sont pas bien préparés, les gestes ne sont pas corrects, les textes ridicules sont là juste pour faire plaisir au public...⁶⁶⁵

⁶⁶¹ ZHOU Enlai (1898-1976), premier ministre de la République populaire de Chine en poste à partir d'octobre 1949 jusqu'à sa mort, sous les ordres de MAO Zedong. Il a fait ses études au Lycée de Nankai à partir de 1913 et jusqu'à 1917 où il a été très actif dans le jeu du théâtre. Il poursuit ses études au Japon à partir de juillet 1917 et revient en Chine à l'été 1919. Sur ses expériences d'études à l'étranger, ZHOU Enlai part en Europe le 7 novembre 1920 avec un groupe de 196 étudiants du Mouvement Travail-Etudes (*qing gong jian xue*), le groupe arrive à Marseille le 13 décembre 1920. Il se déplace à Londres en janvier 1921 pendant cinq semaines et retourne à Paris en juin 1922 où il fait partie des vingt-deux participants présents à la naissance du Parti communiste de la jeunesse chinoise, établi comme la branche européenne du Parti communiste chinois. En 1924, l'alliance soviétique-nationaliste se développe rapidement et ZHOU Enlai est revient en Chine pour continuer son action politique. ZHOU Enlai n'est pas un homme du théâtre, mais son intérêt au théâtre a eu des influences pendant trois périodes importants : la période au Lycée de Nankai, la période de la Résistance et la période des années soixante dont nous parlerons dans les chapitres suivantes.

⁶⁶² La Deuxième Révolution (*er ci ge ming*) de 1913 est lancé par le groupe révolutionnaire SUN Zhongshan (Sun Yat-sen en version traduit française) qui est opposé à la lutte militante de YUAN Shikai. La Révolution de 1911 a renversé le gouvernement Mandchous de dynastie de Qing. La Deuxième Révolution de 1913 est pour anti-autocratie du Gouvernement de Beiyang dont YUAN Shikai était le président élu qui a signé illégalement un prêt pour se préparer à déclencher une guerre civile et à détruire les forces révolutionnaires en avril 1913.

⁶⁶³ Les activités théâtrales de ZHOU Enlai au Lycée de Nankai, Site d'Information d'Archive de Shanghai, Adresse URL : http://www.archives.sh.cn/dalt/dary/201203/t20120313_9325.html

⁶⁶⁴ ZHOU Enlai, *La pensée sur le nouveau théâtre de notre école (wu xiao xin ju guan)*, publié *L'Esprit d'Ecole (xiao feng)*, n°38 et n°39, septembre 1916. L'article est recuei in XIA Jiashan, CUI Guoliang et LI Lizhong (dir.), *Le document historique du mouvement théâtral de Nankai 1909-1922*, L'Edition de l'Université Nankai, 1984, p. 4.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 5.

Comparant le théâtre traditionnel, le nouveau théâtre de l'Ecole Nankai et le théâtre occidental, ZHOU Enlai énumère dans son article ceux qui lui paraissent les trois courants du « nouveau théâtre » dans le monde : le courant « classique » représenté par Euripide et le théâtre grec, Corneille, Racine, Molière, etc. ; le courant « romantique », qui comprend, toujours selon lui, Shakespeare, Cervantès, Calderon, Lessing, Goethe et Schiller et, enfin le courant réaliste. Paradoxalement, pour le jeune ZHOU Enlai, pour parcourir cette voie réaliste, qui doit être privilégiée, le théâtre chinois doit faire appel au *Xi Qu*, lequel « raconte l'histoire de manière naturelle et avec un point de vue objectif ». Nous sommes entrés – ajoute ZHOU Enlai – dans l'époque du théâtre moderne, du théâtre parlé qui est apparu récemment en Chine et dont il y a deux courants : l'un est l'idéalisme extrême et l'autre est le réalisme extrême⁶⁶⁶».

Pour ZHOU Enlai, en substance, il faut trouver un mélange de ces deux tendances : d'un côté poursuivre le théâtre parlé « en langue courante » qui « est clair pour le public », de l'autre préserver la tradition de *Xi Qu*, même s'il a « trop de technique de chant » et si ses textes « sont trop éloignés de nos vies », la grande responsabilité de ce « nouveau théâtre » qui est de « faire revivre le pays⁶⁶⁷ » (*fu xing zu guo*), pour « éclairer la connaissance et le moral du peuple⁶⁶⁸ » (*kai min zhi jin min de*).

A travers la pensée de ZHOU Enlai, nous pouvons donc remarquer que, dès les années 20, le nouveau théâtre chinois, en tant que théâtre parlé qui s'est diffusé d'abord comme simple imitation des formes occidentales, est désormais sur la voie d'une identité autonome, qui puisse correspondre « aux besoins et au contexte de l'éducation sociale pendant son parcours de développement en Chine⁶⁶⁹ ».

Avant d'en terminer avec le « nouveau théâtre » des années vingt, revenons au sujet évoqué au début : la naissance du théâtre parlé en Chine. C'est une question cruciale, même d'un point de vue symbolique⁶⁷⁰, qui fait l'objet de nombre de discussions, parce qu'elle

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p.3.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p.3.

⁶⁶⁹ YE Zhiliang, *L'Evolution et l'interprétation des pensées dramatiques chinoises à la fin du XXe siècle*, Taibei, L'Edition XiuWei, 2015, p.11.

⁶⁷⁰ D'après ZHANG Geng et CHEN Dingsha, que nous allons citer da la suite, la naissance du théâtre parlé se situe, d'un certain point de vue, avant la Compagnie Chun Liu, car cette pratique est apparue avec les élèves de l'Ecole missionnaires. Mais, étant donné que cette même école ne faisait que véhiculer la culture et l'idéologie occidentales, les véritables débuts du théâtre parlé d'expression chinoise coïncident avec la fondation de la Compagnie Chun Liu en 1907, expression d'un esprit national. Cette question historique et idéologique a été d'ailleurs traité par FU Jing dans son article FU Jing, « Enfin nous devons répondre à la question de CHEN Dingsha », *Lecture*, n°1, 2018, que nous allons citer dans les pages qui suivent.

permet de découvrir l'un des caractères remarquables du théâtre parlé chinois : sa transformation sous l'influence de l'idéologie politique. A ce propos, il existe des points de vue différents qui se précisent au fil des années. Selon GE Yihong⁶⁷¹, ZHANG Geng⁶⁷² et CHEN Dingsha⁶⁷³, le théâtre parlé chinois est un phénomène qui croît avec la pratique du « théâtre culturel » apparu avant la fondation de la Compagnie Chun Liu, par exemple avec les activités des élèves des écoles missionnaires de Shanghai dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent⁶⁷⁴.

Mais pourquoi l'activité de la Compagnie Chun Liu est-elle considérée comme le fait marquant de la naissance du théâtre parlé, et presque comme un symbole de celui-ci?

CHEN Dingsha indique que cette compagnie devint un symbole en raison d'un événement survenu en 1957 : les quatre codificateurs du théâtre parlé chinois TIAN Han, OU YANG Yuqian, XIA Yan⁶⁷⁵ et YANG Hansheng⁶⁷⁶ préparaient la commémoration des cinquante ans du mouvement théâtral⁶⁷⁷. « C'était aussi le cinquantième anniversaire de la naissance de Chun Liu et on a considéré l'expérience du fondateur OU YANG Yuqian comme le représentant vivant du théâtre chinois. En raison du manque de documents historiques, l'idée

⁶⁷¹ GE Yihong (1913-2005), membre éminent du Parti communiste chinois, célèbre théoricien, traducteur, historien, éditeur de théâtre et l'un des pionniers et fondateurs du théâtre parlé chinois. Il est ancien consultant de l'Académie de l'Art de Chine, directeur de l'Institut de littérature étrangère et de l'Institut du Drame en Chine, ancien directeur de la Maison d'Édition du Théâtre Chinois.

⁶⁷² ZHANG Geng (1911-2003), théoricien du théâtre chinois, éducateur et historien du théâtre. En 1934, il participe au Théâtre de gauche et commence à se livrer à des activités théâtrales. Il est directeur de discipline théâtrale à l'École d'Art de LU Xun pendant la période de Yan'an. Il est un grand critique et s'est engagé dans la pratique de l'édition, de l'enseignement, de la recherche et de la direction de mouvements théâtraux pendant près d'un demi-siècle.

⁶⁷³ CHEN Dingsha (1929-), chercheur à l'Institut d'art dramatique de Chine. En janvier 1950, il entre aux travaux préparatoires de l'Académie centrale de théâtre et se spécialise en histoire du théâtre chinois. De 1950 à 1990, il a publié une monographie sur l'histoire du théâtre chinois, en plus de l'enseignement et de la recherche en art à plein temps.

⁶⁷⁴ Cf. FU Jing, « Enfin nous devons répondre à la question de CHEN Dingsha », *op. cit.*. Voir aussi CHEN Dingsha, « Quatre-vingt-dix ans du théâtre parlé chinois? Un mémorandum inoubliable », *Journal des artes et des lettres*, le 2 octobre, 1997. Recueilli in CHEN Dingsha, *Premier ton avec bon accord (chu ming bu luan tan)*, Pékin, Maison de la librairie Culture d'époque de Pékin, 2016, p.9-12.

⁶⁷⁵ XIA Yan (1900-1995), dramaturge, scénariste, l'un des fondateurs du théâtre parlé chinois, membre de la Ligue des dramaturges de gauche, fondateur de la Compagnie d'art dramatique de Shanghai pendant les années 30. Pour plus des détails concernant sa création artistique et sa vie, voir CHEN Jian, CHEN Qijia, *Biographe de XIA Yan*, Pékin, Maison d'Édition du Théâtre chinois, 2016.

⁶⁷⁶ YONG Hansheng (1902-1993), dramaturge, scénariste, l'un des directeurs de la Ligue d'Écrivain de Gauche et l'un des dirigeants du travail culturel du Parti Communiste.

⁶⁷⁷ Les quatre codificateurs ont lancé la recherche pour recueillir des documents historiques du mouvement du théâtre parlé, un travail publié en trois volumes qui a pris comme titre : « *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois* ». Selon FU Jing, c'est une tire « ambiguïté » pour dire que l'origine du théâtre parlé est datée de Chun Liu. Voir FU Jing, « Enfin nous devons répondre à la question de CHEN Dingsha », *Lecture*, N°1, 2018.

de la fondation du théâtre chinois en 1907 a été admise par la plupart pendant des années⁶⁷⁸». D'après FU Jing⁶⁷⁹, c'était un choix idéologique et politique et, pour conforter son hypothèse, il cite l'autocritique de ZHANG Geng au début de 1955 : « Je n'ai pas bien évalué la fonction révolutionnaire et de lutte des classes de la Compagnie Chun Liu; je n'ai pas remarqué que le théâtre parlé avant Chun Liu devait faire partie de la Révolution Bourgeoise (*zi chan jie ji ge ming*) et je n'ai pas pris conscience que les membres de Chun Liu et surtout OU YANG Yuqian avaient en revanche pour objectif de « défendre la révolution en utilisant le théâtre comme arme lors de leur retour du Japon⁶⁸⁰ ». Cette autocritique révèle l'influence idéologique de la « lutte des classes » pendant les années 50, qui constituait le caractère politico-culturel du théâtre chinois que nous étudierons dans les chapitres consacrés aux années 50.

En somme, ce point de vue est devenu la conception « orthodoxe » après le Mouvement du 4 Mai et le Mouvement de la Nouvelle Culture dont nous parlerons dans le prochain chapitre, où nous découvrirons l'influence socio-politique qui a constitué le théâtre populaire et son développement dans les années suivantes.

⁶⁷⁸CHEN Dingsha, « Quatre-vingt-dix ans du théâtre parlé chinois? Un mémorandum inoubliable », *op.cit.*
Recueilli in CHEN Dingsha, *Premier ton avec bon accord (chu ming bu luan tan)*, *op.cit.*, p.8.

⁶⁷⁹FU Jing (1956-), historien, critique et chercheur du théâtre, professeur à l'Institut de la recherche d'art chinois, professeur invité à l'École Xi Qu de Chine. Il a publié dizaines d'ouvrages dont le plus récent est *L'Histoire du Théâtre Chinois au XXe siècle*, deux volumes, Pékin, La Maison d'Édition Socio-science chinois, 2017.

⁶⁸⁰Autocritique de ZHANG Geng en 1955, Cité in FU Jing, « Enfin nous devons répondre à la question de CHEN Dingsha », *Lecture*, n°1, 2018.

Chapitre V

L'orientation vers le théâtre populaire entre les années 20 et 30

5.1 Entre « Peuple » et « Populaire » (1919-1927)

A. La revue *Nouvelle Jeunesse* (1915-1926) et le Mouvement de la Nouvelle Culture

La véritable entrée dans la modernité du 20^e siècle a été marquée, en Chine, par le Mouvement du 4 Mai ⁶⁸¹(1919), qui avait toutefois été annoncé d'une certaine manière par le Mouvement de la Nouvelle culture (*xin wen hua yun dong*) (1915-1921), un courant intellectuel révolutionnaire s'attachant à la culture et particulièrement à la littérature. La Chine entre ainsi dans une période profondément révolutionnaire dans le domaine culturel et de la pensée, au point qu'un certain nombre de jeunes intellectuels progressistes de cette époque n'ont pas hésité à définir celle-ci comme une « Époque des Lumières ⁶⁸²», capable d'éveiller les chinois à une nouvelle conception de la citoyenneté. Or, paradoxalement, le Mouvement du 4 Mai, né d'une réaction d'indignation vis-à-vis du choix stratégique des puissances occidentales vécu comme un abus géopolitique contre la Chine, est associé de manière plus large à une mouvance connue, entre 1915 et 1921, sous le nom de Mouvement de la Nouvelle Culture, qui est inspiré par la revue *Nouvelle Jeunesse*(1915-1926)⁶⁸³.

⁶⁸¹ Le contexte géopolitique et militaire a évidemment joué un rôle essentiel dans ce « changement de vitesse » en matière culturelle. En 1917, la République de Chine est entrée en guerre contre l'Allemagne auprès des Alliés. La Chine escomptait récupérer la souveraineté sur la partie du territoire du Shandong, sous contrôle de l'Empire allemand depuis 1897. En 1919, lors de la conférence de la paix de Paris qui aboutira au traité de Versailles, les Alliés attribuèrent ces territoires à l'Empire du Japon. Cette attribution répondait à une demande japonaise déjà présentée en 1915 à la Chine. Le Japon, qui occupait le Shandong depuis 1914, obtenait ainsi l'autorisation d'y demeurer. En Chine, ce point du traité a provoqué immédiatement l'indignation populaire : le 4 mai 1919, 3000 étudiants se réunissent pour manifester à Pékin, devant la porte Tian'an men. Voir XU Huazi, « Événement du 4 Mai », *Cambridge Histoire de la République de Chine 1912-1949* (premier volume), FEI Zhengqing (dir.), Pékin, La Maison d'Édition Socio-Science, 1994, p.466-467.

⁶⁸² Cf. Vera Schwarcz, *The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919*, University of California Press, 1986, p.94-97.

⁶⁸³ Cf. Colin Mackerras, *Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day*, University of Hawaii Presse, 1988, p.145-146. Voir aussi « CHEN Duxiu, un professeur non conformist » L'entretien avec TANG Baolin, *Hebdomadaire de la Vie SAN LIAN*, N°20 (N° 936) 15 mai, 2017. Selon TANG Baolin, auteur de la *Biographie de CHEN Duxiu*, le Mouvement de la Nouvelle Culture a pris naissance à partir de la création de la revue *Nouvelle Jeunesse* en septembre 1915 et a duré jusqu'au juin 1919 quand CHEN Duxiu est emprisonné pour sa participation au Mouvement de 4 Mai 1919. Après cette dernière date, CHEN Duxiu s'est engagé en politique.

La revue *Nouvelle Jeunesse*⁶⁸⁴ (*xin qing nian*) est fondée en septembre 1915 à Shanghai par CHEN Duxiu⁶⁸⁵ lors de son retour du Japon. En tant que rédacteur en chef, CHEN Duxiu rassemble autour de lui des intellectuels importants tels que QIAN Xuanton⁶⁸⁶, HU Shi⁶⁸⁷, LI Dazhao⁶⁸⁸, LU Xun⁶⁸⁹, QU Qiubai⁶⁹⁰, etc. Les 63 numéros publiés par cette revue depuis sa création en septembre 1915 jusqu'à juillet 1926 représentent 11 volumes⁶⁹¹. Ses colonnes étaient ouvertes à tous les contributeurs jusqu'au premier numéro du quatrième volume, publié en 1918, quand elle a décidé de ne plus publier que les articles rédigés par son comité

⁶⁸⁴ La revue avait pour titre : *Magazine de la jeunesse (qing nian za zhi)* lors de sa création en 1915, elle a changé le titre l'année suivante à partir du deuxième volume. En 2011, L'Édition de la Librairie Xin Hua de Pékin a publié ses onze volumes complets en versions du caractère simplifié (*jian ti zi*) et en une mise en page horizontale qui est différent de sa version originale en caractères « compliqués » (*fan ti zi*) et en une mise en page verticale. Voir CHEN Duxiu, LI Dazhao, QU Qiubai (dir.), « L'introduction de la publication », *Nouvelle Jeunesse*, vol.1, Pékin, Librairie Xin Hua, 2011.

⁶⁸⁵ CHEN Duxiu (1879-1942), figure important du Mouvement de la Nouvelle Culture, fondateur de la revue la *Nouvelle Jeunesse*, un homme politique d'orientation marxiste, l'un des fondateurs du Parti Communiste chinois. Il est considéré comme un « maître des Lumières » et sur son parcours l'on peut consulter l'ouvrage que lui a consacré TANG Bao lin, *Biographe de CHEN Duxiu*, Pékin, L'Édition des documents sciences et sociales, 2013.

⁶⁸⁶ QIAN Xuanton (1887-1939), l'un des promoteurs du Mouvement de la Nouvelle Culture, écrivain, phonéticien chinois, promoteur de la standardisation et simplification de la prononciation chinoise en utilisant le chinois parlé vernaculaire (*bai hua*) et le chinois caractère simplifié.

⁶⁸⁷ HU Shi (1891-1962), philosophe, écrivain, son appel de la révolution littéraire a eu un grand impact sur le Mouvement de la Nouvelle Culture. Il était en master à l'Université Columbia quand il a publié son article « Suggestions pour une réforme littéraire » en 1917 dans la revue *Nouvelle Jeunesse*, cet article a eu une influence considérable sur le Mouvement de la Nouvelle Culture.

⁶⁸⁸ LI Dazhao (1889-1927), le premier homme qui a introduit la pensée marxiste en Chine, homme politique d'orientation marxiste, ancien professeur à l'Université de Pékin, l'un des fondateurs du Parti Communiste chinois. Il fait ses études à l'Université Waseda sur la politique pendant 1913 et 1916. En 1920, il commence à préparer la fondation du Parti Communiste chinois et le Parti est créé en 23 juillet 1921 sous la direction de LI Dazhao et CHEN Duxiu. Mao Zedong fait partie des 13 membres fondateurs en tant que chef de la province du Hunan. Au début de la fondation du PCC, il est soutenu par l'Internationale communiste et il a collaboré avec le Parti Guomintang (en français Kuomintang, GMD ou KMT) de SUN Zhongshan (en français Sun Yat-sen). A la mort de SUN en 1925, JIANG Jieshi (en français Tchang kaï-chek), nouveau chef du Guomintang, se retourne contre son ancien allié. C'est le début de la guerre civile chinoise. En 28 avril 1927, LI Dazhao est exécuté par le Gouvernement de Beiyang sous la dirigeant de JIANG Jieshi, à l'âge de 37 ans.

⁶⁸⁹ LU Xun (1881-1936), vrai nom ZHOU Shuren, écrivain, l'un des dirigeants du Mouvement de la Nouvelle Culture, fondateur la littérature chinoise moderne, figure symbolique de la Ligue des Ecrivains de Gauche pendant les années 30. Il fait ses études au Japon entre 1902 et 1904, d'abord étudie le japonais à l'Institut Kobun de Tokyo et puis entre 1904 et 1906 à la faculté de médecine de Sendai qui est la future faculté de médecine de l'Université du Tohoku. Il retourne en Chine en 1909 et publie son premier roman en langue parlée dans la revue *Nouvelle Jeunesse* en 1918. Ce roman, *Le Journal d'un fou*, connaît un grand succès dans le milieu littéraire. Il s'oppose à l'orientation radicale de CHEN Duxiu et quitte le comité de rédaction en 1920.

⁶⁹⁰ QU Qiubai (1899-1935), écrivain, poète, traducteur, critique littéraire, homme politique et marxiste, l'un des dirigeants du Parti Communiste chinois durant la fondation du Parti. Il fait ses études à l'Université des langues slaves où il apprend le russe, le français et l'anglais. Il accède à la direction du parti en août 1927 remplaçant CHEN Duxiu. Il est l'un des créateurs de la Ligue des Ecrivains de Gauche en 1930. Pendant la première guerre civile, en 1934, MAO Zedong lui propose d'occuper le poste de commissaire à l'Éducation de la République soviétique chinoise de la Province du Jiangxi. Quand le Parti Guomintang de JIANG Jieshi lance attaque au Province Jiangxi, l'armée rouge départ pour la Longue Marche en 1935 et QU Qiubai reste pour diriger la propagande. Il est fusillé par le gouvernement du Guomintang de JIANG Jieshi le 18 juin 1935, à l'âge de 36 ans.

⁶⁹¹ La publication de ce recueil est sortie en 12 volumes en langue chinoise simplifiée. Voir CHEN Duxiu, LI Dazhao, QU Qiubai (dir.), « L'introduction de la publication », *Nouvelle Jeunesse*, vol.1, Pékin, Librairie Xin Hua, 2011.

de rédaction par souci d'homogénéité⁶⁹². Chaque volume est composé de six numéros. Entre septembre 1915 et juillet 1922, elle est une revue mensuelle ; entre juin 1923 et décembre 1924, elle est devenue trimestrielle et a publié au total quatre numéros ; entre avril 1925 et juillet 1926, sa publication est devenue discontinue avec cinq numéros seulement. La revue s'est interrompue une première fois pendant la Guerre de protection de la nation (*hu guo zhan zheng*), après la publication du premier volume, pendant sept mois de février 1916 à septembre 1916. Entre juin et septembre 1919, en raison de l'emprisonnement de CHEN Duxiu pour sa participation au Mouvement du 4 Mai 1919, la revue est interrompue pour la deuxième fois. En juillet 1921, LI Dazhao participe à la fondation du Parti Communiste Chinois dont CHEN Duxiu était le premier secrétaire général. Compte tenu de sa grande influence, le PCC l'a choisie comme publication du Parti à partir du n°1 du vol. 8 qui est sorti le 1 septembre 1920 jusqu'à juillet 1926 sous la direction de QU Qiubai, membre du Parti Communiste Chinois.

Cette revue a eu une grande influence dans le domaine culturel et la pensée révolutionnaire en inspirant beaucoup de jeunes⁶⁹³. Elle lance l'appel à la « révolution littéraire » qui a stimulé le Mouvement de la Nouvelle Culture, et a eu aussi un grand impact dans le domaine de la pensée sur la modernité, la science et la démocratie⁶⁹⁴, dans la réforme de la langue parlée (*bai hua*) et de la langue écrite⁶⁹⁵, dans la lutte contre l'oppression des femmes⁶⁹⁶, ainsi que dans la propagande marxiste⁶⁹⁷, etc. Cette revue a développé un intérêt

⁶⁹² Voir « Information du comité de rédaction » dans le N°3 de Vol.4 : « A partir du premier numéro du quatrième volume, notre revue ne reçoit plus les articles envoyés par les lecteurs. Le comité de rédacteur est responsable de toutes les traductions et les rédactions. »

⁶⁹³ Citons un exemple important, MAO Zedong a rappelé en 1936 : « La *Nouvelle Jeunesse* est une revue remarquable du Mouvement de la Nouvelle Culture. CHEN Duxiu était le rédacteur en chef. J'ai commencé à lire cette revue depuis mes études à l'Ecole Normale. J'ai fortement admiré les articles de HU Shi et de CHEN Duxiu. Pendant une période, ils réussissaient à remplacer les révolutionnaires LIANG Qichao et KANG Youwei qui étaient tous les deux des anciens modèles d'études pour moi. » Cf. MAO Zedong, *Récit de MAO Zedong*, Pékin, L'Édition du Peuple, 1993, p.30-31.

⁶⁹⁴ La revue s'oppose aux valeurs du confucianisme quand le Gouvernement de Beiyang de YUAN Shikai veut restaurer la monarchie et évoque la valeur confucéenne en 1916. La revue a publié des articles exhortant le mouvement à critiquer la morale confucéenne. Voir les articles de CHEN Duxiu, « Refuser la proposition de KANG Youwei au Premier ministre et au Président » publié dans le n°2 Vol.2 (le 1 octobre 1916) , « Constitution et confucianisme » publié dans le n° 3 Vol.2 (le 1 novembre 1916), « La méthode du confucianisme et la vie moderne » publié dans le n°4 Vol.2 (le 1 décembre 1916), « Reparler du problème du confucianisme » publié dans le n°5 Vol.2 (le 1 janvier 1917), « Restauration et respect au confucianisme » publié dans le n°6 Vol.3 (le 1 août 1917), etc.

⁶⁹⁵ Voir « L'introduction de la publication de version en caractère simplifié (*jian ti zi*) de la *Nouvelle Jeunesse* », CHEN Duxiu, LI Dazhao, QU Qiubai (dir.), *Nouvelle Jeunesse*, vol.1, *op.cit.* Voir aussi les textes publiés par linguiste QIAN Xuantong, « Les problèmes des caractères chinois à l'avenir », *La Nouvelle Jeunesse*, n°4 Vol.4, le 15 avril 1918.

⁶⁹⁶ Citons quelques exemples : la rubrique « Les question des femmes » apparaît à partir du N°6 Vol.2 (publié le 1 février 1917) et continue dans le N°1 Vol.3 (le 1 mars 1917), le N°3 Vol.3 (le 1 mai 1917), le N°4 Vol.3 (le 1 juin 1917). On y discute du statut social des femmes chinoises, de l'éducation, du mariage, du pouvoir des

de plus en plus marqué pour les modèles culturels occidentaux. Cette tendance a été en effet impulsée par des intellectuels progressistes, que nous avons cités précédemment, et qui ont étudié, pour la plupart, à l'étranger. Nous présentons dans les paragraphes suivants principalement trois aspects révolutionnaires qui concernent notre sujet : l'appel de la révolution démocratique et de la science, l'appel de la révolution littéraire et de la révolution théâtrale.

A partir du premier numéro de la revue, dans le domaine de la réflexion sur la démocratie et la science, CHEN Duxiu a publié un article intitulé, « Appel à la jeunesse » (*jiang gao qing nian*) pour évoquer la morale et le modernisme occidentaux. Dans cet article, il s'est adressé à la jeunesse en l'exhortant à être « autonome au lieu d'avoir une morale d'esclave⁶⁹⁸ », « progressiste et pas conservatrice⁶⁹⁹ », « active comme Léon Tolstoï et non passive comme Rabindranath Tagore⁷⁰⁰ », « internationaliste et non pas isolationniste⁷⁰¹ », à avoir une « pensée pratique comme celle de John Stuart Mill en Angleterre et celle de Auguste Comte en France⁷⁰² », « scientifique mais pas d'imagination⁷⁰³ ». La revue exposait clairement son occidentalisme francophile, dès le premier numéro, dans l'article de CHEN Duxiu « Les Français et la civilisation moderne » (*fa lan xi ren yu jin dai wen ming*) qui considérait notamment que la France était un modèle de civilisation et de révolution soulignant que les français avaient contribué aux trois bases de la civilisation moderne, c'est-à-dire : la théorie des droits de l'homme, la théorie de l'évolution et le socialisme. CHEN Duxiu mentionne, en effet, les uns après les autres ; la déclaration des droits de l'homme de Lafayette ; la théorie de l'évolution de Lamarck ; la révolution sociale théorisée par Babeuf et la communauté des biens proposée par Saint-Simon et Fourier. Il évoque aussi dans son article la fondation de la nouvelle société des penseurs allemands comme Lassalle et Karl Marx, mais aussi la

femmes, etc., voir aussi l'article de HUA Lin, « La société et le problème de la libération de femme », *La Nouvelle Jeunesse*, n°2, Vol.5, le 15 août, 1918. *Ibid.*, p.135-136.

⁶⁹⁷ Dans le n°5 Vol.5 publié le 15 octobre 1918, la revue a publié « La victoire du peuple » (*shu min de sheng li*) et « La victoire des Bolcheviks » écrit par LI Dazhao, ces sont les premiers articles de présentation de la pensée marxiste en Chine. Concernant le parcours de la revue en direction d'une propagande marxiste, nous pouvons consulter un article consacré à ce sujet : SUN Peng, « Etude sur la publication théorique rouge du Parti. La Revue trimestrielle de *La Nouvelle Jeunesse* », *Journal mensuel d'histoire du Parti de FUJian*, n°2, 2016.

⁶⁹⁸ CHEN Duxiu, « Appel à la jeunesse », *La Nouvelle Jeunesse*, N°1 Vol.1, le 15 septembre, 1915. In CHEN Duxiu, LI Dazhao, QU Qiubai (dir.), *Nouvelle Jeunesse*, vol.1, *op.cit.*, p.2.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p.2.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p.3.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p.3-4.

⁷⁰² *Ibid.*, p.4.

⁷⁰³ *Ibid.*, p.5.

philosophe de Nietzsche⁷⁰⁴. Dans ce même premier numéro, il a également traduit et publié *L'Histoire de la civilisation contemporaine* de Charles Seignobos, dans laquelle, sont évoquées les nouvelles pensées du XVIIIe siècle concernant le système social et économique : la fonction des taxes sous le régime de Louis XIV et la physiocratie de Louis XV ; les conceptions de philosophes comme Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibnitz, Voltaire ; la théorie de la séparation des pouvoirs de Montesquieu, le Contrat social de Jean-Jacques Rousseau et l'Encyclopédie de Diderot⁷⁰⁵.

On voit bien donc que *Nouvelle Jeunesse* se propose avant tout de diffuser une pensée « moderne » qui puise dans plusieurs contextes et courants occidentaux : si le mysticisme oriental de Tagore est rejeté à la faveur de celui de Tolstoï, teinté de socialisme anarchisant, le marxisme et plus en général la pensée socialiste s'y trouvent en bonne place, mais font bon ménage avec la philosophie de Nietzsche, le positivisme de Comte ou même le libéralisme de Mill.

Dans le domaine de la révolution littéraire, nous pouvons citer deux articles très influents, dont un signé par HU Shi et publié dans le n°5 du deuxième volume de janvier 1917, « Suggestions pour une réforme littéraire » (*wen xue gai liang chu yi*). Cet article évoque une réforme de la littérature moderne chinoise pour « débarrasser des réglés de la langue des époques anciennes de la dynastie de Tang et Song, créer des grammaires pour la langue de nos jours, utiliser la langue courante et parlée (*bai hua*)⁷⁰⁶ » etc. Dans le numéro suivant, CHEN Duxiu a lancé un appel pour une « Révolution dans la littérature chinoise » (*wen xue ge ming lun*) pour « assister la révolution culturelle évoquée par HU Shi⁷⁰⁷ ». Dans cet article, il a aussi évoqué le modèle de la culture et la littérature européennes, par exemple Rousseau en France, Kant en Allemagne, Francis Bacon et Oscar Wilde en Angleterre⁷⁰⁸. Et ces références hétéroclites n'avaient manifestement d'autre fonction que d'appuyer l'objectif d'accélérer le processus de la révolution littéraire, en réclamant notamment que la langue chinoise parlée (*bai hua*) remplace la langue chinoise classique. Et c'est en effet dans le n° 5 du quatrième volume de *Nouvelle jeunesse*, que l'écrivain LU Xun fait paraître le premier

⁷⁰⁴ CHEN Duxiu, « Les Français et la civilisation moderne », *La Nouvelle Jeunesse*, n°1 vol.1, le 15 septembre, 1915, p.6-8.

⁷⁰⁵ Charles Seignobos, « Histoire de la civilisation contemporaine », traduite du chinois par CHEN Duxiu, *La Nouvelle Jeunesse*, n°1, *op.cit.*, p.31-41.

⁷⁰⁶ HU Shi, « Suggestions pour une réforme littéraire », *La Nouvelle Jeunesse*, n°5 vol.2, le 1 janvier, 1917, p.318-336.

⁷⁰⁷ CHEN Duxiu, « Révolution dans la littérature chinoise », *La Nouvelle Jeunesse*, n°6 vol.2, le 1 février, 1917, p.393. -395.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p.395.

roman écrit en langue parlée, *Le Journal d'un fou*⁷⁰⁹ (*kuang ren ri ji*) qui est considéré comme l'ouvrage fondateur de la littérature chinoise moderne⁷¹⁰.

Durant cette période, la revue *Nouvelle Jeunesse* devient donc un lieu de débat autour de la culture nouvelle, et cela va concerner aussi l'avènement d'un nouveau théâtre. CHEN Duxiu signale les trois axes importants du Mouvement de la Nouvelle Culture : « c'est un mouvement qui concerne toute la communauté nationale⁷¹¹ », « un mouvement avec un esprit créatif qui évolue en étudiant la culture occidentale⁷¹² », « un mouvement culturel qui peut influencer les autres secteurs de la société : dans le domaine militaire : il est partisan d'arrêter la guerre [rappelons que au moment de la publication de cet article, 1918, la Chine se trouve dans une situation de turbulence et de guerre permanente] ; dans celui de la production : il veut éveiller la conscience humaine des travailleurs pour remplacer leur mentalité d'esclaves ; dans le domaine politique : il cherche à créer un nouveau idéal politique⁷¹³».

Bien que les contours de ce « nouveau idéal politique » ne soient pas précisément définis, on décerne bien, chez la *Nouvelle Jeunesse*, une volonté de tourner la page de l'ancien régime, appelant à un changement à la fois social – « remplacer la mentalité d'esclaves » – et culturel. Là se situe l'opposition à l'ancien théâtre (*Xi Qu*) considéré comme symbole de la culture féodale. Les pièces de cette forme théâtrale traditionnelle, en particulier, devenaient une cible privilégiée puisqu'elles évoquaient systématiquement des contes féériques, habités par des fantômes et des dieux. Mais la critique ne visait pas que les contenus et les atmosphères caractérisant ce théâtre ancestral : sa structure même, très ancienne, était mise en question, en promouvant un véritable débat « contre l'ancien théâtre ». Dans le contexte révolutionnaire d'opposition entre la culture nouvelle et la culture féodale, certaines prises de position ont pris des formes parfois très virulentes ; le débat littéraire pour la naissance d'un nouveau théâtre devient un combat pour balayer toutes les structures de l'ancien théâtre.

A partir de 1917, la *Nouvelle Jeunesse* a publié des articles traitant de l'évolution de la littérature, régulièrement couplés à des critiques de l'ancien théâtre. Dans le n° 4 du quatrième

⁷⁰⁹ LU Xun, *Le Journal d'un fou*, *La Nouvelle Jeunesse*, n°5 vol.4, le 15 mai, 1918, p.316-323. A propos de la traduction française, nous pouvons consulter aussi : LU Xun, « Le Journal d'un fou », *Cris*, traduit en français par Michelle Loi, Paris, Albin Michel, 1995.

⁷¹⁰ Dans le même numéro en 1918, la revue a adopté la langue parlée comme langue d'écriture, ce qui était une réforme importante pour la littérature moderne chinoise. Voir Jacques Pimpaneau, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Editions Philippe Picquier, 1989, p.418.

⁷¹¹ CHEN Duxiu, « Qu'est-ce que c'est le Mouvement de la Nouvelle Culture », *La Nouvelle Jeunesse*, n°5 vol.7, le 1 avril, 1920, p.5.

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ *Ibid.*, p.5-6.

volume publié le 15 avril 1918, HU Shi écrit un article « Sur la révolution littéraire constructive » (*jian she de wen xue ge ming lun*), dans lequel il montre des exemples du recours de la langue parlée comme langue officielle dans la littérature. Il donne les exemples en Italie de Dante, Boccace et Laurent de Medicis, et, en Angleterre, de Chaucer et Wycliff⁷¹⁴. A propos des moyens pour créer une nouvelle littérature, il évoque encore une fois le modèle de la littérature dramatique occidentale, qui prend sa source surtout dans le théâtre grec antique, dont il affirme que « les structures et l'écriture sont d'un niveau plus élevé que celles du théâtre traditionnel des dynasties de Yuan⁷¹⁵ ». Il cite aussi le théâtre moderne occidental, notamment les créations de Shakespeare et de Molière, et enfin plusieurs genres contemporains comme « le drame symboliste », « le drame psychologique » et « le drame ironique »⁷¹⁶. Dans cet article, il critique aussi les traductions d'ouvrages étrangers de la part de LIN Shu, par exemple les pièces de Shakespeare qu'il a traduites comme des récits en langue classique⁷¹⁷.

Cette dernière prise de position montre bien l'enjeu de l'article de HU Shi : il ne s'agit pas d'adapter les histoires et les récits occidentaux au modèle théâtral traditionnel chinois, et encore moins à sa langue classique. Le théâtre occidental – qui, il faut le souligner encore, est vu comme un ensemble où les grandes différences historiques, géographiques, stylistiques, etc. ont tendance à s'effacer – doit fournir en revanche un modèle pour le nouveau théâtre chinois. Dans la même direction, la *Nouvelle Jeunesse* s'est chargée de publier massivement des textes théoriques et surtout des pièces occidentales, afin de proposer des modèles pour le développement du nouveau théâtre en Chine.

Les rénovateurs chinois ont notamment trouvé dans l'esprit critique et dans le style réaliste des pièces d'Ibsen, un puissant modèle auquel s'inspirer : exactement celui dont la société chinoise, et son théâtre moderne à construire, avaient besoin. En juin 1918, effectivement, la revue a lancé un numéro spécial consacré à Ibsen, dans lequel HU Shi a publié un texte dont le titre est très explicite : « Ibsenisme ». Dans cet article, HU Shi indique que « la littérature ainsi que la pensée de vie d'Ibsen sont réalistes... Si nous voulons réformer la société, il faut d'abord connaître la réalité de la société de nos jours⁷¹⁸ ». Selon HU Shi, Ibsen présente les aspects suivants de la société : d'abord, les problèmes de la famille, ensuite,

⁷¹⁴ HU Shi, « Sur la révolution littéraire constructive », *La Nouvelle Jeunesse*, n°4 vol.4, le 15 avril, 1918, p.227.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p.233.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p.233.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p.234.

⁷¹⁸ HU Shi, « Ibsenisme », *La Nouvelle Jeunesse*, numéro d'Ibsen, n°6 vol.4, le 15 juin, 1918, p.380.

les trois domaines des droits (le droit de l'homme, la religion et la morale) et il cite les deux pièces comme exemples dans ces deux domaines: *Une maison de poupée* et *Les Revenants* ; enfin, la relation entre la société et l'individu. HU Shi analyse principalement la pièce *Un ennemi du peuple*. Et il parle aussi de la pensée politique chez Ibsen. En somme, il pense qu'Ibsen constitue un bon modèle pour montrer les problèmes sociaux de la Chine à cette époque⁷¹⁹. Dans ce numéro spécial, figure la traduction des trois actes de la pièce *Une maison de poupée*. Les deux premiers actes sont traduits par LUO Jialun et le dernier par HU Shi. La traduction de la pièce *Un ennemi du peuple*⁷²⁰ par TAO Lügong, *Le Petit Eyoff*⁷²¹ traduit par WU Ruonan et la *Biographie* d'Ibsen écrite par YUAN Zhenying y sont également publiés⁷²².

Avec la découverte des ouvrages occidentaux, les écrivains chinois entrent donc dans une période de création qui passe le plus souvent par un travail d'adaptation. C'est à nouveau l'influence d'Ibsen qui joue un rôle moteur ; il faut signaler en effet que l'« importation » de modèles théâtraux étrangers devient un peu moins désordonnée par rapport au passé, avec Ibsen qui devient une sorte de « chef de file » parmi de nombreux noms importants de la réforme dramaturgique occidentale au tournant du XIXe et XXe siècle. L'exemple probablement plus réussi de ces adaptations est *La grande chose dans la vie* (*zhong shen da shi*)⁷²³ écrit par HU Shi, une pièce inspirée de *Une maison de poupée* d'Ibsen. Grâce à leurs efforts, d'abondants ouvrages occidentaux furent traduits : étape primordiale pour que ce que l'on a appelé le « nouveau théâtre » puisse connaître une évolution radicale, s'établir et se constituer comme nouveau mouvement littéraire.

Dans le numéro 4 du cinquième volume publié le 15 octobre 1918, nous trouvons des articles importants consacrés à la réforme du théâtre traditionnel comme « Les idées sur l'évolution littéraire et la réforme du théâtre » (*wen xue jin hua guan nian yu xi ju gai liang*) de HU Shi, « Mon opinion sur la pensée de la réforme du théâtre » (*yu zhi xi ju gai liang guan*) d'OU YANG Yuqian, « Mes réflexions sur le théâtre ancien chinois » (*wo de zhong guo jiu ju guan*) de ZHANG Houzai et « Reparlons de la réforme du théâtre » (*zai lun xi ju gai liang*) de FU Sinian. Dans le même numéro, la revue a publié « Un répertoire d'une centaine de pièces

⁷¹⁹ Cf. *Ibid.*, p.380-390.

⁷²⁰ La publication de la traduction de la pièce *Un ennemi du peuple* a continué dans les numéros suivants, voir : *La Nouvelle Jeunesse* n°2, vol.5, le 15 août, 1918, p.117-128 ; *La Nouvelle Jeunesse*, n°3, vol.5, le 15 septembre, 1918, *Ibid.*, p.202-216 ; *La Nouvelle Jeunesse*, n°4, vol.5, le 15 octobre, 1918, p.315-329.

⁷²¹ La publication de la traduction de la pièce *Le Petit Eyoff* a continué dans les numéros suivants, voir : *La Nouvelle Jeunesse*, n°3, vol.5, le 15 septembre, 1918, p.217-219.

⁷²² Voir *La Nouvelle Jeunesse*, numéro d'Ibsen, n°6 vol.4, *op.cit.*

⁷²³ *La grande chose dans la vie* (*zhong shen da shi*) est publié dans le n°3 vol.6 (le 15 mars 1919) de *La Nouvelle Jeunesse*.

célèbres contemporains⁷²⁴ » de cinquante-huit auteurs de treize pays en 1918. Ce répertoire est présenté comme des propositions de référence pour la traduction dans les années suivantes pour le milieu du théâtre et nous y trouvons trois pièces d'Ibsen déjà traduites en chinois : *Une maison de poupée*, *Un ennemi du peuple*, *Le Canard sauvage*. Citons aussi quelques pièces de ce répertoire : *Père*, *Mademoiselle Julie* de Strindberg, *La Puissance des ténèbres* de Tolstoï, *Les Bas fonds* de Maxime Gorki, *La Mouette* de Tchekhov, etc.⁷²⁵

On voit bien, donc, que cette « Époque des lumières » était caractérisée par une recherche essentiellement stylistique et littéraire, bien qu'animée par la volonté de doter le théâtre moderne en Chine d'une capacité de description de la réalité sociale contemporaine, en s'inspirant des meilleures réussites de la récente dramaturgie occidentale. Il s'agissait donc d'un projet de théâtre moderne qui ne se posait pas encore l'objectif d'atteindre la grande masse populaire, la plupart des rénovateurs et des écrivains étant des intellectuels provenant de la bourgeoisie ou de la petite bourgeoisie, visant une réforme davantage artistique et formelle que sociale ou politique.

Or, dans ce contexte de forte influence des modèles dramaturgiques occidentaux, la relation conflictuelle entre *Xi Qu* et le théâtre parlé s'aggrave. Depuis le Mouvement de la Nouvelle Culture, le « nouveau théâtre » se saisit notamment d'une valeur capable de pousser vers la modernité le théâtre chinois : le réalisme. La critique révolutionnaire de HU Shi va avoir en effet une influence radicale⁷²⁶ et, comme le signale rétrospectivement OU YANG Yuqian, « le lien entre *Xi Qu* et le théâtre parlé a été brisé pour la première fois pendant cette période et il a été renoué au moment de la fondation de la Compagnie Nanguo par TIAN Han, OU YANG Yuqian, ZHOU Xinfang, GAO Bosui, etc.⁷²⁷ ». La réactivation de ce lien avec les activités de la Compagnie Nanguo sera prise en examen dans le chapitre suivant. Pour l'instant, contentons-nous de réaffirmer que dans l'histoire moderne chinoise, le Mouvement du 4 Mai marque un moment charnière : avant ce mouvement, la période est caractérisée par le conflit entre la classe bourgeoise et l'aristocratie féodale, la première souhaitant une nouvelle culture

⁷²⁴ Les répertoires sont choisis et traduits par SONG Chunfang qui était professeur de la littérature française à l'Université de Pékin.

⁷²⁵ Voir SONG Chunfang, « Un répertoire d'une centaine de célèbres contemporains », *La Nouvelle Jeunesse*, n°4 vol.5, le 15 octobre, 1918, p.300-302.

⁷²⁶ Sur la question de la rupture entre ces deux styles de théâtre, nous pouvons lire également l'article de CHEN Dingsha : « Idée sur la nomination du théâtre parlé », *Scène artistique*, n°3 1989, recueilli in CHEN Dingsha, *Premier ton avec bon accord (chu ming bu luan tan)*, Pékin, Maison de la librairie Culture d'époque de Pékin, 2016, p.49.

⁷²⁷ OU YANG Yuqian, « Sur le théâtre culturel », *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, vol.1, Pékin, La Maison d'Édition du Théâtre chinois, 1958, p.101.

et la démocratie, le second restant solidement accrochée à l'ancienne culture. Après le 4 Mai, apparaît un combat de nature plus radicale, qui a été nommé comme celui pour « la culture de la nouvelle démocratisation » (*xin min zhu zhu yi wen hua*), et qui voit apparaître les revendications de la classe prolétarienne contre la culture impérialiste et la féodalité⁷²⁸. CHEN Dingsha, chercheur à l'Institut d'art dramatique de Chine, indique en effet que c'est à partir du mouvement de la nouvelle culture du 4 Mai (1919), que le théâtre culturel et le théâtre traditionnel *Xi Qu* est devenu une cible pour tous les intellectuels souhaitant une modernisation du théâtre, ce qui implique la promotion d'un théâtre parlé, bien plus adapté à reproduire les modèles du théâtre occidental. Et c'est également à partir de cette période que s'ouvre la problématique de la nationalisation du théâtre parlé chinois, question complexe puisqu'elle implique les difficultés liées à sa diffusion réelle auprès des masses et donc de la création d'un véritable théâtre populaire chinois : d'un côté la nécessité de trouver une langue accessible à tous, de l'autre celle de créer des formes dramaturgiques et scéniques capables de ne pas apparaître complètement étrangères aux habitudes ancestrales du public⁷²⁹.

A partir de la Révolution chinoise de 1911 (*xin hai ge ming*), le système impérial qui gouvernait depuis des millénaires disparaît. Cependant, des matériaux de la culture de l'époque ancienne, demeureront en arrière-plan dans les tentatives de développement d'un théâtre aux structures modernes qui se situe au croisement de l'influence du processus de rénovation sociale et l'appel démocratique des intellectuels. Le premier constat a coïncidé avec la conviction qu'il fallait restructurer le théâtre traditionnel (*Xi Qu*) afin de le rendre plus accessible au grand public et afin d'exalter son esprit national. Les intellectuels chinois lancent leur appel pour la réforme de *xi qu* et pour son utilisation en tant que « média populaire⁷³⁰ » (*da zhong chuan mei*) ainsi que comme outil de propagande pour la réforme sociale. Sous l'influence du processus socio-politique vécu par un pays qui commence à chercher sa modernité au début du XXe siècle, le théâtre parlé joue un rôle fondamental pour éclairer les consciences du public. C'est en cela que le rôle du théâtre chinois et son parcours sont différents de ceux de la France.

Par la suite, le théâtre chinois s'engage dans la voie du théâtre populaire pendant les années vingt et les années trente. Deux événements sont fondamentaux : la fondation du Parti

⁷²⁸ SHA Jiansun, « MAO Zedong parle de la Culture du Nouveau Démocratisme », *Journal de l'Université de Pékin*, n°5, 2002.

⁷²⁹ Cf. CHEN Dingsha, « L'Etude globale sur l'histoire du théâtre parlé chinois », *Référence Annuelle du Théâtre Chinois*, 1985, recueilli in CHEN Dingsha, *Premier ton avec bon accord (chu ming bu luan tan)*, op.cit., p.1-7.

⁷³⁰ SUN Mei, « *Xi Qu* pendant cent ans de la transformation », *Vingt et un Siècle*, décembre, 2011, p. 34.

Communiste en 1921 et de la Ligue des Ecrivains de Gauche en 1930 qui lancent le mouvement de « popularisation des arts et des lettres ». Le théâtre populaire entre ainsi dans une période « rouge » au sens « révolutionnaire » du terme, sous la direction du Parti Communiste. Et c'est justement dans cette phase du mouvement du théâtre populaire, que le théâtre d'un « occidentalisme intégré » (*quan pan xi hua*) évoqué par HU Shi pendant le Mouvement de la Nouvelle Culture du 4 Mai, devient une « difficulté ⁷³¹ » pour la généralisation du théâtre chinois et sa « nationalisation » (*min zu hua*) apparaît comme un grand problème pour la création théâtrale. A partir du moment où l'objectif ne se limite plus au renouvellement esthétique, aux formes dramatiques capables de s'adresser directement au « réel », mais doit aussi, et même prioritairement, atteindre un public large, situé qui plus est dans les strates inférieures de la société chinoise, urbaine et rurale, la question du théâtre traditionnel réapparaît avec force. En effet, les critiques de HU Shi sur le théâtre traditionnel sont finalement considérées comme « la première fracture entre le théâtre traditionnel et le théâtre parlé⁷³² », et la tension et la discontinuité entre le théâtre traditionnel et le théâtre parlé vont continuer à être présentes pendant la recherche de « modernité » du théâtre chinois : entre une indéniable influence de l'Occident et une forte tension « nationaliste », voire même vers une « sinisation⁷³³ » de la culture, et donc du théâtre. Les chapitres suivants seront consacrés à ces questions.

⁷³¹ Cf. CHEN Dingsha, « L'Etude globale sur l'histoire du théâtre parlé chinois », *Référence Annuelle du Théâtre Chinois*, 1985, recueilli in CHEN Dingsha, *Premier ton avec bon accord (chu ming bu luan tan)*, *op.cit.*, p.6.

⁷³² Voir OU YANG Yuqian, « Sur le théâtre culturel », *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, *op.cit.*, p.101.

⁷³³ Sur les termes « nationalisation » et « sinisation », nous pouvons consulter sur une thèse : ZHANG Ning, « L'Occidentalisme et la réception du théâtre occidental en Chine : 1978-1989 » vol.1-3, Sous la direction de Monsieur le Professeur Robert Abirached, département d'arts du spectacle, Université de Paris X, 1996, Vol.1, p.105-111.

B. Les appels autour des notions de « peuple », « populaire », « national »

Suite à l'influence du mouvement de la Nouvelle Culture et l'introduction de la pensée marxiste⁷³⁴ et de cette vague de renouvellement littéraire, les pratiques et les activités théâtrales ont toutefois vécu un développement important qui était destiné à croiser de manière plus directe d'autres tensions éthiques et sociales qui traversaient la société chinoise de cette époque. Deux sentiments, en particulier, émergent avec force et sont cristallisés dans les tentations du théâtre : d'un côté un appel de plus en plus pressant vers une dimension populaire sous l'influence des pensées occidentales ; et de l'autre une sorte de morale nationale avec une réflexion sur l'art et la culture des autochtones. Pendant les années 20, la recherche théâtrale chinoise a connu deux phénomènes qui illustrent de manière assez claire ces tendances: l'un est la recherche théorique de la Compagnie du Peuple (*min zhong ju she*) sous l'inspiration du *Théâtre du Peuple* de Romain Rolland, du Théâtre Libre d'Antoine et des théories du théâtre amateur (*Aimei ju*, « Aimei » qui vient de français « Amateur »). L'autre est le mouvement du Théâtre National (*guo ju yun dong*) qui recherche une dimension « nationale » avec une réflexion sur les spécificités du théâtre chinois qui mène à une tentative de combinaison entre le *Xi Qu* et le théâtre parlé.

L'appel théorique de la Compagnie du Peuple (le Théâtre du Peuple de Romain Rolland ; le Théâtre Libre d'Antoine ; le théâtre amateur)

Tout d'abord, à Shanghai, WANG Youyou⁷³⁵ a proposé la création d'une compagnie capable d'incarner un nouveau théâtre qui se charge aussi d'atteindre un public populaire : un théâtre d'art mais qui soit également adressé à la masse du peuple. En mai 1921, la compagnie intitulée « La Compagnie du Peuple⁷³⁶ » (*min zhong ju she*) voit donc le jour. Les membres

⁷³⁴ Rappelons la figure LI Dazhao (1889-1927) que nous avons présenté dans 5.1 A sur la revue *Nouvelle Jeunesse*. Il est le premier homme politique qui a introduit la pensée marxiste en Chine, ancien professeur à l'Université de Pékin, l'un des fondateurs du Parti Communiste chinois. Sur la propagande de la pensée marxiste, voir ses deux articles publiés dans la revue, le n°5 vol.5 publié le 15 octobre 1918 : « La victoire du peuple » (*shu min de sheng li*) et « La victoire des Bolcheviks » il s'agit des premiers articles de présentation de la pensée marxiste en Chine. C'est aussi un signe de l'influence de la pensée révolutionnaire soviétique à partir de ce moment.

⁷³⁵ WANG Youyou, l'un des personnages dont nous avons parlé dans le chapitre précédent (voir chapitre IV 4.2 A).

⁷³⁶ Sur la traduction de l'intitulé de cette compagnie, nous pouvons trouver des références anglaises, par exemple, elle est présentée comme « the People's Theatre Company (*Mingzhong jushe*) » dans l'ouvrage d'Eberstein, *Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949, vol.4 : The Drama*, Brill Academic Publishers, 1997, p. 93. Et « the People's Drama Society » dans l'ouvrage de Chang-tai Hung, *War and Popular Culture Resistance in Modern China, 1937-1945*, University of California Press, 1994, p. 24. L'autre version traduite en anglais est « the Popular Drama Society » dans l'ouvrage de Colin Mackerras, *Chinese Theater : From Its Origins to the Present Day*, University of Hawaii Press, 1988, p. 146. Dans le contexte de la fondation de la compagnie, elle est

en étaient CHEN Dabei, XIONG Foxi, OU YANG Yuqian⁷³⁷, etc, au total, treize membres tentent une expérience sur le « théâtre culturel » au début du XXe siècle dont nous avons parlée dans le chapitre iv. A l'époque des années 20, ils continuent à poursuivre la création d'un nouveau théâtre. D'après Ge Yihong, chercheur et historien du théâtre chinois, c'était la première fois qu'on introduisait le concept de théâtre du peuple (*ren min / min zhong*)⁷³⁸. Encore une fois derrière ce projet théâtral, il y a une influence intellectuelle occidentale, mais cette fois à la dimension littéraire s'ajoute une forte connotation sociale, puisque le modèle évoqué est celui du *Théâtre du peuple* de Romain Rolland. Rappelons d'abord les trois conditions capitales sur le théâtre populaire indiquées par Romain Rolland, qui sont la source et l'inspiration pour cette compagnie. Citons ci-après :

La première condition d'un théâtre populaire, c'est d'être *un délassement*. Qu'il fasse d'abord du bien, qu'il soit un repos physique et moral pour le travailleur fatigué de sa journée. C'est l'affaire des architectes du théâtre futur de veiller à ce que les places bon marché ne soient plus des lieux de supplice. C'est l'affaire des poètes de tâcher que leurs œuvres répandent la joie, et non la tristesse ou l'ennui. Il faut une grande vanité, désireuse de s'écarter, ou un enfantillage un peu niais, pour oser offrir au peuple les derniers produits de l'art décadent, qui donnent bien du mal quelquefois à l'intelligence des oisifs.

Que le théâtre soit *une source d'énergie* : c'est la seconde loi. Le devoir d'éviter ce qui écrase et déprime est tout négatif ; il a une contrepartie nécessaire : soutenir et exalter l'âme. Qu'en délassant le peuple, le théâtre le rende plus propre à agir le lendemain. Des êtres simples et sains n'ont, d'ailleurs, pas de joie complète sans l'action. Que le théâtre soit donc un bain d'action joyeuse. Que le peuple trouve dans son poète un bon compagnon de route, alerte, jovial, au besoin héroïque, au bras duquel il s'appuie, et dont la belle humeur lui fasse oublier les fatigues du chemin.

La troisième condition du théâtre populaire : le théâtre doit être *une lumière pour l'intelligence*. Il doit contribuer à répandre le jour dans ce terrible cerveau humain, plein d'ombres, plein de replis, plein de monstres. Tout à l'heure nous avons mis en garde contre la tendance des artistes à croire toutes leurs pensées bonnes pour le peuple. Il ne s'agit pas, pour cela, de lui éviter ce qui fait penser. La pensée de l'ouvrier est d'ordinaire au repos, tandis que son corps travaille ; il est utile de l'exercer, et pour peu qu'on sache s'y prendre, ce peut être même un vif plaisir pour lui, comme c'est un plaisir pour tout homme robuste de rompre à de rudes exercices ses membres engourdis par une longue immobilité. Qu'on lui apprenne donc à voir clairement et à juger les choses, les hommes et surtout lui-même.

La joie, la force et l'intelligence : voilà les trois conditions capitales d'un théâtre populaire.⁷³⁹

inspirée par le *Théâtre du Peuple* de Romain Rolland, selon la traduction en chinois pendant les années 20, « peuple » (en anglais *people*) est traduit comme « *min zhong* (民众) » ou plus directement comme « *ren min* (人民) ». Donc nous utilisons la traduction française « la Compagnie du Peuple ». Nous analyserons plus de détails autour de la traduction des mots « populaire » et « peuple » dans la partie suivante (voir chapitre V 5.1 C).

⁷³⁷ CHEN Dabei et OUYang Yuqian sont les figures importantes dans la création et le développement du théâtre parlé au début du XXe siècle, nous avons présenté leurs activités théâtrales dans la partie précédente (voir chapitre IV 4.2 A et B). XIONG Foxi (1900- 1965), l'un des fondateurs du théâtre moderne chinois. Il est étudiant à l'Université Yan Jing en 1920 et il rejoint en 1921 la Compagnie du Peuple. Entre 1924 et 1926, il fait ses études à l'Université Columbia de New York où il suit une formation de théâtre et de pédagogie. Dès son retour en Chine, entre octobre 1926 et juin 1927, il est le directeur de la discipline théâtrale à l'École Nationale des Beaux Art de Pékin (*guo li bei ping yi shu zhuan ke xue xiao*). En 1930, il lance une expérimentation de « popularisation théâtrale » dans la Province de Ding. C'est le sujet que nous allons développer dans le chapitre V 5.3 B.

⁷³⁸ Ge Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, Pékin, Edition de l'art et la culture, 1997, p. 49.

⁷³⁹ Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, Paris, Cahiers de la quinzaine, 1903, p.103-105.

Pour lancer leur idéal sur le nouveau genre du théâtre, la compagnie crée ainsi une revue mensuelle intitulée *Drama (xi ju)* (mai 1921- avril 1922), c'est aussi la première revue théâtrale en Chine⁷⁴⁰. Dans le premier numéro de cette revue, elle a publié un article de SHEN Zemin⁷⁴¹ sur « L'objectif et la valeur du Théâtre du Peuple » (*min zhong xi yuan de yi yi yu mu di*) pour présenter les opinions de Romain Rolland et la compagnie revendique en effet des objectifs évidemment inspirés par la pensée de l'auteur du *Théâtre du peuple* :

1) la nécessité d'amener le théâtre aux couches les plus pauvres de la société, aux masses populaires ;

2) La volonté de préserver l'indépendance de ce théâtre des subventions et du contrôle de l'Etat, tout en s'inspirant du fonctionnement des petits théâtres d'art, en Europe;

3) La conscience que les programmes à proposer aux gens qui travaillent soient réellement une source de plaisir, ayant comme buts principaux « distraction, compétence, connaissance », afin de les éduquer à l'art et d'éveiller leur conscience à l'esthétique, et en même temps à leur propre condition sociale⁷⁴². Selon les chercheurs chinois, la fondation de la compagnie et leurs revendications signifient le commencement du mouvement du théâtre du peuple chinois⁷⁴³; faisant ainsi un exemple pour illustrer l'influence occidentale du théâtre populaire en Chine⁷⁴⁴.

D'ailleurs, dans le premier numéro de *Drama*, la revue qui est directement liée à la compagnie, treize membres de la compagnie lancent leur déclaration en évoquant le Théâtre Libre d'Antoine dans « La déclaration de la Compagnie du Peuple » pour évoquer un théâtre qui prenne sa part de responsabilité sociale comme « rayon X » de la société :

⁷⁴⁰ Nous pouvons voir deux matériaux concernant la recherche de cette revue théâtrale, l'un est un article : LIU Hecheng, « la revue mensuelle, *Drama*, le champ pour provoquer le théâtre du peuple », *Document historique de la publication*, 2006, n°2. L'autre est un mémoire dans la discipline des lettres : FAN Ning, « La recherche sur *Drama* pendant la période de la Compagnie du Peuple », mémoire de master en 2007, l'Université Normale Centrale de Chine (l'Université normale centrale de Huazhong).

⁷⁴¹ SHEN Zemin (1900-1933), écrivain, traducteur, il est le frère de l'écrivain SHEN Yanbing (pseudonyme MAO Dun). MAO Dun est l'un des treize membres de la Compagnie du Peuple et de la revue liée à cette compagnie.

⁷⁴² SHEN Zemin, « L'objectif et la valeur du Théâtre du Peuple », *Drama*, n°1, vol.1, mai 1921.

⁷⁴³ Voir JIANG Ji, « Le théâtre du peuple introduit une problématique, une étude sur le 'Questionnaire du théâtre du peuple' des années 1930. », *La Théorie et la Critique de l'Art et des Lettres*, n°1, 2017, p.50-61. Sur le mouvement du théâtre populaire chinois des années 20 et 30, nous pouvons consulter un travail spécifique autour des documents historiques et folkloriques étudiés par JIANG Ji, nous reparlerons plus loin dans le chapitre concernant XIONG Foxi et son expérimentation théâtrale dans la province Ding.

⁷⁴⁴ Voir CHEN Qijia, « Esprit des lumières et le Théâtre Populaire », Préface, in Marco Consolini, *Théâtre Populaire 1953- 1964 histoire d'une revue engagée*, traduit de français en chinois par LU Nan, Pékin, Maison d'Éditions du Théâtre chinois, 2019.

Le théâtre joue un rôle important dans la société moderne, il est une roue qui pousse l'avancement de la société, il est un rayon X qui cherche la maladie de la société, il est aussi un miroir honnête qui présente les figures du peuple.

C'est un théâtre qui ne s'inscrit pas encore dans le passé de la Chine, c'est un théâtre que nous voulons créer avec tous nos efforts.

En France, au début du XIXe siècle, un homme qui s'appelle [André] Antoine a créé un Théâtre Libre pour évoquer le mouvement du théâtre d'art, ce fut le théâtre moderne français. [sic.] En Angleterre, à la fin du XIXe siècle et début du XXe siècle, les gens de théâtre provoquent également le mouvement du théâtre libre, et le théâtre moderne anglais est fondé dans ce cadre. Le Théâtre Libre a pour objectif de présenter le noble idéal des hommes par le théâtre d'art ; il y a eu donc un conflit avec le théâtre d'argent qui a pour objectif la distraction; il a même très peu de public au début, mais il a toujours pour objectif d'élever le niveau et l'opinion artistique des spectateurs. Si nous pouvions vérifier l'histoire du théâtre moderne des autres pays, nous pourrions trouver partout le mouvement du Théâtre Libre et sa réussite.

Cependant, la Chine n'a pas ce genre de mouvement, c'est ce qui nous manque urgemment ; ce que nous provoquons maintenant, c'est ce mouvement. Nous n'avons pas la capacité comme Antoine en ce moment et nous n'arrivons pas à fonder un Théâtre Libre, nous ne pouvons que suivre les expériences des dramaturgies anglaises lançant d'abord une publicité par les lettres. C'est dans la revue mensuelle, *Drama*, que seront publiées les idées des fondateurs et présentées les théories occidentales⁷⁴⁵.

Bien que l'évocation de l'exemple du Théâtre Libre d'Antoine soit inévitablement vague et imprécise, la référence à ce « mouvement de théâtre d'art » qui aurait créé « le théâtre moderne français » pour ensuite se répandre en Europe, cueille un réel moment de rupture, certes bien plus complexe et nuancé, qui tente de sortir la pratique théâtrale occidentale de la fin du XIXe siècle de ses mécanismes commerciaux voire industriels. Le Théâtre Libre d'Antoine, aussi grâce à son intitulé annonceur d'ouverture, a été effectivement le modèle, du moins théorique, de plusieurs créations similaires en Europe, bien que souvent éphémères : la Freie Bühne d'Otto Brahm à Berlin, le Independent Theatre à Londres, les Théâtres Libres de Bruxelles, Lisbonne, Prague, etc., outre que le bien plus célèbre et pérenne Théâtre d'Art de Moscou⁷⁴⁶.

Par la recherche théorique de la Compagnie du Peuple, nous pouvons observer que les intellectuels chinois poursuivent une voie dans l'étude du théâtre occidental. Il y a déjà une prise de conscience pour changer la société par le théâtre, d'après l'exemple de Romain Rolland et sa pensée sur le théâtre du peuple. La compagnie lance aussi le mouvement du théâtre amateur évoqué par l'un des membres, CHEN Dabei et son ouvrage théorique, *Théâtre*

⁷⁴⁵ « La déclaration de la Compagnie du Peuple », *Drama*, mai 1921, n°1, vol.1. C'est publié aussi dans Annexe (I) in Ge Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, Pékin, Edition de l'art et la culture, 1997, p. 452.

⁷⁴⁶ Cf. à ce propos Philippe Baron, Philippe Marcerou (dir.), *Le Théâtre Libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers*, Paris, L'Harmattan, 2007.

*d'Aimei*⁷⁴⁷. Ce livre est publié en 1922 par Maison d'Édition du *Journal du Matin (cheng bao she)* (voir Fig. 1)⁷⁴⁸. Mais la réponse à la question, « qui fait partie du peuple ? » reste encore floue pour eux pendant les années 20. Voyons donc à ce propos les positions exprimés dans le cadre de ce théâtre amateur chinois et plus précisément chez CHEN Dabei.

Selon CHEN Dabei, les pays européens et américains considèrent que le théâtre est aussi important que les écoles, les bibliothèques, les parcs, etc, et la construction du théâtre est mis en œuvre dans les projets civils dans beaucoup de pays, par exemple le théâtre national, l'école du théâtre nationale, etc. C'est un art qui peut très rapidement développer ses fonctions de pédagogie populaire et sociale par rapport aux autres arts. C'est un art qui est très communicatif : c'est pourquoi il faut exploiter son potentiel positif au lieu de mal l'utiliser en le laissant en proie à des mauvaises influences⁷⁴⁹. CHEN Dabei évoque donc un théâtre amateur pour changer l'esprit social pendant cette période. Il a rédigé à ce propos un livre qui prône un théâtre amateur chinois d'après une étude et des références d'ouvrages étrangers qu'il a consulté surtout en anglais : *The New Movement in the Theatre* de Sheldon Cheney (1914), *Practical Stage Directing for Amateurs* d'Emerson Taylor (1923), *The Twentieth Century Theatre* de William Lyon Phelps (1918), etc⁷⁵⁰. Comme l'auteur le précise dans son texte, « nous ne disposons que d'un seul livre qui nous donne accès à des informations dans le domaine théâtral, c'est un livre consacré à l'histoire du théâtre occidental publié par Maison d'édition des Commerces (*shang wu yin shu guan*)⁷⁵¹ ». CHEN Dabei se propose donc de pallier à ce manque et de donner une clé pour entrer dans le monde du théâtre amateur par son livre. Pour lui, le but de ce théâtre non professionnel est de rapprocher les acteurs et la littérature théâtrale, afin d'introduire un nouveau concept dans la vie et dans le monde, et de faire en sorte qu'il devienne un moyen de partage avec les publics. Le théâtre amateur a pour lui la mission de répandre collectivement un besoin de l'esprit, parce qu'il croit que le théâtre est l'expression de communication la plus profonde et efficace, à plus forte raison si acteurs et spectateurs se trouvent dans une condition d'égalité⁷⁵². Et il cite la parole

⁷⁴⁷ En chinois, Théâtre amateur est traduit par CHEN Dabei comme « *Aimei de xiju* », « Aimei » qui vient de français « amateur ». Voir CHEN Dabei, *Théâtre d'Aimei*, Shanghai, Maison d'Édition de la Librairie de Shanghai, 2011, p.1.

⁷⁴⁸ La nouvelle publication était en 2011, par Maison d'Édition de la Librairie de Shanghai, voir CHEN Dabei, *Théâtre d'Aimei*, Shanghai, Maison d'Édition de la Librairie de Shanghai, 2011.

⁷⁴⁹ CHEN Dabei, *Théâtre d'Aimei*, Shanghai, Maison d'Édition de la Librairie de Shanghai, 2011, p.2.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p.3.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p.151. L'auteur n'a pas précisé le titre du livre, mais une recherche documentaire dans les listes de publication de la maison d'édition en question permet d'affirmer qu'il s'agit très vraisemblablement de *L'histoire de la présentation théâtrale occidentale*, édité par XU Jiaqing, publié par Maison d'édition des Commerces en 1916.

⁷⁵² *Ibid.*, p.153.

d'Ibsen : « On évoque la révolution politique ou les autres révolutions superficielles, mais ce dont on a besoin, c'est d'une révolution profonde de notre âme⁷⁵³ ». En plus de son appel spirituel, l'auteur présente systématiquement la création dramaturgique occidentale surtout en soulignant l'importance du texte, l'organisation de la compagnie, la méthode de la mise en scène, la représentation d'acteur, le maquillage d'acteur, le décor de scène, etc. au théâtre amateur qu'il veut promouvoir en Chine.

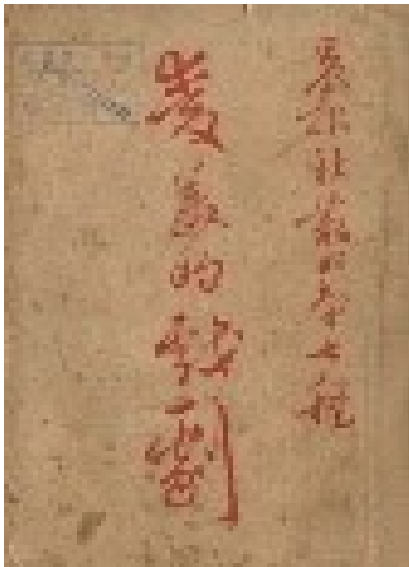


Fig. 1 : La couverture du livre de CHEN Dabai, *Théâtre d'Aimei*, publié par Maison d'Édition du *Journal du Matin* (*cheng bao she*), 1922.

Source est disponible sur: « la publication *Théâtre d'Aimei* de CHEN Dabai », Mémoire de Shanghai, Adresse URL : <http://memory.library.sh.cn/node/71828>

Ce livre aura grand impact théorique dans le milieu théâtral à une époque où le théâtre parlé chinois cherche encore sa voie et où, dans le même temps, il hésite entre une transformation radicale de « l'ancien » vers « le nouveau » que nous avons évoquée brièvement dans le chapitre IV, et une voie qui sache mélanger les caractères de *Xi Qu* au théâtre qui sera suivi ultérieurement dans sa forme occidentalisée. En janvier 1922, la Compagnie du Peuple dont CHEN Dabai fait partie s'installe à Pékin pour lancer le mouvement amateur en s'adressant surtout aux troupes étudiantes des écoles. Mais le

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 155. L'auteur n'a pas précisé la source de cette parole, nous avons essayé de traduire du chinois en français.

mouvement tourne court entre 1922 et 1923. Faute d'expérience et faute d'étude profonde parmi les amateurs, la qualité des spectacles chute très rapidement. Ce mouvement a donné toutefois une impulsion importante à cette époque, d'après les chiffres indiqués par GE Yihong : il réussit à attirer d'une part quarante-huit troupes collectives amateurs de Pékin et d'autre part, environ deux mille membres adhérant au mouvement⁷⁵⁴.

Le mouvement du Théâtre National (*guo ju yun dong*) qui présente une réflexion entre le *Xi Qu* et le théâtre parlé.

Sous l'influence de la Nouvelle Culture du 4 Mai, le théâtre traditionnel a été fortement critiqué par les intellectuels qui font appel systématiquement à la culture occidentale. D'autre part, le théâtre parlé d'inspiration européenne peine à trouver une légitimité et a du mal à atteindre sa maturité. Ces difficultés sont perceptibles encore pendant les années 20, lorsqu'on constate une certaine indétermination terminologique. Entre 1925 et 1926, les hommes de théâtre lancent donc un appel pour un « théâtre national », afin de réfléchir sur la relation entre *Xi Qu* et théâtre parlé.

La figure du port-drapeau du mouvement est YU Shangyuan, qui a fait ses études à l'Université Carnegie-Mellon de Pittsburgh et à l'Université Columbia de New York en 1923. Pendant son séjour aux Etats-Unis, YU Shangyuan et ses camarades WEN Yiduo, ZHAO Taimou, XIONG Foxi, LIANG Shiqiu, etc. s'intéressent beaucoup au théâtre et c'est à partir de cette époque qu'ils élaborent leur projet de création d'un nouveau théâtre dans leur pays⁷⁵⁵. Dès leur retour en Chine en 1925, ils participent au travail de l'Institut Théâtral de l'Ecole Nationale d'Art de Beijing (*guo li bei ping yi shu zhuan men xue xiao*), la première école d'art, où un institut théâtral est fondée par le gouvernement. En 1926, YU Shangyuan devient le rédacteur en chef du *Journal Théâtral* (*ju kan*) pour présenter les théories occidentales, expliquer les idées théâtrales, analyser les caractères artistiques de *Xi Qu*, afin de discuter de la direction que peut prendre le théâtre parlé chinois. La plupart de ses articles sont réunis et publiés en 1927 dans un livre intitulé *Théâtre National*, cet ouvrage est considéré comme un

⁷⁵⁴ Ge Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, op.cit., p.56.

⁷⁵⁵ Sur leurs activités théâtrales aux Etats-Unis, vois LIU Zuozhong, *1924, l'origine du mouvement Théâtre National aux Etats-Unis*, *Journal de la lecture chinoise*, le 4 décembre, 2003.

aboutissement des réflexions théoriques du mouvement, et en présente principalement la pensée esthétique interne⁷⁵⁶.

Basé sur son travail à l'institut théâtral, il présente pour la première fois l'idée d'un « théâtre national » (*guo ju yun dong*) en indiquant la nécessité de « jouer le théâtre avec les matériaux chinois et pour le public chinois⁷⁵⁷ ». Le mot d'ordre du « théâtre national » est donc lancé par YU Shangyuan, mais de quel théâtre national s'agissait-il ? Quelle forme concrète prenait-il ? Encore une fois nous ne disposons pas d'une théorie ou d'une pratique suffisamment claire pour justifier pleinement cet appellatif. D'après YU Shangyuan, ce théâtre « national » ne devait être ni un théâtre parlé, ni un *Xi Qu* traditionnel, mais « un nouveau théâtre » capable de mélanger les deux univers, en profitant des avantages de ces deux styles⁷⁵⁸. En effet, son modèle d'inspiration était le mouvement de la renaissance des arts et des lettres ainsi que la littérature Irlandaise⁷⁵⁹. Il voulait créer un théâtre qui pouvait réunir les avantages de *Xi Qu* et du théâtre parlé.

Sur l'aspect esthétique, le théâtre national recherchait un art pur, par conséquent il a beaucoup exalté l'art symbolique et l'expressionnisme occidental, ainsi que l'art abstrait de *Xi Qu*. C'était un idéal qui avait pour objectif la création d'un nouveau théâtre qui enraine l'ancien dans le théâtre parlé. YU Shangyuan analyse aussi leurs caractères, en indiquant que « le théâtre parlé décrit la vie réelle et concrète (*xie shi*) et le *Xi Qu* présente un monde imaginaire (*xie yi*), donc le premier genre souligne le contenu raisonnable et le deuxième souligne la forme et la sensation. Le théâtre idéal naît lorsqu'un contenu raisonnable est présenté sous une forme esthétique, poétique et imaginaire, c'est-à-dire, un théâtre sous la forme d'un art pur. C'est le meilleur théâtre et il a une grande valeur⁷⁶⁰ ». Pour poursuivre cet idéal, il critique le Mouvement de la Nouvelle Culture qui introduit Ibsen en Chine, car à son avis ce style influence le théâtre parlé chinois dans une mauvaise direction pour présenter les problèmes sociaux comme la politique, la famille, le travail etc. Sous l'influence d'Ibsen, les gens de théâtres placent la vie réelle en premier, et l'art en dernier lieu.

⁷⁵⁶ Nous pouvons consulter une étude historique théâtrale sur les textes publiés entre 1922 et 1926 de YU Shangyuan, voir LIU Siyuan, « Etude du théâtre historique sur le mouvement du Théâtre National », *Journal de L'Université Nanjing*, n° 20162, 2016, p. 119-127.

⁷⁵⁷ YU Shangyuan, « Préface », *Le Mouvement du Théâtre National*, Shanghai, Librairie de la nouvelle lune de Shanghai, 1927, p. 1. (ce livre est républié chez Librairie de Shanghai, 1992.)

⁷⁵⁸ Cf. *Ibid.*, p.1-3.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p.3. L'appel de YU Shangyuan est inspiré par l'esprit du mouvement Irlandais, il a évoqué de présenter la vie et le peuple des régions moins développées où les gens conservent les anciennes coutumes. D'après lui, ces derniers sont les caractères chinois et nationaux. Ses opinions ont été critiquées à son époque, car on a pensé qu'il avait faussé le sens original du mouvement Irlandais.

⁷⁶⁰ YU Shangyuan, « Critique sur le théâtre ancien », *op. cit.*, p. 195-196.

En revanche, dans son idéal d'art pur, YU Shangyuan pense que « l'art n'est pas pour la vie, mais la vie est pour l'art⁷⁶¹ ». Mais, comme on l'a évoqué au début, cela restera un mouvement théorique, produisant des textes contenant des déclarations esthétiques, sans que cela aboutisse à des résultats concrets. On s'en rend compte en examinant les programmes de l'institut théâtral de l'Ecole Nationale d'Art de Beijing, où YU Shangyuan essaye de mettre en ordre ses idées sur les spécificités de ce théâtre à venir. Dans le premier semestre, les animateurs donnent des cours et des formations sur le théâtre parlé il semble donc que le « théâtre national » doive se baser sur ce style. Mais, pendant le deuxième semestre, ils choisissent de donner des cours de *Xi Qu* : la forme idéale du « théâtre national » proche des traditions⁷⁶². Nous pouvons en conséquence considérer que ce mouvement né dans la période de transition entre le théâtre traditionnel et le théâtre parlé, incarne bien les hésitations et les incertitudes des intellectuels et des animateurs de cette époque, qui ne savent pas bien quelle est la véritable signification à donner au « théâtre national », ainsi que la forme il doit prendre. Ces animateurs n'ont fait que présenter des exercices qui montrent bien les ambiguïtés et les paradoxes de cette période-là.

Ce mouvement s'étend sur un laps de temps très court entre 1926 et 1927, avant l'arrivée de la Première Guerre Civile (1927-1937) entre Guomindang et Parti Communiste chinois. Leur rêve d'un art pur n'était donc pas adapté aux circonstances sociales du moment⁷⁶³ : le mouvement du théâtre national disparaît en effet avec la fermeture de l'Ecole d'Art National de Beiping en juin 1927, conséquence de la politique antiparti communiste de JIANG Jieshi, ce dernier ayant lancé des contrôles dans le domaine culturel, et suspectant qu'il y ait des activités du Parti Communiste chinois dans cette école.

Les adaptations du théâtre occidental étaient des opérations essentiellement intellectuelles et, nous l'avons souligné, littéraires. Pour le public chinois, à plus forte raison s'il l'on visait un auditoire large et socialement différencié, elles étaient complètement étrangères à la réalité culturelle et sociale du pays⁷⁶⁴. On mesurait ainsi l'écart très important entre les civilisations

⁷⁶¹ YU Shangyuan, « Préface », *op.cit.*, p.5.

⁷⁶² Ge Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, *op.cit.*, p.73.

⁷⁶³ Depuis 1927, le GMD et le PCC s'opposent dans des affrontements armés réguliers, c'était la rupture de la première collaboration (premier front uni) entre ces deux partis. Entre 1927 et 1937, la société chinoise a traversé la Première Guerre Civile entre ces deux parties, sous l'influence de la guerre, le théâtre parlé est utilisé comme un outil de propagande au lieu un art pur. Nous reviendrons sur ce sujet dans le chapitre suivant (voir chapitre V 5.2).

⁷⁶⁴ HU Xingliqng, *La pensée théâtrale chinoise du XXe siècle*, Jiang Su, Edition de l'art et la culture de Jiang Su, 1995, p.206-207.

occidentale et chinoise : deux mondes radicalement différents. Et les compagnies théâtrales citées se sont heurtées à l'énorme difficulté de faire passer un répertoire et des formes trop éloignés, non seulement de la réalité sociale et culturelle, mais aussi de l'esthétique chinoise. Or, sans la possibilité de créer un lien de prise de conscience avec les spectateurs, ces tentatives d'une nouvelle et « moderne » pratique théâtrale, n'avaient aucune chance de s'élargir à un public beaucoup plus nombreux.

De la fin du XIXe siècle jusqu'aux deux premières décennies du XXe siècle, le « théâtre moderne », comme nous le montrent les exemples évoqués jusqu'à présent, a commencé à se développer en Chine dans un contexte révolutionnaire et de grande transformation sociale. Le théâtre a été perçu, par un certain nombre d'intellectuels progressistes, comme un moyen pour hâter le changement de la société chinoise, dans laquelle une certaine liberté d'opinion ainsi qu'une conscience démocratique inédites à l'époque de l'Empire, ont commencé à se faire jour. A partir des années 30, parallèlement à l'amplification du conflit politique ayant comme objet le contrôle et la modernisation du pays, et plus précisément dans le cadre de la rivalité et ensuite de la guerre civile entre le camp Nationaliste du Guomindang de JIANG Jieshi et celui du Parti Communiste, le « théâtre moderne » est devenu de plus en plus un enjeu politique, voire un outil de propagande qui a fortement contribué au développement culturel du mouvement prolétarien, notamment sous l'impulsion du Parti Communiste Chinois. C'est à ce moment-là qu'une notion plus nette et plus orientée de théâtre populaire fait son apparition.

C'est au début des années 30, que cet appel au « Théâtre Populaire » se précise dans le milieu de la Ligue Gauche qui commence à promouvoir un développement du domaine théâtral sous l'influence de la culture prolétarienne et du mouvement « Populariser l'art et les lettres », dont nous allons parler dans le chapitre suivant. Avant d'étudier ce mouvement, où donc la notion de « théâtre populaire » prônée par le Parti Communiste chinois prendra tout son essor, il est intéressant de s'arrêter encore sur les nuances et les ambiguïtés que recouvrent le terme « populaire » à cette époque. Il s'agit aussi de comparer les conceptions du théâtre populaire en France avec celles qui se développent en Chine et surtout de montrer comment les idées occidentales émergées dans le contexte du théâtre français ont influencé le théâtre chinois dans ses moindres détails.

C. La définition et la traduction de « populaire » en Chine

Suite à la définition du théâtre populaire en France que nous avons analysé dans le premier chapitre (1.1 B), deux conceptions se superposent et continueront à dialoguer pendant tout le parcours du théâtre populaire en France : peuple en tant que « *populus* », du mot latin qui veut dire toute la communauté sans distinctions ; peuple en tant que « *plebs* », du mot latin qui désigne les classes inférieures, c'est-à-dire, comme l'a précisé Marion Denizot, la dialectique entre « un théâtre visant à l'unité de la nation et du corps social et un théâtre posant la question sociale, à partir d'une lecture de la société influencée par le matérialisme historique et par la notion de « classes sociales⁷⁶⁵ ».

Quand on se réfère au sens démocratique, le terme « théâtre populaire » se rapporte aussi à des notions comme celle de « citoyen », « peuple », « prolétariat », « masses », « public » : pendant les années 30, il est utilisé dans le contexte des mouvements de masses, comme l'éducation populaire sous le Front Populaire ; dans l'après-guerre et les années 50, Jeanne Laurent, avec l'ouverture des premiers Centres Dramatiques Nationaux, et Jean Vilar avec l'aventure du TNP poursuivent et concrétisent une politique d'ouverture vers un public populaire que présuppose l'intervention de l'Etat ; dans les années 60, suite à la création du Ministère de la Culture dirigé par André Malreux, la politique de service public et la décentralisation théâtrale sont mis en œuvre et institutionnalisés. Bien que le terme « théâtre populaire » soit apparu comme utopique avec les désillusions de Mai 68, nous ne négligeons pas tous ces efforts entrepris pour donner accès à « tous », selon l'idéal du théâtre populaire depuis le début du XXe siècle en France.

Cette utopie en France présente trois dimensions essentielles - démocratique, revendicative et sociologique - par ses efforts engagés, en matière de culture et de pédagogie. Dans le cas de la Chine, le théâtre populaire est né dans le contexte historique de la sauvegarde du pays, ce qui lui donne des fonctions de propagande politique et d'éveil de la conscience des masses. Avec le temps, ce théâtre a subi également une influence de la culture née de la généralisation de la consommation à l'époque contemporaine (des années 90 jusqu'à nos jours). Nous tenterons de clarifier la définition du terme « populaire » afin de mieux

⁷⁶⁵ Marion Denizot, « Le Théâtre populaire en France : retour vers un « lieu de mémoire » », introduction à Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentation du peuple*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 9. Voir aussi Marco Consolini, « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1758-1900) », *op.cit.*, p.12.

comprendre son parcours d'évolution et de comparer avec le sens qu'il a en France comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre.

En premier lieu, essayons de définir le théâtre populaire chinois en utilisant la traduction du français à l'anglais et au chinois. Pour clarifier la question de la traduction, nous avons besoin de considérer l'ambiguïté entre les deux mots clés: « peuple » (en anglais « people », en chinois « 人民 » (*ren min*) et « populaire » (en anglais « popular », en chinois « 大众 » (*da zhong*)).

Cette question est bien posée par Roger Hudson dans sa définition du théâtre du peuple⁷⁶⁶. Selon lui, « théâtre du peuple » (en anglais « people's theatre ») est difficile à définir, aussi difficile que la définition de ce qu'est « le peuple ». Il essaye donc d'observer ce thème dans des catalogues qui montrent les différences avec le « théâtre du peuple » :

- le « théâtre populaire » (en anglais « popular theatre ») est lié à la culture populaire qui cherche à « toucher le plus grand nombre de gens possible » (« to entertain the largest possible number of people »)⁷⁶⁷ ;

- le « théâtre social » (en anglais « social theatre ») a pour objectif de « transmettre la culture aux masses, d'éduquer les masses par le théâtre, de créer la conscience de soi même, de donner confiance en soi, en utilisant le théâtre comme une thérapie » (« to take culture to the masses, to educate through theatre, to give self-awareness, self-confidence, theatre as therapy »)⁷⁶⁸ ;

- le « théâtre des travailleurs » (« working class theatre ») pour « donner un divertissement de classe ouvrière par la forme et le contenu ou contrôlé par des ouvriers, pour encourager la conscience de classe ou la solidarité de groupe ou de communauté au sein de tous les spectateurs » (« to provide entertainment which is working class in form and content or which is controlled by workers. To encourage a sense of class-consciousness, or group or community solidarity among all members of audience »)⁷⁶⁹;

⁷⁶⁶ Voir Roger Hudson, « Towards a Definition of People's Theatre », *Theatre quarterly* Vol.1, n°4, Oct-Dec 1971.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p.2.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p.100.

- le « théâtre politique » (« political theatre ») cherche à «encourager la prise de conscience politique, pour agir ou pour soutenir l'action politique» (« to encourage towards political awareness, action or support for political action. »)⁷⁷⁰;

- le « théâtre révolutionnaire » (revolutionary theatre) cherche à « créer de nouvelles formes révolutionnaires de théâtre libéré des limites de la société féodale et capitaliste dont le style et le contenu corresponde aux besoins et aux possibilités de création d'une société prolétarienne, socialiste, ou libertaire. » (« to create new, revolutionary forms of theatre freed from the restrictions of feudal or capitalist society and whose style and content relate to the needs and creative possibilities of a proletarian or socialist or libertarian society ») ⁷⁷¹.

Dans ces deux dernières catégories, l'auteur cite le théâtre chinois pendant la Grande Révolution Culturelle comme exemple de théâtre politique et de théâtre révolutionnaire⁷⁷². L'observation de Roger Hudson présente une réflexion globale sur les dimensions liées avec le thème « théâtre du peuple » qui se croise et se mélange avec les caractères « populaire », « social », « classe de travailleurs et de prolétariens », « politique » et « révolutionnaire ». Ce phénomène est très bien illustré dans le parcours du théâtre parlé chinois : depuis sa naissance en 1907, le théâtre parlé s'est développé avec la mission de sauver le pays et d'éveiller la conscience nationale du public ; pendant les années 20 et jusqu'aux années 40, il a fixé sa voie et il est passé de « théâtre du peuple » à « théâtre populaire » dans le contexte antifasciste et anti-guerre ; pendant les années 50 et 60, le mouvement de « popularisation » s'est transformé sous l'effet de la propagande idéologique et politique pendant la Grande Révolution Culturelle. La transformation et la complexité du « théâtre du peuple » en Chine montre ses propres caractères où se superposent les termes « populaire », « politique » et « révolutionnaire » dans un contexte historique et sociologique autochtone. Nous pouvons donc trouver des genres qui combinent plusieurs sens, par exemple dans le *Selective Guide to Chinese Literature 1990-1949, vol 4, The Drama* édité par Bernd Eberstein : le théâtre parlé de la première moitié du XXe siècle y apparaît aussi sous la forme de « théâtre social engagé », « théâtre national » qui réunit tous les caractères indiqués ci-dessus⁷⁷³. Cette complexité rajoute des difficultés pour donner une définition « fixée » du « théâtre populaire »

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p.100-101.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p.101.

⁷⁷² *Ibid.*, p.101.

⁷⁷³ Cf. *Selective Guide to Chinese Literature 1990-1949, vol 4, The Drama*, Bernd Eberstein (édité), Brill Academic Publishers, 1997, Chapitre V et VI.

en Chine, mais, ce travail nous a permis de diriger notre regard vers le monde occidental pour chercher une réponse dans une perspective comparative.

Pour une étude plus approfondie et plus détaillée de notre sujet principal, nous pouvons trouver la traduction de « populaire » en chinois, en tenant compte tant du français que de l'anglais. Le travail de Jessica Wardhaugh sur *Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870-1940* publié en 2017 (Maison d'Édition Springer) analyse le théâtre populaire français en distinguant les caractères « citoyen », « nationaliste », « folklorique », « révolutionnaire » et les illustre par des exemples concrets pris à des périodes différentes et par des figures connues comme Maurice Pottecher, Romain Rolland, etc.⁷⁷⁴ Dans cet ouvrage, nous pouvons trouver la traduction en anglais et en français du terme qui nous intéresse : « popular theatre » et « théâtre populaire ».

Si nous essayons ensuite de trouver le lien et la traduction en chinois et en français de ce terme, nous découvrons une connexion dans la traduction de l'anglais au chinois. Dans la recherche de Chang-tai Hung, *War and Popular Culture Resistance in Modern China, 1937-1945* (University of California Press, 1994), ouvrage consacré à la culture populaire chinoise du XXe siècle et à l'impact politique de la guerre sino-japonaise (1937-1945), l'auteur utilise « popular » comme la traduction anglaise pour « 大众 » (*da zhong*) en chinois, « popularization » pour « 大众化 » (*da zhong hua*)⁷⁷⁵. Citons quelques termes concrets cités par l'auteur : « 大众文化运动与民族解放 » (*dazhong wenhua yundong yu minzu jiefang*) traduit en anglais est « The popular culture movement and national salvation »⁷⁷⁶, « 文艺大众化与通俗文艺 » (*wenyi dazhonghua yu tongsu wenyi*) traduit en anglais comme « The popularization of literature and popular literature »⁷⁷⁷. C'est une source liée directement à notre sujet concernant le « théâtre populaire » et elle donne la preuve précise de la traduction de « 大众 » (*da zhong*) en anglais « popular ». Ce travail présente la transition de l'anglais « popular » à la traduction française « populaire », ce qui nous permet de confirmer notre traduction en chinois du « théâtre populaire » en chinois par « 大众戏剧 » (*da zhong xi ju*).

Après la découverte de la définition anglaise, citons aussi une référence qui pourra être utile en créant un lien entre le théâtre populaire chinois et le théâtre populaire italien. Nous

⁷⁷⁴ Voir Jessica Wardhaugh, *Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870-1940*, Springer, 2017.

⁷⁷⁵ Chang-tai Hung, *War and Popular Culture Resistance in Modern China, 1937-1945*, University of California Press, 1994, p.51.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p.392.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p.395.

pouvons observer un contexte similaire dans ces deux pays sous l'influence de leur politique culturelle et de leur objectif de « créer le lien entre le public et le théâtre » par le mouvement du théâtre populaire⁷⁷⁸. Dans un article qui présente le théâtre populaire chinois dans la revue *Teatro d'oggi* (1953-1955), nous trouvons la présentation de l'influence de U.R.S.S. sur le théâtre populaire chinois sous le titre « Nuove esperienze del teatro nell'Unione Sovietica e in Cina. Le vie della creazione popolare⁷⁷⁹ » (voir Fig.1) et un article sur le théâtre populaire chinois, né à la suite de la révolution démocratique et du mouvement de résistance antijaponais, avec la pièce *La fille aux cheveux blancs (bai mao nu)* comme « Yan-ko, teatro popolare cinese⁷⁸⁰ » (voir en Fig. 2, 3).



Fig.1: « Vita teatrale nell U.R.S.S. », *Teatro e spettacolo popolare*, n°1 1952 (supplément à *Vie Nuove* n°42).

⁷⁷⁸ Cf. Document sonore d'intervention de Cristina Tosetto sur *Arena* (1953-1955) et *Teatro d'oggi* (1953-1955), le 26 janvier 2019, sous l'organisation du Groupe de recherche interuniversitaire sur les revues de théâtre.

⁷⁷⁹ Voir « Vita teatrale nell U.R.S.S. », *Teatro e spettacolo popolare*, n°1 1952 (supplément à *Vie Nuove* n°42).

⁷⁸⁰ Yan-ko, en chinois pinyin comme *Yang ge*, est à l'origine une forme de danse de la région de Shanxi à nord-ouest de la Chine. C'est une sorte de danse folklorique de masse et une forme populaire présentée sous le style collectif auprès des agriculteurs principalement dans la région du nord de Chine. La forme Yan-ko a été adaptée à des nouveaux sujets, étant choisie comme forme populaire efficace pour faire de la propagande parmi les paysans en Chine pendant les années 30 et 40 sous la politique culturelle « popularisation des arts et des lettres » de la Ligue Gauche et de Mao. Voir « Yan-ko teatro popolare cinese », *Teatro e spettacolo popolare*, n°1, 1952 (supplément à *Vie Nuove* n°42).



Fig.2 : « Yan-ko teatro popolare cinese », *Teatro e spettacolo popolare*, n°1 1952 (supplément à *Vie Nuove* n°42)



Fig.3 : La pratique de Yang ge de nos jours

Il semble que nous nous approchons de plus en plus de la signification du théâtre populaire avec les éléments similaires dans l'histoire du mouvement théâtral. Si nous vérifions le sens de la notion en italien, nous trouvons aussi un sens politique. Selon Giorgio Agamben, toutefois, on ne peut pas évacuer le sens politique des mots « populaire » et « peuple » : Le français *peuple*, l'italien *popolo*, l'espagnol *pueblo* (comme les adjectifs correspondants populaire, *populaire*, *popolare*, *popular* et les termes du bas latin *populus* et *popularis*, dont ils dérivent tous) désignent, tant dans le langage courant que dans le vocabulaire politique, aussi bien l'ensemble des citoyens en tant que corps politique unitaire (comme dans « peuple italien » ou dans « juge populaire ») que les membres des classes inférieures (comme dans « homme du peuple », « quartier populaire », « front populaire »⁷⁸¹).

L'argumentation de Giorgio Agamben semble poser justement la question de la traduction de ce terme en chinois : la confusion entre « peuple » (ren min) et « populaire » (da zhong) crée une ambiguïté tout au long de la recherche sur le théâtre populaire. Nous trouvons principalement deux versions de la traduction chinoise de ce terme. Le premier est sous l'influence du « théâtre du peuple » de Romain Rolland ainsi que du contexte national chinois des années 20 : le théâtre populaire français est présenté en chinois avec la version traduite comme « 民众戏剧 (*min zhong xi ju*) », dont « 民 (*min*) » est la base de « 人民 (*ren min*) », « 众 (*zhong*) » est la base de « 群众 (*qun zhong*) » (en français « masse ») ou de « 大众 (*da zhong*) » (en français « populaire ») . Si nous vérifions cette version en anglais, il est traduit comme « people's theatre »⁷⁸², c'est-à-dire que « théâtre du peuple » en français et « people's theatre » en anglais sont traduits en chinois « 民众 (*min zhong*) », un terme chinois qui signifie à la fois « peuple » et « masse ». *L'Histoire de la Comparaison du théâtre moderne chinois* (L'Édition d'Art et Culture, 1993) sous la direction de TIAN Benxiang, présente le théâtre du peuple de Romain Rolland en le traduisant comme « 民众戏剧 (*min zhong xi ju*) » et le parcours du théâtre populaire chinois est celui « du théâtre du peuple à la popularisation du théâtre⁷⁸³ ». Nous considérons que c'est une réception influencée par le contexte chinois, c'est-à-dire que le « peuple » et le « citoyen national » sont l'objectif du « théâtre du peuple »

⁷⁸¹ Giorgio Agamben, « Qu'est-ce qu'un peuple ? », *Moyens sans fins*, Paris, Editions Payot & Rivages, 1995, p.39.

⁷⁸² Voir « 民众剧社 (*Min zhong ju she*) » traduit par People's Theatre Company in *Selective Guide to Chinese Literature 1990-1949, vol 4, The Drama*, Bernd Doberstein (édité), Brill Academic Publishers, 1997, p.93.

⁷⁸³ Voir TIAN Benxiang (dir.), *L'Histoire de la Comparaison du théâtre moderne chinois*, Pékin, L'Édition d'Art et Culture, 1993, p.322-332.

pendant les années 20. Cette tendance se développe et s'élargit sous l'influence de la politique culturelle pendant les années 30 quand nous pouvons trouver une transition du « peuple » au « populaire ». Le théâtre populaire chinois trouvera son identité, sa signification et sa place dans l'histoire en continuant ce chemin de transition.

Sur ce point, nous pouvons vérifier le parcours de la transformation des termes depuis les années 20 jusqu'aux années 30. Avant les années 20 et jusqu'au l'époque du 4 mai, l'usage du mot « 大众 (*da zhong*) » (populaire) n'était pas encore généralisé dans la langue courante, ainsi que les expressions « 民众 (*min zhong*) » (peuple), « 平民 (*pin ming*) » (*la plèbe*) ou encore « 国民 (*guo min*) » (*citoyen*). Dans le temps moderne, *da zhong* signifie « la plupart du monde ⁷⁸⁴ ». L'affirmation massive de l'appellatif « Populaire » a eu lieu en revanche avec l'apparition de la littérature prolétarienne des années 30 en Chine pour présenter le sens de tous les classes comme la classe prolétarienne, la classe du petit-citoyen, la classe paysan etc. Au début de cette époque, le mot « 大众 (*da zhong*) » est une traduction de termes anglais, à la fois du substantif « *mass* » et de l'adjectif « *popular* », qui définissent donc en même temps une large collectivité indifférenciée du peuple et un caractère populaire encore non précisément identifié. Utilisé à l'époque de la guerre, il commence à prendre aussi la signification de *classe* : « *da zhong* » évoque de manière de plus en plus explicite cette frange majoritaire de la population et des citoyens qui sont les paysans, les ouvriers, c'est-à-dire les plus pauvres, c'est-à-dire les prolétariens. En juin 1934, en effet, dans *Le dictionnaire des Nouveaux Termes*, pour le terme « *Da Zhong* », nous trouverons des explications comme ci-après : « D'une part, dans les années 30, la rédaction du dictionnaire de sciences sociales fait beaucoup référence aux dictionnaires japonais, le terme « *da zhong* » étant aussi inspiré par l'explication japonaise et étant la traduction de l'anglais « *mass* » qui signifie une communauté ou un groupe ⁷⁸⁵. D'autre part, quand il est utilisé comme adjectif, « *da zhong* » devient la traduction de l'anglais « *popular* » qui vient du latin « *popularist* » [sic] ⁷⁸⁶ ». De ce point de vue, nous pouvons finalement illustrer le lien entre les langues différentes : le théâtre populaire en français traduit comme « 大众戏剧 (*da zhong xi ju*) » en chinois pour indiquer la même racine latine comme nous l'avons indiqué plus haut.

⁷⁸⁴ QI Xiaohong, « Quand la littérature a rencontré les masses : étude sur le mouvement de la popularisation de l'art et des lettres pendant les années 30 », *Science humaine et la société*, n°1, 1939.

⁷⁸⁵ XIN Moqin (dir.), *Le dictionnaire des Nouveaux Termes*, Shang Hai, Edition de la nouvelle vie, juin, 1934, p.8-9, cité in QI Xiaohong, « Quand la littérature a rencontré les masses : étude sur le mouvement de la popularisation des arts et des lettres pendant les années 30 », *op.cit.* Adresse URL : <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/3688>

⁷⁸⁶ *Ibid.*

La compréhension du concept de « théâtre populaire » ainsi que sa la traduction de ce terme évoluent donc de manière parallèle, et les liens entre le « théâtre populaire » (*da zhong xi ju*) chinois et français sont de plus en plus visibles grâce à l'interprétation et à la traduction que l'on trouve dans le domaine académique, surtout dans le milieu des études comparatives sino-françaises. Nous pouvons ainsi remarquer que *Le Théâtre français du XXe siècle* de LIU Minghou, ouvrage de référence publié en 2000, mentionne le théâtre populaire de Jean Vilar en traduisant l'expression « théâtre populaire » par « 大众戏剧 (*da zhong xi ju*) »⁷⁸⁷. C'est le même choix effectué par GONG Baorong dans son article « La pensée du théâtre populaire de Jean Vilar et la création du Festival d'Avignon », publié en 2006, par la revue de l'Académie du Théâtre Central de Pékin. Si l'auteur utilise donc le terme « 大众戏剧 (*da zhong xi ju*) », il donne aussi, dans une note, son avis sur la traduction de « populaire » par « 民众 (*min zhong*) » à l'époque de Firmin Gémier, parce qu'il pense que le théâtre populaire n'avait pas alors de soutiens financiers de l'État. Selon lui, le terme « national » (*min zu*) était très utilisé et donc la traduction de « populaire » en chinois était « 民众 (*min zhong*) » pour souligner ce caractère, notamment lorsqu'il s'agissait de présenter le Théâtre National Ambulant et le TNP à l'époque de Firmin Gémier⁷⁸⁸. Ensuite, GONG Baorong reprend la traduction de « populaire » par « 大众 (*da zhong*) ». Cette explication présente pour la première fois les raisons du choix de la traduction entre ces deux termes chinois dans une étude basée sur le contexte de l'histoire du théâtre français.

En 2008, dans l'ouvrage *Le Théâtre au long de la Seine : la recherche des courants théâtraux français du XXe siècle*, GONG Baorong donne une introduction sur le contexte historique du théâtre populaire français en citant des noms connus comme ceux de Maurice Pottecher, Romain Rolland, Firmin Gémier, Jean Vilar et Roger Planchon⁷⁸⁹. Le théâtre populaire français figure dans ce panorama historique avec la traduction « 大众戏剧 (*da zhong xi ju*) ». En 2016, c'est ce terme qui a été retenu quand le professeur Marco Consolini de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 a donné une série de conférences sur « le Théâtre Populaire en France : de l'utopie au désenchantement » à l'Université Renmin de Chine dans le cadre des échanges universitaires entre la France et la Chine. Elles ont contribué à enrichir sensiblement la recherche en présentant systématiquement le panorama et l'histoire du théâtre

⁷⁸⁷ Cf. LIU Minghou, *Le Théâtre français du XXe siècle*, Shanghai, L'Édition des Arts et des Lettres de Shanghai, 2000, p.200-205.

⁷⁸⁸ Cf. GONG Baorong, « La pensée du théâtre populaire de Jean Vilar et la création du Festival d'Avignon », *Drama* (Revue Académie du Théâtre Central de Pékin), n°2, 2006.

⁷⁸⁹ Cf. GONG Baorong, *Le Théâtre au long de la Seine : la recherche des courants théâtraux français du XXe siècle*, Shanghai, Maison d'Édition du Siècle de Shanghai, 2008, p.222-234.

populaire en France et en permettant un dialogue inspirant entre la Chine et la France autour de ce thème. Dans une vision d'étude comparative sur l'histoire du théâtre populaire entre la France et la Chine, le terme « théâtre populaire » est traduit par la traductrice en version chinoise « 大众戏剧 (*da zhong xi ju*) » pendant les conférences ainsi que dans les textes traduits et publiés dans la revue de l'Académie du Théâtre Central de Pékin, *Drama* en 2017 (n°2, n°3, n°4, n°5)⁷⁹⁰.

Nous pouvons donc avoir une connaissance plus approfondie du « théâtre populaire » dans le milieu de la recherche chinoise, non seulement dans le contexte historique chinois, mais également dans une vision comparative des échanges et de la communication avec d'autres pays, et la France notamment. Pour revenir au sujet de notre recherche, il est nécessaire de reposer la question que nous avons formulée au début : la définition du « populaire » (*da zhong*) dans notre sujet, le « théâtre populaire » (*da zhong xi ju*), ou plutôt comment le terme « 大众 (*da zhong*) » peut créer un lien entre la France et la Chine autour de notre sujet. Nous allons essayer de répondre à cette question en examinant trois points principaux : la fonction du terme « populaire » utilisé pour souligner le caractère de média populaire et d'outil de propagande du théâtre chinois; la transformation de ce même terme sous l'influence de la culture politique et de la culture populaire ; la vision comparative de l'utopie du théâtre populaire entre la France et la Chine.

Voyons, en premier lieu, la fonction de média populaire et d'outil de propagande du théâtre chinois. Le théâtre chinois joue le rôle de « média populaire⁷⁹¹ » depuis l'antiquité jusqu'à l'époque moderne. Dans l'antiquité, c'était un divertissement et un mode de diffusion de l'information. Le théâtre chinois est alors présenté dans un espace en plein air en lien avec la vie quotidienne des populations comme nous l'avons expliqué au chapitre IV sur l'origine du théâtre traditionnel chinois et la représentation de *Xi Qu* avant l'apparition du théâtre parlé chinois. A l'époque moderne, les intellectuels utilisent la fonction publicitaire du théâtre et sa fonction éducative pour faire la propagande nationaliste. Nous avons évoqué dans les chapitres précédents l'apparition du théâtre parlé en 1907 et le mouvement de la Nouvelle Culture lancé le 4 mai 1919. Il a eu une fonction de « média populaire » tout au long de son évolution vers la démocratie. Cette fonction est devenue ainsi un outil de propagande

⁷⁹⁰ Voir les articles de Marco Consolini, traduite de français en chinois par LU Nan : « Les origines de l'utopie du Théâtre Populaire (1758-1900) », *Drama* (Revue d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°2, 2017 ; « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1900-1930) », *op.cit.*, n°3, 2017 ; « Un changement du paysage esthétique, économique et idéologique (1930-1945) », *op.cit.*, n°4, 2017 ; « Le Théâtre public et ses contradictions (1945-1968) Et après ? Qu'en est-il du mythe du Théâtre populaire ? », *op.cit.*, n°5, 2017.

⁷⁹¹ SUN Mei, « *Xi Qu* de la Chine pendant centaine d'année de changement », *Le XXI ème siècle*, n°12, 2011.

idéologique sous la direction du Parti Communiste Chinois fondé en 1921 pendant les années de la guerre et pendant les années 30 et 40. Avec l'objectif de la « popularisation » (*da zhong hua*) du public, ce média a réussi à toucher le plus grand nombre, les citoyens, les masses, le peuple, les gens de toutes les classes et de toutes les identités comme les intellectuels, les militaires, les ouvriers, les paysans. Par sa fonction de propagande et son rôle de « média populaire », le théâtre populaire essaie de toucher le plus grand nombre possible de publics, ce qui montre l'une des significations indispensables du terme « populaire ».

En deuxième lieu, cette notion en chinois illustre aussi la transformation de la culture politique et populaire. Selon CHEN Qijia, professeur à l'Université Renmin de Pékin et spécialiste de la culture populaire chinoise, il y a trois catégories fondamentales de littérature populaire : politique, éclairée, commerciale. Le qualificatif « populaire » (*da zhong*) a acquis une importance grandissante pendant le mouvement de la Nouvelle Culture et nous constatons son caractère politique et sa mission d'éclairer les masses à partir de cette période. En Chine, le caractère politique du mouvement littéraire et culturel a été lié principalement à la survie du pays, puis progressivement intégré aux aspects idéologiques de la construction de la société démocratique. Sa mission a consisté à mettre en valeur la science, la démocratie, la liberté et les droits civils etc. Le caractère commercial suit en revanche les règles du marché et sur cette base, « populaire » (*da zhong*) devient plutôt le qualificatif qui indique le succès auprès de la plus grande masse du public, et devient donc un objectif de la consommation de nos jours⁷⁹².

Ce point de vue de CHEN Qijia peut aussi s'appliquer au théâtre populaire et à ses trois caractères à des périodes différentes. La mission d'éclairer la conscience des grandes masses populaires est revendiquée par les intellectuels au début et cette tendance est beaucoup plus claire pendant le mouvement de la « popularisation des arts et des lettres » lancé par les écrivains de gauche. Au début de ce mouvement, LU Xun, l'un des intellectuels et des grands écrivains de gauche souligne en 1930 la difficulté à éduquer les masses et lance l'appel suivant : « les intellectuels n'arrivent pas à réaliser cette mission, la plupart des gens ne sachant pas lire et la langue parlée n'étant pas encore unifiée, nous avons besoin de l'aide du pouvoir politique si nous voulons réaliser cette mission⁷⁹³ ». Cette mission est finalement assurée sous la direction du pouvoir politique en 1939. Le 13 décembre 1939, Mao Zedong prononce un discours qui donne les quatre lignes de la nouvelle culture pendant la réunion politique du Parti Communiste chinois sur le travail des arts et des lettres dans la région de

⁷⁹² Cf. CHEN Qijia, *Croix des spectateurs : la culture chrétienne et la littérature populaire contemporaine chinoise*, Pékin, Maison d'Édition Science Social Chinois, 2010, p.456-457.

⁷⁹³ LU Xun, « La popularisation des arts et des lettres », *Les Arts et les lettres populaire*, vol.2 n°3, mars 1930.

Shan Gan Ning (*shan gan ning bian qu wen dai hui*) où sont les bases révolutionnaires du PCC : « la nouvelle culture peut-être présente dans quatre dimensions nationale, démocratique, scientifique et populaire⁷⁹⁴ » MAO affirme aussi que « le peuple chinois est composé pour plus de quatre-vingt-dix pour cents d'ouvriers, de paysans, de militaires et de petit-bourgeois de la ville⁷⁹⁵ ». MAO précise également l'objectif de la « popularisation » (*da zhong hua*) : « La popularisation c'est-à-dire réunir les émotions, les pensées des gens des arts et des lettres avec celles des ouvriers, des paysans, des militaires⁷⁹⁶ ». Comment réaliser cet objectif ? MAO indique que « Nous devons approfondir notre travail pour eux au long de notre étude sur la pensée marxiste, nous devons les rejoindre pour créer des arts et des lettres au sens prolétarien⁷⁹⁷ ». D'un certain point de vue, « popularisation » du théâtre populaire chinois a donc signifié une progressive « politisation » et « prolétarianisation » de ses attributs de, sous la direction du Parti Communiste chinois pendant les années 30. C'est ce que nous verrons en présentant des exemples concrets dans le chapitre suivant.

Dernier point, nous essayons d'approcher la notion de « populaire » (*da zhong*) avec une vision comparative du même sujet dans les deux pays et deux contextes culturels, sociologiques, historiques entièrement différents. Nous considérons que la recherche d'un rapport entre le « théâtre populaire » et le « public » se pose de la même façon en France et en Chine. « Qu'est-ce que le théâtre populaire ? » et « Quels sont les publics de ces théâtres ? » Comment peut-on toucher « tout le monde » et comment réaliser cette utopie ? En France, dans le parcours du théâtre populaire, nous remarquons toujours le désir de rechercher le public : à la fin du XIX^e siècle, Maurice Pottecher crée le Théâtre du Peuple à Bussang en essayant d'y réunir toute la communauté d'un village ; Romain Rolland lance son appel à un public enfin élargi dans *Théâtre du Peuple* en 1903 ; Jacques Copeau et les Copiaus cherchent le « nouveau public » en Bourgogne ; la fondation du TNP à l'époque de Firmin Gémier pendant les années 20 et sa renaissance sous la direction de Jean Vilar pendant les années 50 témoignent encore de cette même recherche et même de grands intellectuels comme Bernard Dort et Roland Barthes autour de la revue *Théâtre Populaire* (1953-1964), il est vrai dans un esprit bien plus polémique, tentent eux aussi de définir les caractères de cette quête utopique. La notion de « populaire » est toutefois bien difficile à définir de façon constante selon les

⁷⁹⁴ *La Chronologie de MAO Zedong* (1898-1949), édité par l'Institut des documentaires du Parti Communiste Chinois, Pékin, Maison d'Édition du Peuple, 1993, p.149.

⁷⁹⁵ MAO Zedong, *Ouvrage sélectionné de MAO Zedong*, Pékin, Maison d'Édition du Peuple, 1991, p.855-856.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p.851.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p.856-857.

personnalités et les activités, parce que « chaque peuple a son théâtre et chaque théâtre a son propre public, son peuple », en sachant en outre que ce même terme évoque aussi des sens tels que « commercialisation », « facilité », « vulgarité », etc.⁷⁹⁸ En lisant l'intéressant dossier de la revue *Horizons/Théâtre*, que nous venons de citer, consacré à la notion de théâtre populaire dans plusieurs pays et continents (Afrique, Amérique et Asie) on se rend compte que ce terme est tantôt « synonyme d'une forme d'expression dramatique née et enracinée dans un milieu populaire » et tantôt qu'« il est l'expression d'une vision théâtrale qui tend à démocratiser pour ne pas dire « vulgariser » la pratique scénique auprès d'une classe populaire⁷⁹⁹ ».

Or, toutes les questions évoquées plus haut, mais aussi les tendances contradictoires sont également présentes tout au long de l'histoire du théâtre populaire chinois du XXe siècle : l'appel et la mission « nationaliste » est un sujet clé quand le théâtre parlé chinois apparaît en 1907 ; « éclairer la nouvelle culture » grâce au théâtre comme le souhaitaient les intellectuels chinois pendant les années 20 ; le mouvement de « popularisation des arts et des lettres » et le théâtre populaire pour la classe prolétarienne dans les années 30 et 40; la propagande idéologique et politique pendant la Grande Révolution Culturelle (1967-1977) ; l'ouverture du théâtre contemporain au commerce à partir de la politique « Ouverture et Réforme » (*gai ge kai fang*) des années quatre-vingt et le sens du « théâtre populaire » revu selon les règles du marché de nos jours, pour toucher de plus en plus de public et pour permettre au théâtre chinois de s'épanouir⁸⁰⁰. Nous pouvons dire que « populaire » présente les significations les plus variées avec le temps dans le contexte de la culture, la politique et du commerce sino-français. Mais, une interrogation commune demeure qui est aussi la base de cette utopie : c'est la recherche et le souhait d'approcher « tous », le plus grand nombre possible de gens. Comment le théâtre peut être accessible à « tout le monde » ? Comment peut-il nous aider à nous améliorer pour découvrir la valeur de la vie et de chaque individu, pour faire progresser la société et pour changer le monde ? C'est la problématique essentielle de notre recherche et

⁷⁹⁸ Voir Résumé sur *Des théâtres populaires. Afrique, Amérique, Asie, Europe, Horizons/ Théâtre*, n°1 mars-septembre 2012. Adresse URL : <http://www.lcdpu.fr/livre/?GCOI=27000100462510>

⁷⁹⁹ Cf. *Ibid.*

⁸⁰⁰ En Chine d'aujourd'hui, il y a trois courants dominants dans le marché du théâtre : la courant du « thème principal » sous la subvention du gouvernement ; le courant du théâtre commercial qui survit uniquement sur la base de sa réussite dans le marché. Le courant de la création indépendante. Ces trois courants se croisent souvent pendant leur développement. Sur la création du théâtre contemporaine chinois, nous pouvons consulter plus d'informations grâce au colloque international consacré au « Théâtre de langues chinoises, perspectives contemporaines », qui lieu à Paris du 17 au 19 décembre 2014, et notamment aux deux publications qui l'ont précédé et suivi : Christian Biet, Wang Jing (dir.), *Scènes chinoises contemporaines, Théâtre Public*, n°210 octobre-décembre 2013 et Christian Biet, Wang Jing (dir.), *Théâtres de langues chinoises perspectives contemporaines, Revue d'Histoire du Théâtre*, n°271 juillet-septembre 2016.

c'est également une interrogation éternelle qui attend une étude de plus en plus approfondie de cette utopie.

Evidemment, nous avons affaire à des termes inévitablement ambigus dans leur définition. Le mot « *da zhong* » a eu une signification riche et complexe dans les années 30, évoquant tout à la fois le peuple, les masses populaires, la foule, les citoyens. Dans le contexte de cette époque, où le Parti Communiste chinois proclame la nécessité d'une bataille révolutionnaire, nationale et antifasciste, il a surtout et de plus en plus acquis une couleur prolétarienne, se référant directement à la nature de la *classe* populaire. Nous allons essayer de découvrir ces notions à travers l'analyse du parcours d'un certain nombre de figures qui, tout en gardant d'importantes différences entre elles, se sont reconnues et regroupées dans la notion du théâtre populaire.

5.2 Les années 30 : l'orientation du théâtre populaire vers un théâtre prolétarien et de masse

A. Le théâtre populaire sur la voie prolétarienne : la Ligue Théâtrale

Le théâtre populaire des années 30 est fortement lié avec le contexte sociale et politique, surtout l'influence de la guerre civile entre le Parti Communiste et Guomindang ainsi la guerre sino-japonaise⁸⁰¹. La relation entre le Parti Communiste et le Guomindang s'achève après quatre ans de collaboration entre 1924-1927. En 1927, JIANG Jieshi (en français Tchang Kaï-chek), le dirigeant du Guomindang, lance des attaques militaires et culturelles contre le Parti Communiste. Pour réunir des écrivains de gauche et pour réagir à ces attaques, le 2 mars 1930 à Shanghai, le Parti Communiste fonde la Ligue des Ecrivains de Gauche (*zuo yi zuo jia lian meng*), communément appelée la Ligue de Gauche (*zuo lian*)⁸⁰². Cette ligue était pensée comme un organisme pour la défense de la pensée communiste, et en même temps un camp de propagande.

⁸⁰¹ La guerre sino-japonaise (1937-1945), a eu lieu suite à l'invasion de la partie orientale de la Chine par l'Armée impériale japonaise, le 7 juillet 1937. L'attaque japonaise provoque une trêve dans la guerre civile qui oppose depuis dix ans entre le Guomindang et le Parti Communiste chinois, ils réalisent une alliance contre l'envahisseur. La guerre sino-japonaise pris sa fin en 1945 avec la capitulation du Japon à la suite de sa défaite dans le cadre de la Seconde Guerre mondiale.

⁸⁰² En 1936, dans le contexte de la guerre sino-japonaise, elle a été dissoute pour établir un front uni dans le domaine de l'art et de la littérature.

Entre 1928 et 1929, les écrivains se sont mis d'accord sur un objectif commun : évoquer et développer la littérature prolétarienne, en tant que moyen culturel pour résister et s'opposer au libéralisme de la bourgeoisie⁸⁰³. Dans le domaine du théâtre, sous l'influence de la Ligue des écrivains de gauche, est née donc la Ligue des Dramaturges de Gauche (*zuo yi xi ju lian meng*), communément appelée la Ligue Théâtrale⁸⁰⁴(*ju lian*), installée à Shanghai le 23 août 1930, et réunissant un certain nombre de compagnies, par exemple : la Compagnie Nanguo, la Compagnie Fudan, la Compagnie Xinyou, etc⁸⁰⁵. Les écrivains de la Ligue Théâtre de Gauche ont évoqué le besoin de « construire un théâtre pour la classe populaire », en s'inspirant explicitement à Jean-Jacques Rousseau, à Denis Diderot et à Romain Rolland : le théâtre a pour origine le peuple, nous devons le rendre au peuple⁸⁰⁶. Le Programme d'action de la ligne théâtrale de gauche a clairement une mission révolutionnaire:

Notre mission militante est de développer les mouvements théâtraux parmi les ouvriers, les étudiants, les citoyens et les paysans...Nous devons entrer dans la classe prolétarienne et dans la classe populaire, soit travailler en indépendant, soit travailler en aidant les amis ouvriers, nous devons diriger le mouvement théâtral de la classe prolétarienne⁸⁰⁷.

La Ligue Théâtrale prône donc un théâtre populaire explicitement révolutionnaire, adressant son action à l'école et à l'usine, mais avec l'intention d'élargir au maximum sa sphère d'influence afin de toucher un public prolétarien le plus vaste possible et de faire adhérer d'autres citoyens à cette cause du théâtre populaire. Pour cette raison la Ligue Théâtrale a élaboré « le Programme d'action de la Ligue des Dramaturges de Gauche », dans lequel elle a encouragé les dramaturges à s'engager contre l'Occupation du Guomindang.

Le programme précise que la tâche principale est de réaliser les mouvements de théâtre d'ouvriers, d'étudiants et de paysans de la zone blanche⁸⁰⁸, de produire des représentations indépendantes, d'encourager les ouvriers et les étudiants à créer et à réaliser des représentations de théâtre prolétarien. Il s'agit d'un véritable plan d'action pour pénétrer le tissu social : ce programme pour les activités théâtrales prévoit un axe pour les ouvriers :

⁸⁰³ CHENG Kai, *La tension de la révolution : l'exploration et la situation historique des intellectuels de la nouvelle littérature (1924-1930)*, Pékin, Edition de l'université Pékin, 2014, p.224.

⁸⁰⁴ Elle a été dissoute en 1936 pour fonder le Front uni des dramaturges progressistes (*jin bu xi ju jia tong yi zhan xian*).

⁸⁰⁵ Cf. « La Ligue Dramaturge Gauche Chinoise », *Encyclopédie Chinoise Volume du Théâtre*, L'Édition Encyclopédie Chinoise, Pékin et Shanghai, 1989, p.525.

⁸⁰⁶ HU Xingliqng, *La pensée théâtrale chinoise du XXe siècle*, Jiangsu, Edition de l'art et la culture de Jiang Su, 1995, p.192.

⁸⁰⁷ GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, Pékin, Edition de l'art et la culture, 1997, p.123.

⁸⁰⁸ Zone blanche : les villes et les régions contrôlée par Guomindang.

Entrons dans les masses du prolétariat urbain, assistons ou dirigeons les spectacles des travailleurs...Le contenu du scénario est basé sur l'expérience de production des ouvriers et les débouchés politiques sont indiqués par les luttes quotidiennes, soulignant la grande mission du prolétariat chinois dans le monde semi-colonial. L'objectif est anti-impérialiste et anti- Guomindang. Il faut soutenir l'Union Soviétique et l'Armée Rouge chinoise. Nous devons organiser le style du théâtre mobilisé des ouvriers, afin d'aller vers les masses des travailleurs⁸⁰⁹.

Ainsi que pour les étudiants :

Nous devons réunir les troupes des universités et des lycées (c'est mieux si nous pouvons entrer à l'école primaire) pour organiser les mouvements des écoles, pour réunir les petit-citoyens en présentant le théâtre amateur, afin d'approfondir le combat contre le Guomindang⁸¹⁰.

Et, bien évidemment, pour les paysans:

Nous devons créer un lien très fort entre les jeunes révolutionnaires paysans et les troupes révolutionnaires dans les villes en les assistants pour le montage des spectacles. Nous devons nous baser sur le contexte rural, en adaptant les formes folkloriques traditionnelles et en produisant un grand nombre de pièces. La plupart des scénarios doivent exposer l'exploitation féodale et l'usure qui comprime l'économie des paysans chinois ; pour diriger les paysans contre l'impérialisme, contre le Guomindang qui représente les intérêts de la bourgeoisie des propriétaires, afin de s'efforcer de construire le système démocratique social dans les campagnes. Dans les régions où il y a une base révolutionnaire, nous devons encourager la propagande de la Révolution agraire, la mobilisation de l'armée (*you ji zhan zheng*) et les valeurs de la politique sino-soviétique et de l'armée rouge. Nous devons profiter des espaces qui ont pris une grande place dans la vie des paysans, par exemple, les temples des villages pour présenter le nouveau théâtre et pour développer les performances des paysans⁸¹¹.

A noter que ce troisième un public ciblé – les paysans – permet aux rédacteurs de ce « plan de bataille » de préciser un élément très important pour l'histoire des tentatives de théâtre populaire en Chine : la nécessité de relier cette pratique théâtrale de propagande à des « formes folkloriques traditionnelles » et de la situer dans des espaces socialement déjà connotés comme lieux de réunion des communautés rurales : les temples.

Selon la direction du programme, un système de direction du mouvement dramatique national de gauche (*quan guo zuo yi xi ju yun dong*) a été mis en place au sein de l'organisation entre 1931 et 1933: La Ligue a installé son unité centrale à Shanghai et successivement établi les branches à Beiping, Hankou, Guangzhou, Hangzhou, Nantong, Tianjin, Taiyuan, Jinan, Qingdao et Chengdu. Le réseau s'est développé rapidement. Dans ce réseau, elle a installé environ 50 compagnies du théâtre de gauche dans le pays, par exemple à Shanghai, la Compagnie d'Art, la Compagnie Grand Chemin, la Compagnie Chameau, la Compagnie San San, la Compagnie d'Association du théâtre amateurs de Shanghai; à Beiping, la Compagnie Hemang, la Compagnie Baoliba, la Compagnie Xin Qiu ; à Nanjing, la Compagnie Mofeng, la Compagnie populaire ; à Nantong, la Compagnie Nouveau Peuple ; à

⁸⁰⁹ « Le Programme d'action de la Ligue des Dramaturges de Gauche », in *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, vol.1, Pékin, La Maison d'Édition du Théâtre chinois, 1958, p. 305-306.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p.306.

⁸¹¹ *Ibid.*, p.306-307.

Hangzhou, la Compagnie Fleur de mai ; à Hankou, la Compagnie Pigeon, à Guangzhou, la Compagnie Avant-garde, etc.⁸¹²

B. Le mouvement de la « Popularisation des arts et des lettres » parmi les ouvriers et les paysans

Entre 1927 et 1937, pendant les dix ans de guerre civile entre le Parti Communiste et le Guomindang, le mouvement « Popularisation des arts et des lettres⁸¹³» (*wen yi da zhong hua yun dong*) a été dirigé par la Ligue des écrivains de gauche fortement influencée par les théories marxistes. L'objectif était de créer un lien entre le peuple, entendu en tant que classe populaire, et la littérature. Selon les participants du mouvement théâtral, citons trois pratiques fondamentales qui représentent la figure du théâtre populaire : le théâtre prolétarien (*pu luo xi ju*) dans la ville où se déroulent principalement les activités des ouvriers, le Théâtre de la défense (*guo fang xi ju*) et le Théâtre Rouge de la zone soviétique (la Zone SU⁸¹⁴) (*su qu hong se xi ju*) qui représentent les mouvements des théâtres des militants de l'armée rouge et des paysans.

A cette époque, la Ligue Théâtrale a été la première à organiser dans les villes des activités théâtrales d'ouvriers. A Shanghai, il y avait environ une vingtaine de compagnies ouvrières, par exemple la compagnie PU Qing, HU Dong, Ouvrier de Fer, Club d'Ouvrier Trois Amis, etc. Ces troupes sont toutes appelées les Compagnies Chemise Bleue (*lan yi ju she*) parce que les ouvriers portent souvent des chemises de travail de couleur bleu : inutile de dire que l'influence des pratiques soviétiques d'*agit-prop*, et notamment du mouvement de la *Blouse bleue*, est ici évidente⁸¹⁵. Leurs représentations sont souvent des pièces en un acte concernant la vie ouvrière et caractérisée par un esprit fortement engagé. Il y a aussi des

⁸¹² Voir « La Ligue Dramaturge Gauche Chinoise », *Encyclopédie Chinoise Volume du Théâtre, op.cit.*, p.526.

⁸¹³ Le mouvement de la littérature prolétarienne lance le slogan « popularisation des arts et des lettres », publié dans la revue *L'art et les lettres populaires (da zhong wen yi)*, deuxième volume, n°3. Le numéro spécial sur la nouvelle littérature (*xin xing wen xue*) a publié la Réunion de la popularisation des arts et des lettres, ainsi que des articles sur cette question. Voir QU Qiubai, « Qui sommes-nous », écrit en 5 avril 1932, in QU Qiubai, *Jeu sans accord et les autres Œuvres posthumes de QU Qiubai*, Shandong, Librairie Xinhua, 1949, p. 278.

⁸¹⁴ La Zone soviétique, en chinois simplifié comme Zone SU, est formée après la première interruption de la coopération entre le PCC et le GMD. Elle est mise en œuvre sous la direction du Parti communiste chinois en référence au système de gestion soviétique. Pour plus de détails consacrés à la relation politique entre Zone SU et PPC, nous pouvons consulter l'article de YUAN Chaocheng, « Division et unité : l'apparition de "l'espace soviétique" dans le discours du Parti Communiste— Une interprétation de la perspective conceptuelle », in « La Recherche de Zone SU », *La Recherche historique du Parti Communiste chinois*, n°9, 2018.

⁸¹⁵ Voir à ce propos : *Théâtre Années Vingt Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, Tome I*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977. Ainsi que le travail de thèse en cours de Carmen Kautto : *La Blouse bleue et Workers Theatre/New theatre Magazine : étude comparative sur les revues de théâtre d'agit-prop en URSS et aux Etats-Unis dans les années 1920- 1930*. Sous la direction de Marco Consolini, l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

pièces créées collectivement par les ouvriers. Par exemple, *Coupure de courant (ting dian)*, *C'est la règle d'ici (zhe shi zhe li de gui ju)*, *La dernière scène (zui hou yi mu)*, des pièces qui racontent directement la vie dans les usines⁸¹⁶. D'autres pièces de propagande mises en scène concernent plutôt la solidarité avec les soviétiques ; citons l'exemple de la Compagnie Grand Chemin qui en 1931 a adapté le roman russe *Le Quarante et unième* de Boris Lavrenev, qui parle de la guerre civile qui suivit la révolution d'Octobre, pour mettre en scène l'histoire de l'armée rouge sino-soviétique, en intercalant l'action de fréquentes slogans : « Vive l'Armée Rouge », « Vive les Soviétiques », qui trouvaient bien évidemment un accueil très favorable auprès du public révolutionnaire⁸¹⁷. Mais, les représentations ouvrières ont été souvent attaquées par le Guomindang : par exemple, le 9 janvier 1933, les membres de l'une des Compagnies Chemises Bleue, située dans le HU Dong de Shanghai, ont été arrêtés par le Guomindang alors qu'ils se préparaient à assister à la représentation des soldats volontaires. Beaucoup de compagnies ont été mis sous scellés et plusieurs membres de ces troupes les gens du théâtre ont été emprisonnés ou massacrés⁸¹⁸.

A partir du début de la guerre sino-japonaise, sous l'impulsion du mouvement théâtral prolétarien, les responsables de la Ligue Théâtrale ont notamment choisi d'adresser leurs efforts à deux catégories sociales bien déterminées : les paysans et les soldats. Ce choix idéologique et social, comportait aussi une option technique, celle de la mobilité, afin de rejoindre plus aisément ces nouveaux publics ciblés : à la campagne et au front. Aussi, ils ont organisé des troupes itinérantes pour jouer des pièces pour les paysans et les soldats. L'écrivain XIA Yan que nous avons indiqué dans le chapitre précédent, écrivait à ce propos :

Nous devons créer toutes les formes et toutes les pièces qui sont faciles à montrer. Ce n'est pas obligatoire d'utiliser des éclairages ou des scènes élaborées ; de nuit, nous pouvons jouer sur une place ou dans les fermes simplement avec du feu. Nous pouvons même essayer de monter des pièces à partir de sujets d'actualité comme les pièces-journal vivant, ou des pantomimes, etc.⁸¹⁹

Le « Théâtre de la défense » est apparu en 1936 sous l'influence de la « littérature de la défense » (*guo fang wen xue*) évoqué par Ligue des écrivains de gauche et à partir du 7 juillet 1937, il est devenu ensuite le « Théâtre résistant » pendant la guerre sino-japonaise⁸²⁰. Ces formes répondaient à l'exigence d'écrire des pièces sur les combats nationaux de la « grande

⁸¹⁶ Cf. GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, Pékin, Edition de l'art et la culture, 1997, p.133-134.

⁸¹⁷ Cf. « La Ligue dramaturge gauche chinoise », *Encyclopédie Chinoise Volume du Théâtre, op.cit.*, p.526.

⁸¹⁸ Cf. GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise, op.cit.*, p.134.

⁸¹⁹ La parole de XIA Yan dans la réunion Spectacle Mobile, *Revue Lumière*, vol.3, numéro 3, juillet, 1937, in HU Xingliang, *La pensée théâtrale chinoise du XXe siècle, op.cit.*, p.213.

⁸²⁰ Voir *Encyclopédie Chinoise Volume du Théâtre, op.cit.*, p. 153-154.

population chinoise » contre l'agression japonaise. Mais dans ce même contexte, on peut remarquer le développement de différentes typologies de représentation : le Théâtre de rue, le Théâtre-journal vivant, le Théâtre de la place, le Théâtre des conférences données par des acteurs maquillés (*hua zhuang jiang yan*), le Théâtre de maison du thé, etc.,⁸²¹ des pratiques qui étaient le résultat de la politique du théâtre populaire voulue par la Ligue théâtrale.

En dépit de ces styles différents, toutes ces formes partagent certaines caractéristiques : un cadre informel, un thème d'actualité, un langage simple et un contact direct avec la population. Le but étant d'inculquer le patriotisme au public, au lieu de se concentrer sur le texte : pour cela les compagnies faisaient souvent appel à l'improvisation, en mettant d'ailleurs l'accent sur l'échange avec les spectateurs plutôt que sur l'habileté des acteurs. Parmi les formes variées, le Théâtre de rue (*jie tou ju*) et le Théâtre-journal vivant (*huo bao ju*) sont les deux plus populaires et les plus influents⁸²². Selon des statistiques approximatives, il y a eu plus de 1200 pièces publiées et distribuées pendant la guerre sino-japonaise, parmi lesquelles une centaine de pièces du théâtre de rue⁸²³. La plus populaire est *Déposez votre fouet* (*fang xia ni de bian zi*). Ecrite par CHEN Liting⁸²⁴ en 1931 (voir en Fig. 1), cette pièce devient la plus influente du théâtre de rue au début de la guerre sino-japonaise et subit de nombreuses transformations pendant la guerre.

⁸²¹ TIAN Benxiang (dir.), *L'Histoire de la Comparaison du théâtre moderne chinois*, Pékin, L'Édition d'Art et Culture, 1993, p.491-506.

⁸²² Chang-Tai Hung, *War and Popular Culture Resistance in Modern China, 1937-1945*, University of California Press, 1994, p.56.

⁸²³ TIAN Benxiang et HU Zhiyi (dir.), *Histoire globale de l'art du théâtre parlé chinois*, Volume 1, Shanxi, L'Édition de l'Éducation de Shanxi, 2008, p.283.

⁸²⁴ CHEN Liting (1910-2013), dramaturge, réalisateur, scénariste et théoricien du théâtre et du cinéma chinois.



Fig.1 : photo de la première représentation de *Déposez votre fouet (fang xia ni de bian zi)* dans la village Nan Hui Da Tuan en octobre 1931.

Source : La première représentation en octobre 1931 de la pièce *Déposez votre fouet (fang xia ni de bian zi)* créée par CHEN Liting. Disponible à Musée du Théâtre de Shanghai: http://shtm.sta.edu.cn/zts/sjz/mgshhj/147ef789_5ef4_4bdb_8c6a_ea2996763792.html

Elle est inspirée par la pièce en un acte de TIAN Han, *Madame Mei (Mei niang)* elle-même inspirée par le roman *Wilhelm Meister* de Goethe⁸²⁵. Cette pièce raconte l'histoire d'un vieil homme et de sa fille, tous les deux réfugiés ayant échappé aux inondations, à des propriétaires exploités et à l'oppression du gouvernement de leur ville natale. Ils n'ont pas de ressources ni d'abri et ils essayent de gagner leur vie en jouant dans les rues. Le vieil homme fait pression sur sa fille pour qu'elle exécute des acrobaties et chante bien qu'elle soit physiquement épuisée. Enragé par sa piètre performance, le vieil homme lève son fouet pour punir la jeune fille. Un acteur déguisé en jeune ouvrier sort de la foule en criant : « Déposez votre fouet ! » Il reproche au vieil homme d'avoir tourmenté sa propre fille. La jeune fille raconte le malheur de sa famille et des habitants de sa ville natale qui souffrent misérablement de la tyrannie du gouvernement. A la fin, le jeune acteur lance un appel aux spectateurs, en

⁸²⁵ Chang-Tai Hung, *War and Popular Culture Resistance in Modern China*, op. cit., p.57.

leur demandant de lutter contre l'oppression : « Nous devons résister à ceux qui nous forcent à mener une vie de faim et d'itinérance⁸²⁶ ».

Après l'incident du 9 décembre 1935⁸²⁷, lorsque les incursions japonaises dans le nord de la Chine devinrent plus agressives et que les étudiants radicaux manifestèrent de plus en plus contre la politique d'apaisement du Guomindang vis-à-vis de l'impérialisme japonais, une nouvelle version de la pièce fut présentée: le vieil homme et sa fille fuient la brutalité de l'occupation japonaise en Mandchourie. La pièce anti-Guomindang à l'origine est devenue par la suite anti-impérialiste et anti-japonaise. L'histoire raconte désormais la confrontation entre deux nations au lieu de traiter de la lutte de classe entre propriétaires terriens et paysans. Le jeune acteur transmet un message différent : Si nous ne nous unissons pas pour nous défendre contre l'agression japonaise, nous serons bientôt confrontés au même sort que nos compatriotes en Mandchourie. Et cela s'appuie notamment sur une chanson dont le texte évoque les faits du 18 septembre 1931 mélodie (*jiu yi ba xiao diao*)⁸²⁸, et dont la mélodie est devenue immédiatement un succès populaire:

Les feuilles de sorgho sont vertes, donc vertes,
Le 18 septembre, les troupes japonaises barbares sont venues.
Elles ont occupé nos arsenaux et ont pris nos villes;
Elles ont massacré notre peuple et pillé notre terre.
Oh, elles ont massacré notre peuple et pillé notre terre.
Bien que nos hommes armés aient été des centaines et des milliers,
Ils ont finalement rendu la ville de Shenyang⁸²⁹.

La pièce a connu un grand succès pendant la guerre auprès des masses populaires pour des raisons sociologiques et historiques. Il faut en effet tenir compte du fait qu'il y a eu trois vagues de réfugiés pendant la guerre sino-japonaise. La première fut provoquée par l'occupation de Pékin et Tianjin par l'armée japonaise en 1937 et par la fuite des populations locales vers le sud ; la deuxième à l'automne 1937 intervint quand les habitants de Shandong et de Henan se réfugièrent à Shanghai et Nanjing ; la troisième vague de réfugiés suivit le

⁸²⁶ Cf. *Ibid.*, p.58.

⁸²⁷ L'incident du 9 décembre 1935 : Le PCC a dirigé une manifestation des étudiants à Beiping pour antijaponaise, ce mouvement a rapidement obtenu les soutiens des étudiants dans les autres villes de Chine.

⁸²⁸ Le 18 septembre mélodie (*jiu yi ba xiao diao*) est une chanson folklorique du nord-est qui raconte l'incident de Mukden : le 18 septembre 1931 en Mandchourie du Sud, lorsqu'une section de voie ferrée, appartenant à la société japonaise des chemins de fer de Mandchourie du Sud, près de Mukden (aujourd'hui la ville Shenyang de province du nord-est de Chine), a été détruite. Les militaires japonais accusent les chinois d'avoir perpétré l'attentat, ce qui donne le prétexte à l'invasion immédiate du Sud de la Mandchourie par les troupes japonaises. Nous pouvons écouter cette chanson en nouvelle version : https://www.youtube.com/watch?v=R4_rIZ0eioI

⁸²⁹ Cf. Chang-Tai Hung, *War and Popular Culture Resistance in Modern China*, op. cit., p.58-59.

massacre de Nanjing et la chute de Guangzhou en 1938 et se traduit par le déplacement de la population vers le centre et l'ouest de la Chine. La crise des réfugiés devient un problème social à cette époque⁸³⁰. Ces migrations de différentes composantes de la société, des intellectuels et des masses populaires, ont fait que les rues sont devenues des lieux de rencontre idéales pour rassembler toutes les classes dans leur variété et pour diffuser la propagande contre la guerre. D'où le succès de cette forme, dont *Déposez votre fouet !* est un exemple éloquent, dénommée Théâtre de rue. Les scénarios sont proches de la vie des masses et répondent à leur besoins, en s'adaptant au contexte spécifique du moment, avec des performances qui tiennent compte des particularités locales, en simplifiant la structure et en vulgarisant la langue⁸³¹. Les représentations donnent en outre aux spectateurs un rôle actif, en faisant communiquer la scène et le public et en instaurant une relation entre les acteurs et les spectateurs⁸³². Le rôle de la chanson est ici capital : elle devient un véhicule d'adhésion très puissant, en faisant appel à un langage – celui des mélodies traditionnelles chantées – qui est rapidement reconnu et mémorisé par le plus grand nombre des spectateurs.

⁸³⁰ Voir le premier chapitre consacré à la situation et la direction de l'immigration pendant la guerre, QI Chunfeng, ZHENG Zhong, YAN Haijian, *La guerre sino-japonaise et la transformation de la société chinoise*, Pékin, L'Édition Réuni, 2015.

⁸³¹ TIAN Benxiang et HU Zhiyi (dir.), *Histoire globale de l'art du théâtre parlé chinois*, op.cit., p.283.

⁸³² Voir Chang-Tai Hung, *War and Popular Culture Resistance in Modern China, 1937-1945*, op.cit., p.57. Voir aussi la référence citée par l'auteur sur la relation entre les auteurs et les spectateurs indiquée par Richard Schechner, *The End of Humanism: Writings on Performance*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, p.119.



Fig.2 : photo de la représentation *Déposez votre fouet (fang xia ni de bian zi)* par la Sixième Troupe d'Armée Résistante (*kang di yan ju di liu dui*) pendant la guerre sino-japonaise, en 1938.

Source est disponible aux Archives des Photos Chinois (*zhong guo zhuan ti tu ku*) : <http://www.chinafotobank.com/picture.do?method=getpicture&id=167915>



Fig. 3 : photo de la représentation *Déposez votre fouet (fang xia ni de bian zi)* pendant la guerre sino-japonaise, en 1965. Source : photo publié dans *Journal Dessin du Peuple (ren min hua bao)*, septembre 1967. Disponible à :

https://zh.wikipedia.org/wiki/File:1965-9_%E6%8A%97%E6%97%A5%E6%88%98%E4%BA%89%E6%9C%9F%E9%97%B4%E7%9A%84%E8%A1%97%E5%A4%B4%E5%89%A7_%E6%94%BE%E4%B8%8B%E4%BD%A0%E7%9A%84%E9%9E%AD%E5%AD%90.jpg

C. La pratique du théâtre populaire militant : le Théâtre Rouge dans la zone soviétique (Zone SU)

Dans la Zone SU à la campagne, s'organise une autre activité théâtrale, le mouvement du Théâtre Rouge⁸³³. Pendant la construction de la Zone SU, pour établir son pouvoir, le parti communiste a lancé le mot d'ordre de la « Révolution du agraire » (*tu di ge ming*) c'est-à-dire l'élargissement du mouvement de l'Armée Rouge, adressé aux ouvriers et aux paysans. Dans le contexte révolutionnaire de l'époque, la Chine a pris le chemin de « La séparation par l'Armée des Ouvriers et des Paysans » (*gong nong wu zhuang ge ju*)⁸³⁴ après la défaite de la Grande Révolution anti-Guomindang de 1927. Et ce n'est pas un hasard si, en novembre 1927, MAO Zedong avait déclaré que « la mission d'une armée n'est pas seulement celle de faire la guerre, mais aussi de mener la propagande auprès des masses populaires⁸³⁵ ». Le Parti communiste chinois a organisé et dirigé la lutte sur le front culturel tout en organisant et en dirigeant la lutte armée. L'armée révolutionnaire joue également le double rôle de l'équipe de combat et de l'équipe de propagande et fait la promotion du programme du parti, de la proposition de l'Armée Rouge et de la tâche révolutionnaire auprès des masses.

En décembre 1929, dans le Gutian Congress, MAO a engagé les troupes à faire de la propagande avec un projet vital. Le Théâtre Rouge s'est alors rapidement développé : les troupes théâtrales professionnelles, la Compagnie Centrale d'Ouvrier et Paysan, et l'école de l'armée rouge sont les résultats des démarches dictées par MAO. Le Théâtre Rouge s'est

⁸³³ Cette zone soviétique est connue aussi sous le nom de zone soviétique centrale (*zhong yang su qu*) située dans le sud de la province de Jiangxi et l'ouest de la province de Fujian. Elle est la zone centrale du mouvement soviétique national et le siège et le gouvernement du Parti Communiste Chinois depuis son développement en 1927 jusqu'au départ de la Longue Marche d'Armée Rouge en 1934. Comme nous avons expliqué dans le texte précédent, cette Zone SU est organisée sur le modèle soviétique, ces régions sont appelées « rouges » symbolisant le couleur de la révolution, et donc les mouvements théâtraux qui s'y sont développés ont pris le nom de Théâtre Rouge.

⁸³⁴ « La séparation par l'Armée des Ouvriers et des Paysans » (*gong nong wu zhuang ge ju*) apparaît pour la première fois dans le rapport de MAO Zedong au Parti Central, écrit le 25 novembre 1928. Selon la théorie de Mao Zedong, il s'agit d'un système politique basé sur le pays qui applique la trinité de la révolution agraire, de la lutte armée et de la construction de bases révolutionnaires. Ce type de système, dans la situation dominée par le régime blanc, est le seul mode qui guide la révolution vers la victoire. Plus tard, sur la base de cette théorie, Mao Zedong a ensuite résumé son expérience dans la pratique et est passé à la théorie de la voie révolutionnaire chinoise de « l'encerclement urbain de la ville et la captation du pouvoir par l'armée » (*nong cun bao wei cheng shi, wu zhuang duo qu zheng quan*). Voir : « L'installation de la séparation par l'Armée des Ouvriers et des Paysans », Réseau d'éducation patriotique de la Chine à Ruijin: <http://www.hsxgw.gov.cn/n1337/n2607/n2609/c20144/content.html> Le rapport voir : MAO Zedong, « La lutte de Jing Gang Shan », in *Recueil sélection de MAO Zedong*, vol.1, Pékin, Maison d'Édition du Peuple, 1991.

⁸³⁵ Le rapport de MAO Zedong pour la réunion de l'armée des ouvriers et des paysans révolutionnaires à Jiangxi en novembre, 1927, cité par GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise, op.cit.*, p.175.

développé de manière plus organisée et effective. En 1931 à Jiangxi Ruijin⁸³⁶, le parti a fondé une école de l'armée rouge dans laquelle on a organisé des clubs présentant des programmes théâtraux. La première troupe professionnelle dans la Zone SU a été la Troupe du 1^{er} Août (*ba yi ju tuan*), surgie de l'école de l'armée rouge. Cette troupe s'est ensuite élargie, en se transformant pendant l'été 1932 en la Compagnie Centrale des ouvriers et des paysans (*gong nong xi ju zong she*). Sous la direction de cette Compagnie Centrale, d'autres compagnies « filiales » d'ouvriers et de paysans se sont installées dans les petits villages de Zone SU. Le rôle de cet organisme de coordination prévoyait trois domaines principaux : le premier, la responsabilité de l'écriture des pièces et de fournir les inspirations des sujets, afin de les recommander aux plus petites compagnies qui leur étaient rattachées, d'aider les compagnies à trier, voire à censurer, les pièces, et de ne publier que des créations excellentes ; le deuxième, fonder une école théâtrale attachée à la compagnie centrale : l'école théâtrale Gorki, pour former les nouveaux talents théâtraux ; la troisième, organiser les représentations des nouvelles pièces et les spectacles ambulants, pour établir un modèle artistique⁸³⁷. Encore une fois se confirme donc, dans la structure de cette organisation, l'influence déterminante du modèle soviétique d'*Agit-prop*⁸³⁸.

L'activité du Théâtre Rouge est née de ce processus, dont les Conférences en costume et maquillage (*hua zhuang jiang yan*) et le Théâtre-journal vivant sont les formes les plus réussies. Par exemple, le point de départ du Théâtre Rouge dans la Zone SU était de servir la propagande de l'« Adaptation à Sanwan » (*san wan gai bian*), c'est-à-dire un mouvement de révolution agraire contre les propriétaires. Les conférences étaient données par des acteurs maquillés et prononcées pendant des réunions de masse. Avant la tenue de ces réunions les troupes frappaient les tambours, donnaient des coups de gong ou utilisaient le phonographe pour attirer le public⁸³⁹.

Conférences, c'est-à-dire des discours de propagande et des chansons, de nouveau à dominante propagandiste, dénommées pour cela « chansons rouges » alternaient pendant les

⁸³⁶ Ruijing est une ville de la province de Jiangxi située le sud-est de la Chine. Le Parti Communiste chinois a créé la République soviétique chinoise le 7 novembre 1931 à Ruijing. La Base Révolutionnaire du Jiangxi est anéantie le 15 octobre 1934 lorsque les troupes d'armée de JIANG Jieshi (Tchang Kaï-chek) bloquent Ruijin. L'Armée Rouge commence la Longue Marche et se déplace finalement dans Yan'an, la base du Shanxi située dans le nord-ouest de la Chine.

⁸³⁷ Cf. *Ibid.*, p.184.

⁸³⁸ Voir à ce propos les travaux, déjà cités, de Carment Kautto : *La Blouse bleue et Workers Theatre/New theatre Magazine* : étude comparative sur les revues de théâtre d'agit-prop en URSS et aux Etats-Unis dans les années 1920- 1930. Sous la direction de Marco Consolini, l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

⁸³⁹ Cf. LI Yinyin, « La scène de Zone SU et le mouvement d'art et des lettres révolutionnaires des masses », *Arte et faits du Sud*, n°1, 2002.

spectacles : de cette alternance venait la dénomination « Conférence maquillage », puisque les « conférenciers » étaient systématiquement costumés et maquillés comme des rôles de propriétaire, pauvre paysan, soldat de l’armée rouge, etc., afin d’aider les publics paysans à comprendre le sujet de propagande. En octobre 1928, lors du Deuxième Congrès du Parti à Xianggan (la frontière entre la province Hunan et la ville Chongqing⁸⁴⁰, voir en Fig.1 le plan géographique), MAO Zedong a revendiqué le rôle des costumes en tant qu’outils efficaces pour faire passer les discours de propagande, et les Conférences en costume et maquillage (*hua zhuang jiang yan*) ont rapidement été popularisées partout⁸⁴¹.



Fig.1 : le plan géographique de la Base Xianggan située à la frontière entre le Hunan et Chongqing

Source : La Base Révolutionnaire de Xianggan (*xiang gan ge ming gen ju di*), disponible à <https://baike.baidu.com/item/%E6%B9%98%E8%B5%A3%E9%9D%A9%E5%91%BD%E6%A0%B9%E6%8D%AE%E5%9C%B0>

Avec le temps, cette forme « brute » a évolué vers une forme plus élaborée, bien que toujours caractérisée par des modalités simples d’*agit-prop* : le Théâtre-journal vivant (*huo*

⁸⁴⁰ Base révolutionnaire Hunan-Chongqing est situé dans les zones frontalières des provinces du Hunan et du Jiangxi. Elle est établie pendant la guerre de la révolution agraire sur la base des luttes révolutionnaires menées à Jing Gang Shan, dans le sud-ouest et le sud-est du Hunan, de février 1930 à août 1934. Il s’agit la deuxième base révolutionnaire après la Base de Jing Gang Shan qui est établie entre octobre 1927 et février 1930.

⁸⁴¹ TIAN Benxiang et HU Zhiyi (dir.), *Histoire globale de l’art du théâtre parlé chinois*, op.cit., p.265-266.

bao ju) qui a la capacité de refléter rapidement l'actualité au moyen de saynètes qui ressemblent à des croquis : sa durée est brève, sa forme est vivante et ses nombreux personnages sont exagérés, décrivant des identités sociales contrastées⁸⁴².

Par exemple, pendant la Révolution agraire à la Montagne Jin Gang (*Jin Gang Shan*)⁸⁴³ où il y avait un camp de base de l'armée rouge, les gens du lieu ont monté des pièces populaires qui présentaient les conflits entre propriétaires fonciers et les paysans. Le titre de l'une d'entre elles est assez explicite : *Battre les propriétaires locaux (da tu hao)*, une pièce typique du Théâtre-journal vivant avec trois rôles principaux : le despote local qui racontait sa vie heureuse en tant que propriétaire foncier ; le paysan malheureux à cause de la dette contractée avec le despote local ; et le soldat de l'armée rouge qui démasquait le crime du despote et l'arrêtait pour évoquer les sensations du public pendant le spectacle et la manifestation.

Les pièces étaient adaptées de la vie concrète des paysans, donc le public connaissait bien les éléments de l'histoire. La pièce que l'on vient de citer, *Battre les propriétaires locaux*, présente au premier acte les propriétaires forçant les paysans à payer un loyer très élevé et donc à faire recours à des usuriers ; au deuxième acte, les paysans organisent leur union, commencent à combattre les propriétaires, munis de grands couteaux et de drapeaux rouges. Ils attrapent les tyrans en les promenant dans la rue, en dénonçant leurs crimes. A la fin de la pièce, au troisième acte, l'action se transforme en une véritable publicité pour l'armée rouge, avec la représentation de masses debout prêtes à se battre⁸⁴⁴.

Pour évoquer les masses debout et attaquant les propriétaires locaux, un soldat joue le rôle du propriétaire. Il met un chapeau et un costume de soie ou un vêtement sur lequel est dessiné le contrat du terrain ou le prêt, une chaîne de pièces de cuivre suspendue autour de son cou. Il présente son identité en racontant tous le mal qu'il a fait. Ensuite, quelques paysans et soldats de l'armée rouge le retiennent, le paysan l'accuse et le propriétaire répond. A la fin, le propriétaire n'arrive pas à se justifier et les masses crient : A bas les propriétaires locaux !

Le propriétaire est accroupi sur le sol et plaide coupable. Les masses brandissent de grands drapeaux et crient : Vive le Parti Communiste ! Vive le gouvernement soviétique ! A

⁸⁴² Cf. TIAN Benxiang (dir.), *L'Histoire de la Comparaison du théâtre moderne chinois, op.cit.*, p.500-501.

⁸⁴³ La Base Révolutionnaire de Jing gang shan est la première base révolutionnaire rurale créée par le Parti Communiste chinois, elle située à la frontière de la Province de Hunan et de Jiangxi.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p.266.

bas le Guomindang qui est le soutien des propriétaires locaux ! Ce genre de représentation avec un contenu simple mais facile à comprendre et à évoquer les sentiments des paysans, avec un très bon effet de propagande⁸⁴⁵.

Dans ce type de représentations, il est intéressant d'observer les différentes manières de figurer les personnages : les paysans exploités et leurs ennemis de classe, les deux incarnés par des soldats qui n'hésitent jamais à se présenter en tant que tels. Il suffit en effet à un membre de la troupe, sans quitter son uniforme de soldat de l'Armée Rouge, de prendre un chapeau et un costume de soie, ou un vêtement sur lequel est dessiné le contrat de vente ou de prêt du terrain, avec une chaîne de pièces de cuivre suspendue autour de son cou, pour devenir immédiatement un propriétaire terrien. Ainsi « transformé », il présente son identité en racontant tous le mal qu'il a fait. Quelques paysans et soldats de l'armée rouge, qui n'ont pas à se déguiser, le retiennent alors. Un dialogue s'installe : le paysan accuse et le propriétaire répond. Mais à la fin de la pièce, tout le monde redevient soldat ou paysan : c'est la masse toute entière qui crie : « A bas les propriétaires locaux ! »

Dans la pratique du Théâtre Rouge de l'armée, la première présentation documentée remonte à la fête du printemps 1933. Les soldats de l'Armée Rouge ont joué une pièce en quatre actes intitulée *La neige de Lushan (lu shan zhi xue)* qui montre JIANG Jieshi au milieu de la montagne Lushan en commandant une attaque contre l'armée rouge. L'Armée Rouge se réunit dans la ville pour organiser des contre-attaques. Dans cette circonstance, alors, le directeur du département politique, LUO Ruiqing, a proposé que les soldats jouent au théâtre leurs vrais rôles dans l'armée. NIE Rongzhen a donc joué son propre rôle de commissaire politique de l'Armée Rouge ; LIN Biao, le chef de l'armée, a joué son propre rôle de commandant, alors LUO Rongzhen, directeur politique de l'Assemblée législative, a joué le rôle de JIANG Jieshi. La représentation a eu lieu dans un temple en ruine, avec une scène, comme on peut le constater dans l'image, densément peuplée d'acteurs⁸⁴⁶. (voir en Fig. 2)

⁸⁴⁵ Cf. *Ibid.*, p.265-266.

⁸⁴⁶ Voir HE Libo, « LUO Ronghuan provoque le théâtre culturel dans l'Armée Rouge », *Membre du Parti Communiste de Hebei*, n°18, 2014.

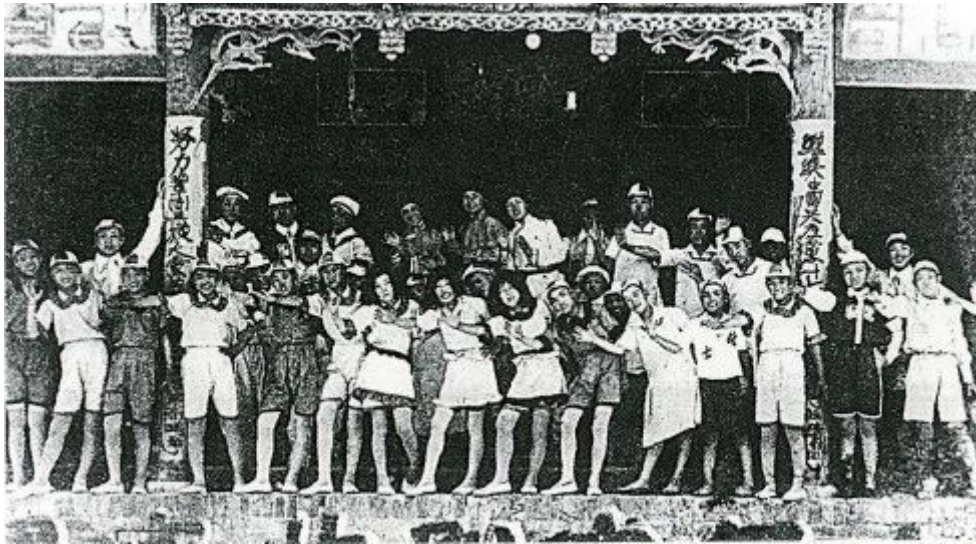


Fig.2 : À la fête du printemps 1933, la Compagnie Ligne de Feu a mis en scène *La neige de Lushan* (*lu shan zhi xue*) dans le village de Sandu de Lichuan. Il s'agit du premier « Théâtre Rouge » bien documenté de l'histoire chinoise.

Source : « Démystifier la première représentation du Théâtre Rouge de la Chine: les trois maréchaux en vedette », *Journal de Pékin*, le 28 juillet, 2014.

Durant cette époque, le théâtre rouge a donc exercé une fonction militante de propagande, mais également une fonction pédagogique, visant la création d'un réseau de théâtre prolétarien fortement ancré dans le contexte historique et social de la Chine, en une situation de guerre nationale (contre l'envahisseur japonais) et de guerre civile. Ce fut une grande réussite dans la Zone SU car des centaines des pièces furent publiées : par exemple des pièces de création collective comme *Moi Soldat d'Armée Rouge* (*wo hong jun*), *La sacrifice pour qui* (*wei shui xi sheng*), *Corne d'appel d'artillerie de Shenyang* (*shenyang hao pao*) ; ou alors des pièces écrites par des auteurs tels que LI Bozhao : *L'été à combattre* (*zhan dou de xia tian*), ou SHA Kefu : *La victoire finale nous appartient* (*zui hou de sheng li gui wo men*) , etc⁸⁴⁷. Toutefois, ces pièces qui privilégiaient l'apologie de la révolution au détriment des aspects formels, ont produit une forme théâtrale peut-être trop rudimentaire, qui est restée insuffisamment développée du point de vue artistique et esthétique. La phase du Théâtre Rouge a néanmoins proposé un modèle original, qui a inspiré et influencé le mouvement du théâtre populaire chinois dans les années à venir.

⁸⁴⁷ Voir GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, op.cit., p.188-191.

Pendant la Longue Marche, qui, rappelons-le eut lieu entre octobre 1934 et octobre 1936, ces troupes propagandistes accompagnèrent le périple de l'Armée Rouge, dont elles étaient une partie intégrante, en écrivant et montant des pièces-slogans, en installant partout des stations de propagande. En juin 1935, par exemple, les Groupes Premier et Quatrième de l'Armée Rouge exécutèrent une pièce intitulée *Chaussures brisées (po cao xie)*, inspirée de l'expérience réelle de la Longue Marche : au début de celle-ci, JIANG Jieshi a rassemblé des centaines de milliers de soldats près de la rivière Jinsha dans le but d'anéantir l'Armée Rouge. Cependant, la Première Armée Rouge a gagné de façon inattendue en franchissant l'embarcadère de Hongmen et a réussi à passer la rivière Jinsha, évitant ainsi la poursuite de l'ennemi. Lorsque l'Armée du Guomintang s'est précipitée vers la rivière Jinsha, il ne restait que quelques chaussures brisées et abandonnées par les soldats de l'Armée Rouge. Cette pièce avait donc pour objectif d'un côté d'exalter « l'excellente stratégie militaire de MAO Zedong⁸⁴⁸ », mais aussi celui de présenter la vie quotidienne des soldats, leurs efforts et la réalité concrète de leur marche, matérialisée dans les chaussures abandonnées. Pour cette raison aussi, elle a connu une très bonne réception parmi les soldats. Le théâtre assume ici, à côté de l'évidente fonction de propagande, d'exaltation de la justesse du combat, un rôle de d'autocélébration et de reconnaissance pour la communauté des soldats, qui sont à nouveau à la fois acteurs et spectateurs.

A cette même période de la Longue Marche, la Deuxième Armée Rouge s'est installée dans le Hunan, le Guizhou, le Yunnan et dans d'autres vastes régions de la Longue Marche. Partout furent jouées maintes fois des pièces du Théâtre de rue et de journal vivant. Parmi celles-ci, *Je vais participer à l'Armée Rouge* devint très populaire parmi les masses⁸⁴⁹ : cette pièce parle d'un travailleur qui ne peut pas supporter l'oppression et l'exploitation de son propriétaire terrien. Il s'est donc rendu à la ville pour travailler dans une usine. Mais il se rend compte bientôt que l'usine a été ouverte par son ancien propriétaire. Il part donc en colère et devient un soldat de l'Armée Blanche du Guomindang, mais encore une fois, il découvre que le jeune officier est le fils de son ancien propriétaire : comme son père, lui aussi est un oppresseur. La délivrance est bien évidemment apportée par l'arrivée de l'Armée Rouge : l'ancien paysan et ouvrier a finalement trouvé le moyen de quitter ces misérables persécuteurs, et crie « Je vais rentrer dans l'Armée Rouge ! » ; Il s'agit d'une pièce qui a joué un rôle direct dans le recrutement de l'Armée Rouge et qui montre également combien ce théâtre de

⁸⁴⁸ GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise, op.cit.*, p.197.

⁸⁴⁹ *Encyclopédie Chinoise Volume du Théâtre, op.cit.*, p.358.

propagande savait récupérer des récits très simples, qui semblent tirés de comptines populaires, pour servir un but précis – le recrutement – sur un mode léger et probablement comique.

En octobre 1936, les Groupes des Première, Deuxième et Quatrième Armées Rouges, ainsi que des Ouvriers et Paysans Chinois se sont réunis à Huining, dans la province du Gansu, mettant fin à la Longue Marche. Après cela, les équipes du Théâtre Rouge dans la zone SU ont été dispersées dans diverses unités et régions afin de continuer à diffuser l'esprit rouge, en renonçant forcément à quelques éléments de leur travail, strictement liés à leur statut de troupes mobiles⁸⁵⁰.

Les expériences que nous avons citées, gardent toutefois des caractères généraux qui rappellent la pratique du théâtre prolétarien dans un autre contexte social, politique et économique que nous avons évoqué dans les chapitres précédents : le théâtre d'*agit-prop* des années vingt et trente en Europe. Le mouvement du théâtre prolétarien et celui de l'*agit-prop*, bien qu'ayant eu son origine dans la Russie soviétique d'après la révolution d'Octobre, a été nourri par le contexte politique des pays capitalistes, en Allemagne par exemple, là où la nécessité de se coupler à des actions politiques militantes et révolutionnaires a fait que les troupes les plus efficaces étaient celles qui, comme l'a souligné Philippe Ivernel en citant un document de l'époque,....

... offrent la possibilité d'amener de larges couches de travailleurs à collaborer à la rédaction, à l'élaboration artistique et à la représentation de pièces politico-révolutionnaires. Les troupes d'*agit-prop* ont à s'occuper de problèmes politiques actuels. Elles sont extraordinairement élastiques et s'adaptent facilement aux conditions de vie et de travail des pays capitalistes. Elles utilisent à leur fins propagandistiques l'entreprise, la rue, les places, la salle de brasserie, de café, et se servent pour leur travail de toutes les variétés d'art scénique : revues politiques, déclamations de masse, scènes courtes, etc⁸⁵¹.

Or, ce sont ces mêmes caractéristiques que nous pouvons trouver dans les exemples cités, même si immergés dans le contexte de la guerre sino-japonaise et de celle qui oppose l'Armée Rouge à l'Armée Blanche de JIANG Jieshi : une même souplesse d'adaptation aux situations matérielles les plus disparates, et notamment à l'extrême pauvreté de moyens, un même souci d'intégrer les spectateurs dans « l'élaboration artistique » de pièces révolutionnaires toujours strictement ancrées dans l'actualité politique et sociale.

Le Théâtre Rouge est donc l'une des formes du théâtre populaire chinois pendant les années de la guerre, mais, il est aussi un exemple typique du théâtre militant chinois. Nous

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p.358.

⁸⁵¹ *Arbeiterbühne und Film*, numéro de novembre, 1930, cité par Philippe Ivernel, « Introduction Générale », *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, op.cit.*, p.15.

pouvons donc nous poser les mêmes questions avancées par les chercheurs en France de nos jours :

Quelle autonomie peut-on proposer à une forme esthétique lorsqu'une contrainte politique apparaît comme première ? Comment donner à une forme esthétique l'efficacité spectaculaire capable de fonder une adhésion à un message politiquement repérable ? Comment les artistes, quels qu'ils soient, peuvent-ils adapter, détourner, transformer cette forme tout en permettant qu'un public non-convaincu soit touché, happé, entraîné par son effectuation ⁸⁵²?

Comme les autres formes de théâtre prolétarien promues par la Ligue Théâtrale, le théâtre populaire à cette époque avait une précise mission politique de propagande, nous l'avons vu, afin d'organiser les masses populaires, et notamment l'armement du peuple dans un contexte de guerre civile. En tant que produit surgi directement du travail politique de l'armée pendant les années de guerre, il avait comme unique mission d'être une arme puissante pour servir directement la lutte révolutionnaire dans la campagne et sur la ligne de front. La question que nous venons d'évoquer se pose donc de manière évidente, puisque les soucis esthétiques étaient évidemment complètement devancés par le but de « rendre service » à la classe prolétarienne, à la guerre révolutionnaire, aux ouvriers, paysans et soldats⁸⁵³. Et pourtant, comme il a été démontré pour d'autres cas de théâtres militants européens, les conditions d'indigence technique et une certaine indifférence pour la « beauté » n'ont pas empêché l'expression et la création de formes originales qui, en partant de la nécessité d'être simples, directes et compréhensibles par tous, tant dans les performances (par exemple dans le choix des costumes) que dans les textes (rédigés systématiquement en un langage accessible), ont atteint une efficacité indiscutable, basée justement sur l'adhésion des spectateurs-participants : les ouvriers, les paysans et les soldats n'étaient pas seulement la cible de ce théâtre, mais participaient directement à la création et à la performance, ce qui en faisait indiscutablement un art de masse. Ces formes simples, rudimentaires et manichéennes, porteuses toutefois de beaucoup d'informations sur le contexte socio-politique de l'époque ont réussi à créer le « mythe » du Théâtre Rouge pendant la guerre.

⁸⁵² Christian Biet et Olivier Neveux (dir.), *Une Histoire du spectacle militant Théâtre et cinéma militants 1966-1981*, L'Entretemps éditions, 2007, p.10.

⁸⁵³ TIAN Benxiang et HU Zhiyi (dir.), *Histoire globale de l'art du théâtre parlé chinois*, op.cit., p.276.

5.3 Le développement de la théorie et de la pratique du théâtre populaire

A. Le slogan « Théâtre Populaire » de QU Qiubai

La période de la « popularisation⁸⁵⁴ » (*da zhong hua*) a été caractérisée aussi par un débat théorique, mené par un certain nombre d'intellectuels, sur le sens même du « populaire ». Pour QU Qiubai, par exemple, s'interroger sur « Qu'est-ce qu'être populaire (*da zhong*) », était une exigence essentielle pour l'essor du mouvement : « Populariser l'art et les lettres ».

QU Qiubai (1899-1935), écrivain, poète, traducteur, critique littéraire, homme politique et marxiste, l'un des dirigeants fondateurs du Parti Communiste chinois. Il fait ses études à l'Université des langues slaves où il apprend le russe, le français et l'anglais. Il accède à la direction du parti en août 1927 remplaçant CHEN Duxiu. Il est l'un des créateurs de la Ligue des Ecrivains de Gauche en 1930 et se liera d'amitié avec le célèbre écrivain LU Xun. Pendant la première guerre civile, en 1934, MAO Zedong lui propose d'occuper le poste de commissaire à l'Education de la République soviétique chinoise de la Province du Jiangxi. Quand le Parti Guomintang de JIANG Jieshi lance son attaque au Province Jiangxi, l'Armée rouge part pour la Longue Marche en 1934 et QU Qiubai reste pour diriger la propagande. Il est fusillé par le gouvernement du Guomintang le 18 juin 1935, à l'âge de 36 ans.

Le théâtre est un aspect important des réalisations de QU Qiubai dans le domaine des arts et des lettres. Dès le début des années 1930, Qu Qiubai a systématiquement mis en avant le slogan : « créer la littérature populaire du prolétariat » et a dirigé les activités de création, de représentation et d'édition dramatiques dans les régions des Bases Révolutionnaires (*ge ming gen ju di*). Dans l'article « Littérature populaire et lutte contre l'impérialisme », QU Qiubai a proposé à la communauté théâtrale progressiste de l'époque: « Ce qu'il faut créer maintenant, c'est un vrai théâtre, avec un vrai jeu, un scénario, des dialogues, un décor, et tout d'abord basé réellement sur les exigences des masses populaire⁸⁵⁵! » Son souhait était donc d'établir un théâtre véritablement conçu pour les masses populaires, et donc qui leur soit accessible : son mouvement théâtral a été réalisé principalement avec cette revendication fondamentale,

⁸⁵⁴ Voir Chang-Tai Hung, *War and Popular Culture Resistance in Modern China, 1937-1945*, University of California Press, 1994, p.51.

⁸⁵⁵ QU Qiubai, « Littérature populaire et lutte contre l'impérialisme », in *Recueil de QU Qiubai* (tome 3), Pékin, Edition du Peuple, 1998, p.913.

qui, d'une certaine façon fait écho à la célèbre formule de Romain Rolland : « Il s'agit d'élever un Théâtre par et pour le Peuple⁸⁵⁶ ».

Mais comment réaliser cela ? QU Qiubai essaie d'y répondre avec un texte de 1932, intitulé significativement « Qui-sommes-nous ? », dans lequel il revient sur le mouvement de la littérature prolétarienne qui avait lancé le slogan « popularisation des arts et des lettres », publié dans la revue *L'art et les lettres populaires* (*da zhong wen yi*), deuxième volume, n°3 en 1930, ainsi que sur le numéro spécial consacré à la nouvelle littérature (*xin xing wen xue*) et d'autres textes sur cette question⁸⁵⁷. Selon QU Qiubai, « popularisation » (*da zhong hua*) est un slogan « vide⁸⁵⁸ » qui ne couvre pas vraiment les problèmes réels de la population. La raison principale, d'après lui, vient de ce que le mouvement de la littérature prolétarienne n'est pas sorti des cercles intellectuels et est resté cantonné à une « réunion de recherche⁸⁵⁹ ». Ce mouvement d'intellectuels révolutionnaires (*ge ming zhi shi fen zi*) est constitué d'individus qui font partie de la petite bourgeoisie, et ne touche pas encore les masses, notamment ne pénètre pas encore dans la classe ouvrière. QU Qiubai indique que les intellectuels se prennent encore pour les professeurs des masses, et ne se rendent pas compte que ce sont eux-mêmes qui ont à « apprendre des masses » (*xiang da zhong xue xi*).

QU Qiubai affirme en outre que le travailleur chinois vit encore en se distrayant comme au Moyen Age, souvent analphabète il a encore l'habitude des histoires orales, peuplées de héros anciens, véhiculées notamment par le théâtre traditionnel (*Xi Qu*). Or des outils artistiques et littéraires conçus par la classe bourgeoise pour éduquer ces travailleurs populaires ne tiennent pas compte de cela, il faudrait en revanche faire en sorte que ces modes d'expression soient davantage liés à la vie concrète des masses et deviennent une source de connaissances sur la vie et la société des travailleurs populaires eux-mêmes. La plupart des contenus de ces formes sont en revanche imbibés de l'idéologie féodale qui constitue une force de résistance contre l'idéologie de la classe révolutionnaire⁸⁶⁰. QU Qiubai pense donc que la littérature révolutionnaire et la littérature prolétarienne nées sur la base du mouvement de la Nouvelle Culture sont encore éloignées des masses populaires :

La question de la popularisation des arts et des lettres est en effet celle de la création des arts et des lettres révolutionnaires, un mouvement de renaissance *dirigé* enfin par la classe prolétarienne, une révolution

⁸⁵⁶ Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple, essai esthétique d'un théâtre nouveau*, Paris, Albin Michel, 1903, rééd. par Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, Complexe, 2003, p. 27.

⁸⁵⁷ Cité par QU Qiubai, « Qui-sommes-nous ? », le 5 avril 1932, in *Luantan et les autres*, Shandong, La librairie de la Nouvelle Chine, 1949, p.278.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p.278.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p.278.

⁸⁶⁰ Cf. QU Qiubai, « Les questions sur les arts et les lettres populaires », in *Luantan et les autres, op.cit.*, p.245.

culturelle et littéraire *provoquée* par la classe prolétarienne, « un mouvement du 4 Mai de la classe prolétarienne ». Notre lutte doit être dirigée contre la classe bourgeoise, même si en ce moment sa bataille pour les droits civils est aussi notre bataille. C'est aussi le problème⁸⁶¹ !

En somme, d'après QU Qiubai, c'est important d'utiliser le véritable langage des masses, parce que :

La lutte révolutionnaire des arts et des lettres se limite aux jeunesses intellectuelles jusqu'à maintenant et celle contre les bourgeois propriétaires n'a pas encore commencé auprès des masses et des travailleurs. Nous devons avoir conscience que la révolution du prolétariat doit gagner les travailleurs populaires et nous devons donc lancer une nouvelle lutte dans le domaine des arts et des lettres, une nouvelle révolution culturelle. Cette exigence nous demande d'étudier ce qu'ils lisent, ce qu'ils pensent de la vie et de la société, ce qu'ils peuvent comprendre par la lecture et de quels ouvrages d'art et de littérature ont-ils besoin pour la lutte sociale. Enfin, il faut utiliser leur propre langage pour réaliser cette révolution littéraire⁸⁶².

Son objectif est assez clair : La question des arts et des lettres destinés aux masses est au cœur de la révolution culturelle et littéraire dirigée par le prolétariat. C'est une mission démocratique qui n'a pas encore été mise en valeur par les révolutions précédentes dans le milieu de la littérature et une véritable popularisation des arts et des lettres (*wen yi da zhong hua*) n'a pas encore été prise en compte⁸⁶³.

Pour réaliser sa théorie dans la pratique du théâtre populaire, QU Qiubai a mis en avant l'exigence de la création d'un « théâtre des masses » qui soit tel tant du point de vue du contenu que de la forme. Du point de vue du contenu, il estime que la tâche principale de la création est de « représenter le héros de la bataille révolutionnaire » et de préconiser l'utilisation de divers sujets, tels que la réflexion sur les luttes révolutionnaires et les événements politiques de l'époque, ou de dénoncer la puissance de l'impérialisme bourgeois. Pour répondre à cela, il propose soit la traduction de la littérature et de l'art révolutionnaires internationaux, soit la création d'œuvres liées au contexte social chinois. Cette grande variété de sujets permet de répondre aux besoins des masses populaires.

Mais QU Qiubai insiste aussi sur la nécessité de s'attacher à tous les aspects de la vie populaire réelle : ne pas limiter les thématiques des pièces à la lutte révolutionnaire et à ses héros, mais les focaliser aussi sur la vie quotidienne, la vie familiale et même les problèmes amoureux. Ceci nous amène au point de vue de la forme, car ce choix a des conséquences en ce qui concerne la langue théâtrale : il a pensé en effet qu'il était nécessaire de la réformer et de la simplifier, en utilisant une langue plus compréhensible pour les paysans, la langue courante et quotidienne. Pour toucher des grandes masses populaires, QU Qiubai a en outre

⁸⁶¹ *Ibid.*, p.246.

⁸⁶² *Ibid.*, p.247.

⁸⁶³ *Ibid.*, p.247.

encouragé le public à participer aux spectacles, en proposant également de créer un nouvel opéra populaire en adaptant des chansons locales⁸⁶⁴. Et c'est encore QU Qiubai qui a poussé les jeunes artistes à utiliser « le théâtre mobile », c'est-à-dire à se déplacer dans les maisons de thé, sur les places, à l'usine, dans les carrefours, pour donner à davantage de spectateurs la chance de voir du théâtre: ouvriers, paysans, pauvres et étudiants.

QU Qiubai a également proposé de permettre aux masses d'intervenir dans le jeu afin d'améliorer la relation avec le public. Il propose notamment d'adopter une nouvelle forme de théâtre chanté, qui reprenne la structure du théâtre traditionnel, en la changeant toutefois radicalement, parce qu'à la place des mélodies habituelles, on choisirait des airs d'origine populaire, chantées dans des langues locales, en obtenant ainsi un Opéra facile à comprendre. Des mélodies tirées, par exemple du célèbre recueil des « Cinq mélodies » (*wu geng diao*) ou encore des « Mélodie de Wuxi Jingchun » (*wu xi jing chun diao*), entrecoupés d'interventions d'instruments musicaux et de morceaux de textes connus de *Xi Qu*, le théâtre traditionnel⁸⁶⁵. La vision du théâtre de masse de QU Qiubai, il n'y a pas de doutes, a pour objectif la révolution prolétarienne. Or, pour créer un lien avec les masses populaires, il veut à tout prix capter d'abord l'attention d'un public non lettré, habitué aux chants et aux mélodies anciennes, locales et populaires. C'est un moment clé pour mouvement du théâtre populaire chinois, puisque QU Qiubai théorise pour la première fois, de manière très claire, que l'efficacité politique de l'action théâtrale se mesure à sa capacité de récupérer des éléments profondément ancrés dans les traditions chinoises, mais en changeant radicalement la fonction, en les mettant au service d'une perspective révolutionnaire.

C'est en 1932, qu'une compagnie d'ouvriers et de paysans s'installe à Jiangxi sous la direction de QU Qiubai. « L'art et les lettres de Maxime Gorki sont conçues pour les grandes masses populaires, c'est la voie de notre école théâtrale⁸⁶⁶ ». Pour cette raison, l'école théâtrale d'ouvriers qu'il fonde deux ans plus tard prend le nom d'Ecole Théâtrale Gorki en 1934. Effectivement, la pédagogie théâtrale est primordiale pour QU Qiubai : dans l'école Gorki, il a énoncé deux styles de formations principaux : le premier étant les cours pour les élèves qui ont déjà eu une expérience théâtrale pendant leur travail dans les zones soviétiques (Zone SU)

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p.863-864.

⁸⁶⁵ Cf. Lü Zhaokang, « La théorie et la pratique sur le théâtre populaire de QU Qiubai », *Journal Académie de l'Université Ecole Normale de Shanghai*, 1987, n°4.

⁸⁶⁶ LI Bozhao, « Souvenir sur QU Qiubai », *Journal du Peuple*, le 16 juin, 1950, in GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, Pékin, Edition de l'art et la culture, 1997, p.187.

et les membres de l'Armée rouge ; le deuxième concerne la pratique artistique et les troupes ambulantes pour initier une relation plus proche avec les publics populaires.

En octobre 1934, l'armée rouge est forcée de quitter la Zone SU en raison de l'attaque du Guomintang et commence sa Longue Marche. Les troupes du théâtre rouge se divisent alors en deux parties : l'une qui va suivre la Longue Marche et l'autre qui reste sur place pour participer à la guérilla. QU Qiubai va donc diriger les troupes restantes pour continuer le combat dans le Zone SU, plus précisément la troupe du Clairon (*zhan hao ju tuan*), la troupe de l'Étincelle (*xin huo ju tuan*), et la troupe du Drapeau Rouge (*hong qi ju tuan*). Les membres de ces troupes sont réunis et composées par les enseignants et les élèves d'École Théâtrale Gorki. Elles jouaient dans la campagne et pour les troupes de l'armée en faisant de la propagande. Elles ont résisté jusqu'au bout assistant à la guerre du front. QU Qiubai avait choisi de faire distribuer dans l'armée cinq pièces qui avaient connu un grand succès et de les publier dans un cahier du Théâtre Rouge. QU Qiubai a nommé la collection de pièces « Le recueil Canonnade », avec cinq pièces : *Sacrifice* (*xi sheng*) et *LI Baolian* (*Li Baolian*) écrits par HAN Jin, *La Vie inhumaine* (*fei ren sheng huo*) écrit par ZHEN Taizhou, *La Combat mobilise* (*you ji*) écrit par ZHAO Pingsan, *Non de dignité* (*bu yao lian*) dont on ne connaît pas l'auteur. QU Qiubai a également écrit la préface. Malheureusement, cette collection de pièces de théâtre a été anéantie pendant la guerre⁸⁶⁷.

La guerre ne lui a pas permis d'aller jusqu'au bout de son projet. En 1935, il est arrêté par le Guomintang et sa vie s'achève à 36 ans. Mais l'influence de la pensée sur le théâtre populaire de QU Qiubai ne s'est pas éteinte, il est une figure importante pour la théorie et la pratique du théâtre populaire des années 30. Son influence continue et se prolonge jusqu'aux années 40 à Yan'an, qui était la base de la centrale révolutionnaire du Parti Communiste Chinois. Nous développerons cela dans le chapitre suivant concernant la pratique à Yan'an des années 40.

⁸⁶⁷ Cf. GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, op.cit., p.193.

B. L'expérimentation de la « Popularisation théâtrale » (*xi ju da zhong hua*) de XIONG Foxi dans la Province de Ding

XIONG Foxi (1900-1965), est un dramaturge chinois, grand pédagogue théâtral, et l'un des fondateurs du théâtre moderne chinois. Etudiant à l'Université Yan Jing en 1920, il rejoint en 1921 la Compagnie du Peuple (*min zhong ju she*), que nous avons déjà évoquée dans le chapitre précédent. Entre 1924 et 1926, XIONG Foxi termine ses études de master à l'Université Columbia de New York où il suit une formation de théâtre et de pédagogie. Dès son retour en Chine, entre octobre 1926 et juin 1927, il est le directeur de la discipline théâtrale à l'École Nationale des Beaux Art de Pékin (*guo li bei ping yi shu zhuan ke xue xiao*)⁸⁶⁸. En 1930, il lance une expérimentation de « popularisation théâtrale » dans la Province de Ding, une expérience durée cinq ans (1932-1937) et qui fait avancer considérablement le mouvement du théâtre populaire en Chine⁸⁶⁹.

L'expérimentation de Ding est menée par une association intitulée Association de Promotion de l'Éducation Populaire (*Ping Jiao Hui*). Son président YAN Yangchu pensait que le théâtre était une des voies pour l'éducation artistique. Mais pour lui, « le théâtre traditionnel de nos jours ne correspond plus aux besoins de la vie populaire et il est considéré comme une consommation courante qui avait perdu sa véritable fonction pédagogique⁸⁷⁰ ». Partageant les mêmes objectifs sur la valeur de la pédagogie théâtrale : c'est-à-dire la conviction que le théâtre peut être un puissant moyen d'éducation pour changer la nation, XIONG Foxi a engagé son expérimentation théâtrale dans la province Ding avec le soutien de cette association⁸⁷¹.

⁸⁶⁸ En printemps 1927, Tchang Kai-shek a lancé son politique contre le Parti Communiste Chinois. La discipline théâtrale de cette école a été forcée à dissoudre en juin 1927 sous la pression de la politique culturelle de Guomindang.

⁸⁶⁹ Dans ce domaine de la recherche, une thèse de SUN Huizhu est consacrée à l'expérimentation de XIONG Foxi : *Expérimentation Théâtrale de paysan dans la province de Ding (1932-1937)*, thèse de SUN Huizhu à l'Université New York, 1990. La préface et la conclusion de cette thèse ont été traduit en chinois par SHEN Liang et publié sous le titre « Les valeurs et l'expérimentation théâtrale de paysan dans la province de Ding de XIONG Foxi » dans le *Journal Académie du Théâtre de Shanghai*, n°1, 2001. Dans le travail de SUN Huizhu, l'auteur indique que les preuves matérielles des activités théâtrales de Province de Ding sont détruites à cause de la guerre. Nous pouvons consulter un autre article avec un axe d'analyse anthropologique sur ce sujet, voir : ZHU Yuntao, « L'instinct humain et l'essence du théâtre Une recherche d'anthropologie culturelle sur l'expérimentation de la popularisation du théâtre de XIONG Foxi dans la province de Ding », *L'Art Théâtral*, n°6, 2005.

⁸⁷⁰ YAN Yangchu, avant-propos « Expérimentation de la popularisation théâtrale », écrit en novembre 1936, *Recueil de XIONG Foxi*, Shang Hai, Edition l'art et les lettre Shang Hai, 2000, p.675.

⁸⁷¹ Quand XIONG Foxi est arrivé dans la province Ding, sa mission était un travail d'adaptation du *Yang ge* pour les paysans, afin d'éduquer les habitants de la région. Sa mission obligatoire a consisté en la rédaction d'un

Quelques points à souligner à propos de cette expérimentation de XIONG Foxi. Tout d'abord, sa théorie sur le mouvement théâtral part de la réalité chinoise. Les paysans étant les plus représentés dans la population c'est à eux que le théâtre devait s'adresser de manière prioritaire. Pour XIONG Foxi, le nouveau théâtre n'avait pas réussi à créer un lien véritable avec le grand public, « ...le slogan "Populariser le théâtre" est resté pendant des années à l'état de slogan. Il n'y a pas eu d'expérimentation ni sur la forme ni sur le contenu du théâtre populaire⁸⁷²». Or, d'après lui, le théâtre populaire avait une chance d'atteindre enfin l'objectif de toucher les masses, justement en se focalisant sur le monde agricole.

Quel est l'objet du théâtre populaire de nos jours ? Sans aucun doute, nous pouvons dire que les paysans sont les plus nombreux, parce que la Chine est un pays agricole depuis cinq mille ans. Derrière cette population, arrive le monde des ouvriers. En effet beaucoup de monde travaille dans les petites industries alors que la grande industrie ne s'est pas encore très développée en Chine. Donc, nous devons saisir le paysan afin de développer le nouveau théâtre. Sinon, nous n'aurons pas l'espoir de développer un nouveau mouvement théâtral⁸⁷³.

Son point de vue diffère de celui de la Ligue de Gauche qui s'adresse principalement aux classes populaires citadines et surtout aux ouvriers dans la ville que nous avons présenté dans le chapitre précédent.

Par conséquent, le point fort du projet de XIONG Foxi était celui de « créer un nouveau théâtre du paysan⁸⁷⁴ ». La première étape fut d'observer la réaction des paysans devant un spectacle théâtral, et d'explorer leur connaissance et leur intérêt pour le théâtre parlé. Selon ce principe, XIONG Foxi et son équipe de création étudièrent tout d'abord la vie des paysans, afin de créer des pièces lisibles et accessibles à la compréhension du public. Ils ont trouvé trois axes de création principaux. Premier axe, la création inspirée par la vie des paysans : les pièces doivent remonter le moral et élever la pensée du paysan ; second axe : ces pièces doivent raconter des histoires intéressantes, avec beaucoup d'actions capables de susciter l'attention des spectateurs, en représentant des personnages très proches de l'univers paysan (le propriétaire foncier, le mari, la femme, etc.) ; dernier axe, pour populariser de façon

registre des répertoires de *Yang ge*, mais personnellement, il s'intéressait beaucoup plus à l'expérimentation de la pratique du théâtre parlé avec les paysans. D'après les chercheurs chinois qui ont étudié son travail « folklorique », le registre de *Yang ge* a été publié en anglais pendant les années 30, lorsque l'Association d'éducation populaire était subventionnée par les Etats-Unis. Voir JIANG Ji, « La transition entre le vieux et la nouvelle forme des arts et des lettres, étude sur le registre des répertoires de *Yang ge* et les expérimentations du théâtre des paysans de Provin de Ding », *Journal de la recherche sur la littérature moderne chinoise*, n°12, 2018, p.172-192.

⁸⁷² XIONG Foxi, « Expérimentation de la popularisation théâtrale », écrit le 21 septembre 1936, *Recueil de XIONG Foxi*, op.cit., p.677.

⁸⁷³ XIONG Foxi, « Comment entrer dans la grande populaire », écrite en juillet 1936, *Recueil de XIONG Foxi*, op.cit., p.670-671.

⁸⁷⁴XIONG Foxi, « Expérimentation de la popularisation théâtrale », *Recueil de XIONG Foxi*, op.cit., p.697.

efficace le théâtre, il faut présenter ces pièces dans chaque village grâce à une troupe ambulante⁸⁷⁵.

Les premières représentations ayant connu un grand succès, l'équipe de XIONG Foxi lança une seconde étape : celle de faire jouer les paysans eux-mêmes. Ils ont ainsi aidé les paysans à créer un total d'onze troupes pendant cette phase d'expérimentation, et ont participé à la formation des acteurs et actrices du monde paysan. Ils ont aussi construit des scènes en plein air dans leurs villages. C'est un autre point essentiel du programme de XIONG Foxi, pour qui, d'un côté, le théâtre en plein air permet de se relier à la nature, et d'adopter les habitudes du monde rural des paysans où ces derniers travaillent toujours dehors ; d'autre part, l'expérimentation en plein air est plus facile à mettre en œuvre sans besoin de construire des salles du théâtre ; il s'agit donc aussi d'un moyen plus économique pour populariser le théâtre.

Avoir permis aux acteurs de communiquer avec les spectateurs grâce à une mise en scène en plein air, a donc facilité une plus grande proximité entre les acteurs et les spectateurs. Cette expérimentation de « popularisation théâtrale » dans la Province de Ding a duré environ cinq ans (1932-1936). En 1934, on compte dans la Province de Ding presque deux cents troupes théâtrales de paysans⁸⁷⁶. C'est aussi une page remarquable dans l'histoire du théâtre populaire des années 30.

Concentrons-nous d'abord sur les choix de XIONG Foxi concernant les lieux du spectacle : sur le théâtre qu'il fait construire et sur les solutions spatiales qu'il a proposé pour diffuser ultérieurement son activité théâtrale. L'Association de Promotion de l'Education Populaire (*Ping Jiao Hui*) a effectivement transformé le Kao Peng⁸⁷⁷ (voir en Fig.1) de la province de Ding en une grande salle pouvant rassembler du public. L'équipe de XIONG Foxi l'a adaptée en salle de théâtre d'une capacité d'environ quatre cents spectateurs. Au début, la plupart du public était constituée des habitants de la ville et des quelques villageois qui habitaient dans les environs. Pour présenter les spectacles aux nombreux villageois plus éloignés, XIONG Foxi a ensuite décidé de mobiliser sa troupe « pour attirer beaucoup plus de public, pour promouvoir et pour populariser notre spectacle dans les villages, pour donner aux paysans, enfants et adultes, femmes et hommes, l'opportunité de s'approcher du théâtre et de

⁸⁷⁵ Cf. *ibid.*, p.712-739.

⁸⁷⁶ GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, Pékin, Edition de l'art et la culture, 1997, p.146.

⁸⁷⁷ Kao Peng : Maison historique de la dynastie de Qing, c'était un lieu pour des examens impériaux à l'époque ancienne.

le connaître, en déplaçant le théâtre de l'intérieur à l'extérieur et en donnant des représentations publiques dans les villages⁸⁷⁸».



Fig. 1 : ancienne photo de Kao Peng de province de Ding, source :

<https://kknews.cc/history/lkfy9j2.html>

XIONG FOXI a proposé quatre solutions pour présenter le théâtre ambulant dans chaque village : la première solution consiste dans l'utilisation des collines comme lieu de représentation, en installant des troncs de cèdre comme piliers du théâtre, et en attachant des rideaux bleu autour des piliers, afin de créer une sorte de cirque dans la rue, dont le plafond est le ciel ouvert, et le rideau tendu sépare la scène de l'espace des acteurs, sorte de coulisses où ils peuvent se préparer et se maquiller. L'auditorium est situé devant les collines, profitant de la pente naturelle pour faciliter la vue du public, qui peut se tenir debout ou être assis sur des bancs. Une solution spatiale, il est utile de le remarquer, étonnamment similaire à celle des premières années du Théâtre du Peuple de Bussang. La deuxième solution est similaire : l'utilisation du côté de la montagne comme auditorium et l'espace en bas de ce côté transformé en scène, comme dans le théâtre grec ancien. La troisième solution est l'utilisation des anciens théâtres dans les villages, parce qu'il y en avait beaucoup dans chaque temple ; dans ce cas-là, la scène est normalement carrée avec trois aspects visibles qui peuvent servir de décor. La dernière solution est l'installation de plateaux temporaires avec des planches dans les lieux plats et dans les grands théâtres de *Xi Qu* des villages. De cette façon, en s'adaptant à plusieurs solutions, l'équipe a réalisé des dizaines de représentations dans les

⁸⁷⁸ XIONG Foxi, « Expérimentation de la popularisation théâtrale », écrit le 21 septembre 1936, *op.cit.*, p. 754.

villages, profitant d'un système souple qui facilitait les déplacements. Le revers de la médaille de cette grande mobilité, était toutefois la mauvaise qualité de la vision et de l'écoute qui caractérisait ces solutions de fortune. XIONG FOXI et sa troupe ont donc décidé de créer un véritable théâtre en plein air pour assurer de meilleures conditions de spectacle pour les spectateurs.

Le théâtre en plein air correspond à l'habitude des paysans, c'est le point particulier de ce théâtre. La différence profonde entre le théâtre en plein air et le théâtre à l'intérieur n'est pas la présence d'un toit, mais c'est la proximité avec la nature. Nous pouvons regarder le ciel et les nuages, les lumières des étoiles, les montagnes lointaines, les arbres proches, nous sommes dans la nature. C'est ce qu'on n'arrive pas à obtenir dans le théâtre à l'intérieur. Surtout les théâtres dans les collines et les côtés des montagnes nous rappellent l'époque ancienne quand le théâtre était lié avec la vie (les cérémonies sacrificielles) des masses. Nous savons que les paysans vivent en plein air, travaillent dans les champs, ils ont l'habitude de vivre dans la nature. Si nous les enfermons dans un théâtre à l'intérieur, cela ne leur fait pas plaisir ! Comme le théâtre de paysans est le théâtre populaire, la meilleure forme est le théâtre en plein air. D'ailleurs, les travaux en plein air sont beaucoup plus simples que ceux du théâtre intérieur. Dans les villages de nos jours en Chine, au bord de la pauvreté, le théâtre en plein air est la meilleure forme théâtrale⁸⁷⁹.

Dans ces déclarations on peut remarquer une forte affinité avec certaines idées fondatrices du théâtre populaire en France, notamment avec la conception de la fête chez Jean- Jacques Rousseau et avec la pratique de Maurice Pottecher, que nous avons évoquées dans le premier chapitre. Rousseau oppose au théâtre « clos », « fermé » une « fête » qui puisse vivre dans un lieu « ouvert », « en plein air », où tout le monde serait actif⁸⁸⁰ : « Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis⁸⁸¹ ». En 1895, Maurice Pottecher a fondé le Théâtre du Peuple de Bussang dans le village où il est né, un théâtre en plein air, avec une troupe des acteurs qui est composée des habitants de Bussang, des amateurs et les participants villageois pour la préparation du spectacle⁸⁸². Nous pouvons trouver une coïncidence des idées et des travaux similaires dans l'expérimentation de XIONG Foxi pendant les années 30 dans la province de Ding.

⁸⁷⁹ *Ibid*, p. 756-757.

⁸⁸⁰ Cf. Marco Consolini, « Les origines de l'utopie du Théâtre Populaire (1758-1900) », traduite de français en chinois par LU Nan, *Drama* (Revue d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°2, 2017.

⁸⁸¹ Jean-Jacques Rousseau, « Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles » (1758), in *Œuvres complètes de J. J. Rousseau : avec des notes historiques*, volume 3, Paris : Chez Furne, Libraire-Editeur, 1835, p. 171. Cité par Marco Consolini, « Les origines de l'utopie du Théâtre Populaire (1758-1900) », *op.cit.*, n°2, 2017.

⁸⁸² Cf. Marco Consolini, « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1900-1930) », *op.cit.*, n°3, 2017.

Tout d'abord, la construction du théâtre en plein air. XIONG Foxi et son équipe ont réussi à construire ce théâtre en octobre 1934 avec l'aide des villageois dans le village Dong Bu Luo qui se situe au nord-est de la Province de Ding. Le théâtre est rectangulaire, il occupe environ 1300 mètres carrés et le terrain incliné peut accueillir mille cinq cents à deux mille spectateurs. Il n'y a aucune décoration sur la scène, le ciel et la nature constituent le seul décor. C'était la première tentative, mais, en considérant que ce théâtre ne convenait pas pour certaines pièces qui avaient besoin de vrais décors, en décembre 1934, ils ont collaboré avec la compagnie paysanne du village de Xi Jian Yang pour créer un autre théâtre en plein air dans ce même village comme premier exemple expérimental. Le théâtre se situe au centre du village et occupe environ 2000 mètres carrés pour trois milles spectateurs. Cette structure profite également du terrain incliné pour placer le public. Un mur gris derrière le plateau est utilisé comme arrière-plan. Quatre passages autour du plateau permettent aux acteurs d'entrer et sortir. Tout cela a été construit par les paysans du village. Après cette expérience, à partir d'octobre 1935, ils ont essayé de transformer le théâtre du village Dong Bu Luo comme deuxième lieu de théâtre en plein air expérimental (voir en Fig.2 et 3.) .

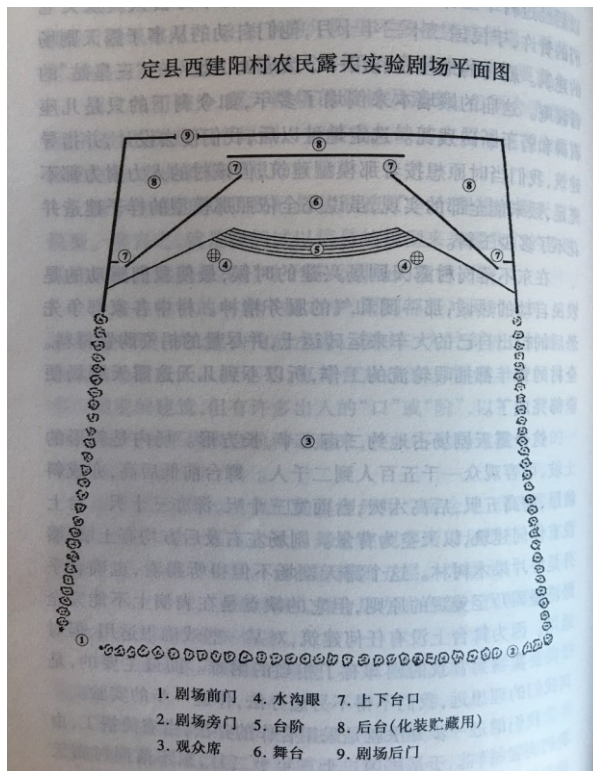


Fig. 2 : Le plan du théâtre en plein air de village Xi Jian Yang de Province de Ding

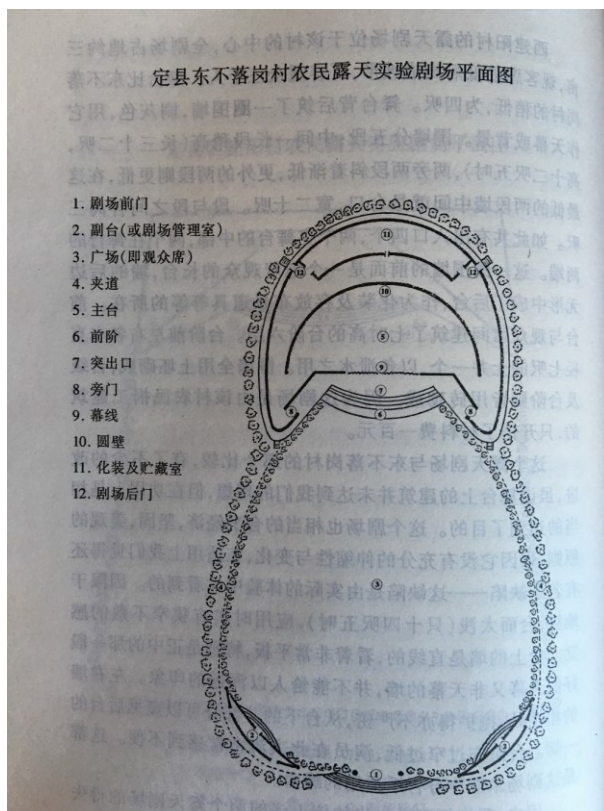


Fig. 3 : le Plan du théâtre en plein air de village Dong Bu Luo de Province de Ding

Le théâtre en plein air peut accueillir environ trois mille à quatre mille spectateurs et dans l'Annexe 2 nous pouvons trouver une représentation de sa structure: 1. Entrée 2. Bureau de l'administration 3. Espace pour le public 4. Couloirs 5. Scène principale 6. Etage de la scène 7. Scène devant le rideau 8. Deux sorties latérales 9. Rideau de scène 10. Mur arrondi 11. Salle de maquillage 12. Sortie arrière.

L'autre point de grande affinité avec les expériences du théâtre populaire français : XIONG Foxi conçoit une modalité de représentation qui, comme le préconisait Rousseau et l'a pratiqué Pottecher, mélange les acteurs et les spectateurs. En effet, selon XIONG Foxi, la structure théâtrale que nous venons de décrire est idéale pour réaliser le théâtre en plein air souhaité, pour deux raisons principales. La première concerne l'architecture, car elle réussit enfin à intégrer la scène *dans* la nature et même à la présenter comme faisant partie de la nature, ce qui correspond aussi au mode de vie de paysans. La deuxième est plus directement théâtrale : ce théâtre peut accueillir en effet tous les styles des pièces, mais surtout il peut supprimer la distance entre les acteurs et le public⁸⁸³. D'après l'expérience de XIONG Foxi,

⁸⁸³ XIONG Foxi, « Expérimentation de la popularisation théâtrale », écrit le 21 septembre 1936, *Recueil de XIONG Foxi, op.cit.*, p. 766-767.

en effet, le théâtre en plein air est non seulement un lieu pour la représentation théâtrale, mais aussi le centre des activités culturelles dans le village et un outil éducatif et social qui permet de rassembler les paysans. Dans sa recherche dans la province de DING, il a évoqué un nouveau type de représentation qui mélange les acteurs et les spectateurs. A ce propos, il a cité comme modèles les exemples de la pièce *The Miracle* de Max Reinhardt ainsi que la théorie de Meyerhold : dans la pièce *The Miracle* de Max Reinhardt, à laquelle XIONG Foxi aurait pu assister à New York⁸⁸⁴, le théâtre est devenu une chapelle où les acteurs et le public se mélangent. L'autre exemple évoqué est la manière avec laquelle Meyerhold réussit à mêler les acteurs et les spectateurs pour réaliser la représentation⁸⁸⁵.

Dans les pièces comme *Forcé d'aller à Liang Shan (bi shang liang shan)*, *Suona (la ba)*, *Le Pays d'Oiseau (niao guo)*, *Transition (guo du)*, XIONG Foxi et son équipe ont réussi à mêler les acteurs et les spectateurs⁸⁸⁶. Par exemple dans la pièce *Forcé d'aller à Liang Shan*, où le paysan WANG Si est accusé d'être un bandit, quand le juge lui extorque des aveux, la pièce prévoit que les spectateurs soient debout et qui s'expriment ; le théâtre devient une cour de justice et les membres du public y participent en tant que jurés. La pièce *Suona*⁸⁸⁷ (*la ba*) a en outre permis aux acteurs de venir du public et d'aller au public. Pour la réaliser, les acteurs ne se limitent pas à la scène fixe. Ils profitent du théâtre de plein air pour faire de nombreuses entrées et sorties. Dans cette situation, le spectateur se sent intégré à l'espace des acteurs. Par exemple, une scène dans cette pièce montre les personnages jouant l'instrument Suona en marchant depuis la place des spectateurs jusqu'à la scène. Lorsqu'ils jouent, il y a environ vingt ou trente spectateurs qui suivent les acteurs en les écoutants. D'autres spectateurs les rejoignent jusqu'à ce qu'ils constituent un groupe de soixante-dix ou quatre-vingts personnes⁸⁸⁸. *Le Pays d'Oiseau (niao guo)* est mis en scène de manière très différente par rapport à ce qu'on vient de décrire. Les acteurs, dans ce cas, jouent directement depuis l'emplacement du public, où ils passent en revue l'armée dans le pays des oiseaux, action qui se déroule là où se trouvent les spectateurs, qui sont par conséquent eux-mêmes passés en revue. Les acteurs qui jouent l'armée du pays des oiseaux font leur aller et retour en chantant parmi le public, et les spectateurs sont donc entourés par les acteurs. *Transition (guo du)*

⁸⁸⁴ *The Miracle*, que Max Reinhardt avait monté d'abord en Allemagne (*Das Mirakel*, 1911), a été une de ses plus célèbres expérimentations de théâtre de masse dans sa version londonienne à l'Olympia Hall (1912). Ce même spectacle de masse a été repris à New York en 1924, lorsque XIONG Foxi faisait ses études à la Columbia University.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p.783.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p.784-785.

⁸⁸⁷ Suo na est un instrument à vent, très fréquent dans le folklore chinois.

⁸⁸⁸ Voir *Ibid.*, p.784-785.

combine les expériences des autres trois pièces précédentes. Tout le théâtre en plein air sans distinction ou séparation est pris en compte en tant que scène, où les acteurs et le public se mélangent. Les acteurs sortent depuis le public, le public chante avec eux et certains spectateurs montent également sur scène avec les acteurs dans un mouvement perpétuel⁸⁸⁹.

XIONG Foxi insiste aussi sur une question technique : l'utilisation de lumière. Il considère en effet que la lumière est un élément fondamental pour réunir et mélanger les acteurs et les spectateurs. Quand l'espace scénique coïncide et correspond à l'intégralité du théâtre en plein air, c'est l'application des lumières qui permet de changer de scène, de passer d'une scène à l'autre : lorsque la lumière est dirigée vers le public, le plateau est complètement noir et lorsque la lumière y est de retour, la nouvelle action commence. En outre, les lumières peuvent être utilisées pour guider les actions de la représentation ; quand les acteurs jouent parmi le public, la lumière les éclaire pour indiquer leur emplacement au milieu des spectateurs⁸⁹⁰. Il est fort probable que l'exemple de Reinhardt, maître reconnu de l'éclairage au théâtre, ait joué un rôle non négligeable dans cet usage de la lumière comme moyen d'articuler l'espace scénique entre acteurs et spectateurs. Mais XIONG Foxi va encore plus loin dans sa tentative de varier les possibilités d'interaction entre acteurs et spectateurs. Il propose quatre possibilités pour réaliser la méthode de représentation mélangeant les acteurs et les spectateurs : la première est la communication entre la scène et les spectateurs, par exemple, en utilisant les escaliers pour que les acteurs et le public puissent monter et descendre librement, en créant le dialogue entre les acteurs et le public pour que la scène devienne « un organisme complet ⁸⁹¹ ». Deuxièmement, le public entoure les acteurs comme dans le cirque dont la place est un cercle autour de la scène, la scène se situe dans un lieu haut ou bas au centre. Troisièmement, l'acteur entoure le public et les acteurs jouent autour du public afin d'amener le public dans l'action dramatique. La quatrième possibilité est la représentation mobile comme une fête traditionnelle chinoise dans la rue, le public suit la représentation en marchant et en regardant ; on peut sortir du théâtre pour aller dans la rue etc.

Le troisième élément d'affinité avec les tentatives françaises que nous voulons signaler concerne l'organisation de ce théâtre populaire rurale conçu par XIONG Foxi, qui tente de donner lieu à la création d'un réseau qui fait penser au « Projet de Théâtres Populaires » d'Eugène Morel. XIONG Foxi, effectivement, souligne l'importance de l'éducation populaire et sociale. En tant que grand éducateur, il pense que l'éducation est un processus qui dure tout

⁸⁸⁹ Voir *Ibid.*, p.785.

⁸⁹⁰ Voir *Ibid.*, p.785-786.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p.786.

au long de la vie sans limite d'âge, que l'objectif est de toucher la population dans son ensemble et que l'éducation est une activité essentiellement sociale. Dans ce cadre, il pense que le théâtre est un moyen très efficace pour éduquer les paysans, car il propose un travail collectif où le public va constituer une forme de communauté. Donc la popularisation du théâtre auprès des paysans est une façon de former le citoyen, d'organiser la population et un outil d'éducation nationale. Pour mettre en place un système politique permettant de réaliser une véritable éducation théâtrale, XIONG Foxi énumère les trois éléments indispensables: d'abord, il faut changer l'opinion de l'Etat sur le théâtre et planifier son développement dans la stratégie même de l'Etat; ensuite, il faut former les gens de théâtre; enfin, il faut leur donner les ressources financières pour garantir le travail théâtral. XIONG Foxi a élaboré à ce propos un plan pour un véritable réseau d'activités théâtrales. (voir en Fig. 4 et 5)

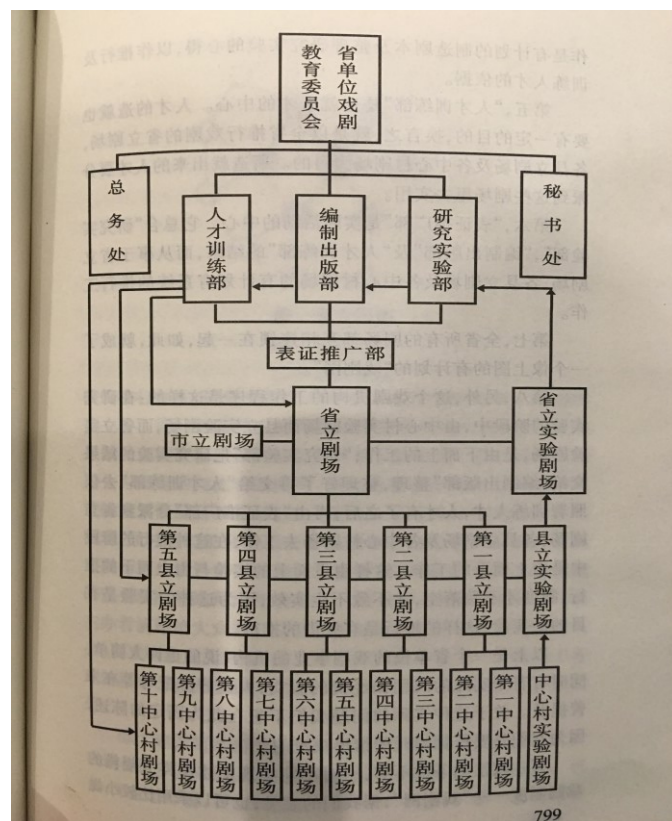


Fig.4 : Le réseau des activités théâtrales de XIONG Foxi, en 1936.

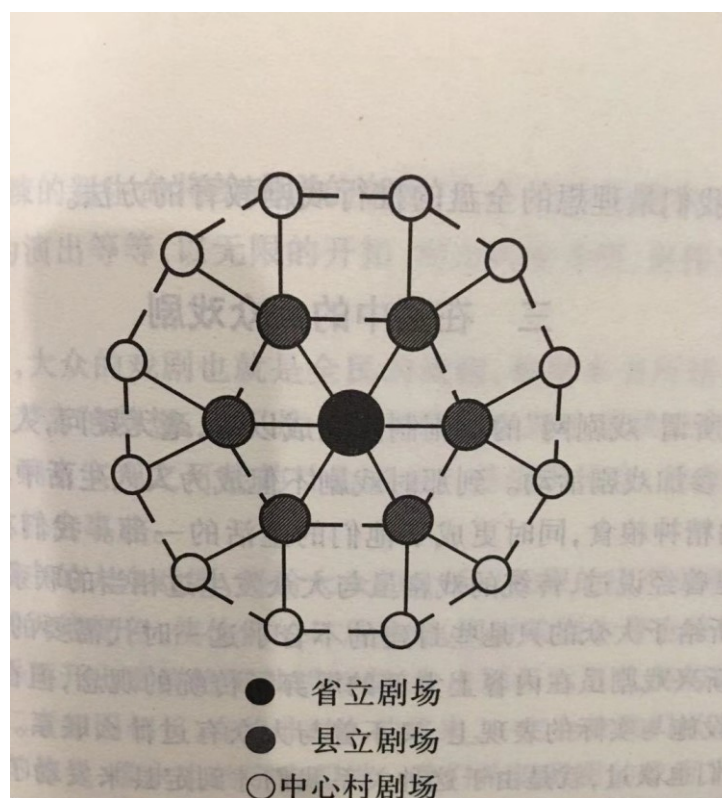


Fig. 5 : Cercle noir: les théâtres des Provinces; Cercle blanc: les théâtres des villages, 1936.

Son idée générale est de mettre en place un réseau institutionnel qui soit présent dans chaque province: le plus haut niveau est la Commission d'éducation théâtrale du Département et sous son contrôle, il y a des branches comme le Département des affaires générales, le Département de la formation des talents, le Département de l'édition, le Département de la recherche, le Département du secrétariat, le Département de la propagande. Au deuxième niveau se trouvent les théâtres des provinces, les théâtres des villes et les théâtres des villages. Tous sont en relation les uns avec les autres sous la direction de la Commission, afin de promouvoir le théâtre à tous les niveaux. Le travail se réalise de deux façons, l'une consiste dans la représentation *stable* dans les théâtres, l'autre est celle *mobile*, réalisée grâce aux "véhicules du théâtre" (*xi ju che*) qui donnent des spectacles ambulants avec cinq grandes voitures et une vingtaine de personnes dans les villages. Le plan de XIONG Foxi nous rappelle donc directement le « Projet des Théâtres Populaires » d'Eugène Morel, avec sa vision utopique d'une institution théâtrale extrêmement structurée et articulée, capable de répandre comme un réseau sanguin l'« habitude » du théâtre dans l'ensemble du pays, et

notamment auprès des classes populaires ; capable de suivre l'évolution de chaque citoyen « tout au long de sa vie », quitte à le forcer presque dans un système quelque peu autoritaire.

L'idéal du théâtre en plein air proche de la nature et mélangeant les acteurs et les spectateurs, nous l'avons déjà souligné, est proche du rêve de Jean-Jacques Rousseau et de la pratique du Théâtre du Peuple de Bussang de Maurice Pottecher, mais son objectif de créer un nouveau public dans le village de la Province de Ding, n'est pas sans évoquer aussi les tentatives de Firmin Gémier, notamment son Théâtre National Ambulant, ainsi que celles de Jacques Copeau et les Copiaus. D'un côté on y trouve la nécessité de mettre en place la *circulation* des représentations, pour atteindre les publics les plus reculés, réalisée par des formations mobiles (bien que décidément plus agiles et simples par rapport aux grands moyens mobilisés par Gémier) ; de l'autre on prône l'*implantation* de groupes théâtraux stables en milieu rural, et avec un programme de formation qui, certes moins structuré que celui de Copeau, rappelle l'activité pionnière des Copiaus en Bourgogne.

De la même façon, donc, dans les deux pays et dans des contextes différents, le rêve et l'utopie du théâtre populaire se construisent avec des gens de théâtre qui sont à la fois des praticiens et des théoriciens, qui essaient de partir de la réalité qui se présente devant leurs yeux, celle d'un public nouveau à conquérir, et qui en même temps sont animés d'un élan fortement utopique, celui de créer un lien entre le théâtre et la vie réelle des classes populaires, faire du théâtre et de sa fonction éducative un levier pour changer la société et le peuple.

Pour revenir à la chronologie, il faut rappeler que ce projet très articulé conçu par XIONG Foxi, a été quelque peu brisé dans son élan par les événements historiques. Après l'Incident du pont Marco-Polo (*lu gou quiao shi bian*), le 7 juillet 1937, le début de la guerre antijaponaise change radicalement le contexte. XIONG Foxi doit se déplacer dans le sud-ouest de la Chine pour continuer son travail théâtral avec l'Association de Promotion de l'Education Populaire (*ping jiao hui*), et celui-ci doit répondre de manière plus efficace à un objectif politique précis : la guerre contre l'envahisseur japonais. Ceci implique que son programme théâtral perd un peu de son côté « expérimental » et pédagogique pour les paysans : l'exigence de s'engager dans la propagande pour la défense du territoire national contre l'armée japonaise, devient une priorité. Quand XIONG Foxi est déplacé dans la ville de Changsha, il fonde la Troupe Résistante (*kang zhan ju tuan*) dont la plupart des membres sont des anciens membres de la Province de Ding. Cette troupe se déplace de la ville de Changsha à Chongqing, et puis de Chongqing à Chengdu, en y donnant leurs représentations.

Lorsqu'il arrive à Chengdu, il anime un spectacle de Théâtre de place pour les enfants, *Le monde de l'enfant (er tong shi jie)* auquel, selon les sources assez fragmentaires dont on dispose⁸⁹², auraient participé 30 000 enfants. Il est important de signaler aussi que XIONG Foxi a profité de contexte de guerre pour augmenter le caractère festif et collectif de ses propositions théâtrales : il emprunte par exemple des éléments déjà présents dans le festival traditionnel des lanternes folkloriques de Chengdu : la ville entière est prise comme une scène, les 400 000 habitants en constituent le public, et plus de 2 000 étudiants sont engagés en tant qu'acteurs pour faire danser un long dragon de feu. Ce spectacle s'est déroulé pendant trois heures dans les rues de la ville, afin de remonter le moral des masses et de les inciter à s'unir pour résister à l'ennemi japonais⁸⁹³. L'objectif politique est donc prioritaire, mais les moyens pour le poursuivre montrent encore une fois l'éclectisme des solutions théâtrales de XIONG Foxi, qui dans ce cas n'hésite pas à récupérer des pratiques folkloriques locales, pour les intégrer dans un spectacle déambulatoire de masse, où encore une fois acteurs et spectateurs ont tendance à se confondre. Non seulement, il s'aperçoit aussi, au long des voyages de sa troupe, de la nécessité de former les gens de théâtre pour coopérer avec la l'action antijaponaise : les acteurs sont appelés à investir leurs capacités de jeu, on suppose par exemple leur aptitude à la déclamation et à une gestuelle efficace, dans la propagande directe auprès de la population. Il gère donc une école d'art dramatique et forme davantage de talents pour aller au front pendant la guerre. En mars 1939, il a fondé l'Ecole expérimentale d'éducation dramatique de la province du Sichuan (*si chuan sheng li xi ju jiao yu shi yan xue xiao*), la première promotion a compté quatre-vingt élèves et a été baptisé par XIONG Foxi l'Armée de fer du théâtre (*xi ju tie jun*).

Cette école a fondé aussi sa propre troupe, la Troupe Performance et Preuve (*biao zheng ju tuan*). XIONG Foxi a organisé ainsi les élèves pour aller rendre visite aux paysans dans les villages et rencontrer les ouvriers sur les chantiers. Nous pouvons en reconstruire les activités grâce aux souvenirs des élèves :

Le souvenir le plus impressionnant est celui du directeur XIONG nous amenant dans un chantier de l'aéroport Xinjing de Chengdu. Ce spectacle prenait en compte le chantier tout entier comme un théâtre, le sol du terrain d'aviation devenait une scène et le clair de lune en constituait l'éclairage. Nous avons présenté *La résistance derrière (hou fang)*, une pièce en trois actes adaptée de *Transition*. Le public dépassait les 10 000 unités, il s'agissait des travailleurs ouvriers qui construisaient l'aéroport. Ce public d'ouvriers criait quand les acteurs criaient ; il chantait quand les acteurs chantaient. C'était une

⁸⁹² Les sources de cette période sont difficiles à retrouver en raison que la guerre a détruit énormément des sources à cette époque.

⁸⁹³ DAI Jun, « XIONG Foxi La vie théâtrale d'un dramaturge », *La Maison librairie*, n°12, 2011. Adresse URL : <http://history.people.com.cn/GB/205396/17095502.html>

communication directe, l'atmosphère était chaleureuse et les acteurs avaient le sentiment qu'ils n'étaient pas en trains de jouer, mais plutôt de faire une manifestation avec plus de 10 000 travailleurs ouvriers pour agir contre les agresseurs japonais ⁸⁹⁴ !

Cette troupe de l'Armée de fer du théâtre s'est rendue dans plus de trente comtés et villes du nord-ouest de Sichuan. Pendant leur présentation ambulante, ils ont été en contact avec les classes sociales les plus défavorisées, celles qui souffraient le plus de la guerre.

Or, cet esprit du travail théâtral ne s'est pas arrêté, il a continué jusqu'aux années 40. De la fin de 1943 à mai 1944, XIONG Foxi, Tian Han et OU YANG Yuqian et les autres dramaturges ont effectivement poursuivi leur activité dans la ville Guilin⁸⁹⁵ pour promouvoir le mouvement du théâtre résistant sous l'occupation de Guomindang.

La pensée et la pratique autour du théâtre populaire de XIONG Foxi illustre plusieurs points communs avec la pensée des pionniers français de l'histoire du théâtre populaire. On y retrouve en effet un esprit qui semble inspiré de la conception de la fête chez Jean-Jacques Rousseau, et encore plus directement de l'appel à la fonction éducative du théâtre formulé par Jules Michelet. Mais c'est surtout le Théâtre du Peuple de Bussang qui résonne en comparaison avec cette expérience chinoise : le théâtre rural et en plein air de Maurice Pottecher a effectivement beaucoup de point en commun avec les réalisations de XIONG Foxi, même si les contextes sociaux dans lesquels ils ont agi, sont évidemment très différents. Quant au projet de « Théâtres populaires » d'Eugène Morel, bien qu'apparemment très éloigné à tout point de vue de la réalité chinoise connue par XIONG Foxi (il suffit de rappeler, à ce propos, que Morel pense essentiellement à un public ouvrier et citadin), là aussi on peut trouver d'étonnantes affinités quant à la définition même du public populaire. A cela s'ajoutent des ressemblances non négligeables avec les projets et les actions d'un Firmin Gémier, notamment en ce qui concerne les pratiques de théâtre ambulant, et d'un Jacques Copeau, en ce qui concerne l'attention marquée pour la pédagogie théâtrale, ainsi que pour la tentative d'implanter des troupes fixes dans un contexte rural.

En conclusion, le théâtre populaire chinois a pris pendant les années 30 un tournant résolument influencé par le contexte de révolution sociale, de guerre civile et de guerre sino-japonaise. Avec la puissante intervention du Parti Communiste, il est devenu une partie intégrante du mouvement révolutionnaire, ayant le but de représenter l'idéal prolétarien. Il a assumé en conséquence une fonction de propagande pure, engagé dans la poursuite d'objectifs

⁸⁹⁴ Voir *ibid.*

⁸⁹⁵ Pendant la guerre anti-japonaise, Guilin était une ville de transit vers le continent et une centre culturel important pour les intellectuelles lorsque les villes Pékin, Tianjing, Shanghai étaient tous encadrés.

politiques précis. La phase où le « théâtre moderne » chinois se cherchait à la fois comme imitation de modèles littéraires occidentaux et comme moyens de renouvellement des mœurs sociaux est révolue, le théâtre se met maintenant au service d'un projet politique et, du coup, mêmes si l'influence des modèles occidentaux reste présente, se renouvelle un intérêt pour les formes autochtones, locales et nationales, qui redeviennent efficaces pour avoir un accès plus directe avec les goûts et les habitudes d'un public populaires, et qui sont aussi cohérentes avec la revendication nationale qui devient prioritaire à cause de l'invasion japonaise..

Ces caractères seront encore plus évidents dans les années 40, lorsque le théâtre voudra être un art résolument politique et une arme militante efficace. La période que nous venons de décrire assumera même une aura mythique, comme l'âge où le théâtre populaire chinois a enfin trouvé sa voie originale, poussé en cette direction par le contexte historique antifasciste de la guerre civile et de la guerre sino-japonaise, et cet « âge d'or » sera une source d'inspiration constante, notamment dans la phase de la révolution culturelles des années 60.

Chapitre VI

La transformation du théâtre populaire de l'époque Yan'an des années 40 jusqu'à la Grande Révolution Culturelle (1967-1977)

6.1. L'époque de Yan'an (1935-1948) pendant les années 40

A. Contexte politique et mouvements théâtraux sous l'occupation

Pendant les années 40, on distingue deux régions selon leur situation politique et économique : la région occupée par le Guomindang, et la région libérée et dirigée par le Parti Communiste chinois. En outre, les choses se sont compliquées avec la guerre sino-japonaise (1937- 1945) et les relations politiques entre le Parti Communiste chinois et le Guomindang⁸⁹⁶. En raison des différences de contexte politique et culturel entre les deux régions, les mouvements théâtraux ont présenté des caractères distincts : d'une part, on voit les difficultés des mouvements théâtraux dans les régions occupées par le Guomindang; d'autre part, on perçoit les avancées du théâtre populaire dans la région libérée de Yan'an⁸⁹⁷ dirigée par le Parti Communiste.

Dans la région occupée par le Guomindang, le réseau théâtral s'est établi sous la direction du Parti Communiste et sa fonction militante s'est transformée en fonction de la relation entre les deux partis. Au début, le 7 Juillet 1937, l'incident du pont Marco Polo (ou incident du pont de Lugou) a créé une nouvelle situation qui a coïncidé avec la guerre sino-japonaise se

⁸⁹⁶ Pour résumer rapidement leurs relations, on signale qu'il y a eu deux épisodes de collaboration et deux guerres civiles entre ces deux partis : une première alliance entre 1923 et 1927, mais ensuite une première guerre civile de dix ans entre 1927 et 1937. La deuxième collaboration est l'alliance entre 1937 et 1945 avec pour objectif commun de sauver l'Etat et de s'opposer à l'armée japonaise. Entre 1945 et 1949, eut lieu la deuxième guerre civile entre les deux partis avant la fondation de la République populaire de Chine par le PCC qui l'emporta à la fin. Nous pouvons consulter les événements dans le chapitre 5 « Le gouvernement Pékin 1916-1928 » et le chapitre 11 « La révolution nationale 1923-1928 », in FEI Zhengqing (dir.), *Cambridge Histoire de la République de Chine 1912-1949* (premier volume), Pékin, La Maison d'Édition Socio-Science, 1993. Voir aussi le chapitre 3 « Dix ans de Chine sous Guomingdang 1927- 1937 », le chapitre 11 « La guerre sino-japonais 1927-1937 », le chapitre 13 « Le conflit entre le PCC et GMD », in FEI Zhengqing, FEI Weikai (dir.), *Cambridge Histoire de la République de Chine 1912-1949* (deuxième volume), Pékin, La Maison d'Édition Socio-Science, 1993.

⁸⁹⁷ Yan'an est la ville dans la province du Shanxi située nord-ouest en Chine. « L'époque de Yan'an » est une période datée du octobre 1935 quand la Longue Marche de l'Armée Rouge réussit en installant à Yan'an pour continuer leurs activités révolutionnaires y compris la création d'art et des lettres. Cette époque s'est prolongée jusqu'au printemps 1948, quand le PCC a quitté cette région. L'année suivante, le 1 Octobre 1949, PCC a fondé la République populaire de Chine à Pékin. L'époque de Yan'an des années 40 est une période importante après la Longue Marche de l'Armée Rouge que nous avons évoqué dans le chapitre V 5.2 C sur les activités théâtrales de l'Armée Rouge et chapitre V 5.3 concernant la fin des activités de QU Qiubai et de XIONG Foxi des années 30, voir chapitre V 5.2 A et B.

poursuivant jusqu'en 1945. Pendant ce conflit, selon la politique du Parti Communiste qui souhaitait « Créer une ligue réunie pour la guerre sino-japonaise », les gens de théâtre ont progressivement constitué un réseau de théâtres dans la société. Le 15 juillet 1937 a été créée à Shanghai, l'Association Dramaturgique chinoise (*zhong guo ju zuo zhe xie hui*). Cette association a écrit une pièce intitulée *Défendre le Pont Marco-Polo* (*bao wei lu gou qiao*) en utilisant l'écriture collective et en s'inspirant du modèle incarné par le *14 juillet* de Romain Rolland⁸⁹⁸. Effectivement, en réagissant très rapidement à l'éclatement de la guerre qui n'avait eu lieu que quelques jours auparavant, l'association a décidé de mettre en place une commission de création collective comprenant dix-sept dramaturges et une commission de metteurs en scène avec dix-neuf réalisateurs. La pièce fut représentée par plus de cent acteurs le 8 août à Shanghai avec un succès retentissant auprès d'un large public, devenant immédiatement un ouvrage classique de la lutte antijaponaise⁸⁹⁹ (voir Fig. 1). Nous reviendrons sur la création et la représentation collective de *Défendre le Pont Marco-Polo* dans le texte suivant concernant les activités du théâtre populaire à Yan'an.

⁸⁹⁸ La structure de cette pièce a été influencée par le *14 Juillet* de Romain Rolland dont nous avons parlé dans le chapitre II (2.2 C) concernant l'influence du *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland en Chine. Cette pièce est divisée en trois actes : le premier décrit « La veille de la tempête » (*bao feng yu de qian xi*), le deuxième est intitulé « Le Pont Marco-Polo est notre tombe » (*lu gou qiao shi wo men de fen mu*) ; le troisième, enfin, « La résistance nationale » (*quan min kang zhan*). Les deux pièces, tant le modèle rollandien que son adaptation chinoise, sont inspirées des idéaux héroïques, empreintes de l'esprit national et des émotions du peuple, mais la passion héroïque révolutionnaire et la foi chaleureuse du 14 juillet ont été remplacées par l'enthousiasme patriotique de la résistance du 7 juillet. Voir aussi une référence sur ce thème : CHEN Chuanzhi, « L'esprit national du Théâtre du Peuple—La réception des ouvrages de Romain Rolland pendant la résistance », *Le Théâtre de Sichuan*, n°1, 2015, p.39-40.

⁸⁹⁹ « La Documentation Rouge de Shanghai : La représentation *Défendre le pont Marco-Polo* dans le Grand Théâtre Penglai à Shanghai en 1937 », *Grand Nouvelle*, le 25 Juin 2016. Adresse URL : https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1488733



Fig. 1 : La première présentation de la pièce *Défendre Le Pont Marco- Polo*, le 7 août 1937 au Grand Théâtre Penglai à Shanghai.

Source : « La Documentation Rouge de Shanghai : La représentation *Défendre le pont Marco-Polo* dans le Grand Théâtre Penglai à Shanghai en 1937 », *Pengpai Nouvelle*, le 25 Juin 2016.

Pendant la période de la collaboration entre les deux partis, la commission militante du gouvernement Guomintang a établi un département politique dans lequel le ministre est représenté par un membre de Guomintang, et le vice-ministre par un membre du Parti Communiste, ZHOU Enlai. Ce dernier, qui s'intéressait beaucoup au nouveau théâtre depuis sa jeunesse à l'Ecole Nankai au début des années 20⁹⁰⁰, était notamment chargé de diriger la section de la propagande artistique (art, théâtre, cinéma, etc.). Beaucoup d'activités de propagande ont été organisées, une centaine de groupes de propagande ont donné des conférences, monté des pièces de théâtre et diffusé des films pour inciter les gens à participer à l'armée. Dans le cadre de l'alliance avec le Guomintang, ZHOU Enlai a réussi à obtenir d'importants résultats auprès de la foule, en réussissant à installer dix troupes « anti-

⁹⁰⁰ ZHOU Enlai. Nous avons évoqué ses activités et critiques sur le nouveau théâtre dans le chapitre IV 4.2 B. ZHOU Enlai a continué d'intervenir dans le domaine culturel, surtout le théâtre, quand il est devenu l'un des dirigeants importants du PCC. Il a été Premier ministre de la République Populaire de Chine entre le 1er octobre 1949 et le 8 janvier 1976.

ennemi », quatre groupes de propagande, quatre groupes de projection de cinéma, et une troupe d'enfants⁹⁰¹.

Mais cette alliance anti-japonaise était évidemment très fragile. Les activités théâtrales ont donc rapidement subi les conséquences de cette situation conflictuelle non explicite. Comme la stratégie politique japonaise cherchait à obtenir le soutien du Guomindang contre le Parti Communiste, les relations n'ont jamais cessé d'être compliquées entre ces deux partis⁹⁰². Malgré l'existence d'un front commun dans la guerre sino-japonaise qui se poursuivait, d'une part les mouvements théâtraux affiliés au Parti Communiste ont commencé leurs activités antifascistes contre l'armée japonaise, d'autre part, dès l'automne 1939, le Guomindang a lancé son attaque contre le Parti Communiste⁹⁰³. Entre février et juin 1941, une forte activité de censure a été mise en place pour contrôler et réprimer toute production liée à la pensée du Parti Communiste : une centaine de pièces de théâtre et neuf-cents livres et revues ont été interdits. De plus, le Guomindang est aussi intervenu dans le domaine de la création et des représentations théâtrales, afin de couper les liens entre le grand public et les activités des théâtres progressistes. En 1942, il a instauré « La règle de la censure sur la publication et la représentation théâtrale » en imposant l'autorisation préalable à la représentation des pièces, avec la présence, pendant le déroulement de ces dernières, de censeurs chargés de surveiller les représentations⁹⁰⁴. Les gens du théâtre progressiste ont aussi été persécutés par le gouvernement du Guomindang. Tout cela a duré jusqu'à la fin de la guerre sino-japonaise en 1945. Dans cette lutte persistante entre les deux partis, beaucoup de vies ont été sacrifiées, quelquefois de façon tragique. Les mouvements théâtraux sous l'occupation n'étaient plus seulement un outil de propagande, mais devenaient aussi une véritable arme militante.

Les mouvements théâtraux ont donc été chargés d'une mission politique sous la direction du Parti Communiste et ils ont été vivement engagés pendant les années 40. Il ne s'agissait pas seulement d'une poursuite de l'action du théâtre prolétarien des années 30, mais aussi de la création d'une forme de théâtre populaire spécifique au contexte de la guerre ; un contexte tout à fait particulier qui a permis au théâtre de créer un lien puissant avec le grand public et l'ensemble des citoyens, en développant tant sa fonction pédagogique que son caractère d'outil pour la propagande militante. L'influence des conditions tragiques de la guerre, avec

⁹⁰¹ ZHU Zhai (dir.), *L'histoire des pensées littéraires contemporaines chinoises*, Pékin, Maison d'Édition de la littérature du peuple, 1987, p. 365-367.

⁹⁰² Cf. FEI Zhengqing, FEI Weikai (dir.), *Cambridge Histoire de la République de Chine 1912-1949* (deuxième volume), *op.cit.*, p. 629-630.

⁹⁰³ Cf. *Ibid.*, p.644.

⁹⁰⁴ GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, Pékin, Édition de l'art et la culture, 1997, p. 216-217.

son lot de désastres, massacres et tragédies collectives a été profonde, et nous pensons que le théâtre populaire s'est en trouvé transformé, devenant un outil antifasciste, véhicule d'une politique culturelle à part entière, et une arme de la lutte démocratique et revendicative.

Nous découvrirons dans le chapitre suivant comment le théâtre populaire est devenu un « mythe » à Yan'an dans la région de libération pendant cette période, avec la fondation d'Ecole d'art de LU Xun en 1938 par le Parti communiste et les prises de position de MAO Zedong, en 1942, lors de la Réunion des arts et des lettres, toujours à Yan'an : deux éléments qui ont donné une impulsion déterminante à ces mouvements politiques et culturelles.

B. L'Ecole d'art de LU Xun (1938-1945) et la Réunion des arts et des lettres à Yan'an (*Yan'an wen yi zuo tan hui*) (2 mai-23 mai 1942)

Pendant la guerre sino-japonaise, dans les régions gérées par le Parti Communiste chinois et appelées « régions libérées » (*jie fang qu*), se trouve la ville de Yan'an⁹⁰⁵ devenue le siège du PCC. Les dispositions du PCC sont réunies et s'y établissent en janvier 1937, date à partir de laquelle la ville devient le centre culturel où les hommes du milieu des arts et des lettres se rassemblent pour mener le travail révolutionnaire⁹⁰⁶. En 1938, l'Ecole LU Xun est établie à Yan'an par le PCC, et devient un lieu essentiellement consacré à la création artistique et culturelle, où le théâtre populaire joue un rôle important. C'est dans ce contexte que le mouvement du théâtre populaire s'est fortement développé et a commencé à assumer des caractères « folkloriques », notamment grâce au contact avec un large public rural. Outre la fondation de l'Ecole d'art de LU Xun, l'autre fait qui a contribué à cette impulsion a été le discours de MAO pendant la Réunion des arts et des lettres, tenue à Yan'an entre le 2 et le 23 mai 1942 : ces deux événements se sont combinés et ont contribué à transformer le théâtre populaire chinois dans sa nouvelle voie « folklorique » et « rurale ». Nous analyserons dans ce chapitre les éléments fondamentaux qui expliquent ce succès.

⁹⁰⁵ Yan'an : la ville de Yan'an a été, de 1935 à 1948, la base opérationnelle, politique et militaire du PCC, après la Longue Marche.

⁹⁰⁶ La Compagnie ouvrière et paysanne de l'armée rouge a été créée en fusionnant la Compagnie Lénine et les hommes de théâtre. En décembre 1936, cette compagnie est arrivée à Yan'an où elle a eu une grande influence. En mars 1937, la Compagnie centrale du Peuple « antijaponaise » a été créée à Yan'an. Elle a compté environ deux cents membres et elle a également développé beaucoup de troupes adhérentes. En raison de cette situation, Yan'an était devenue la base du PCC dans le domaine politique et culturel, et surtout le centre des activités théâtrales. Ces gens de théâtre sont devenus ainsi dominants dans la discipline théâtrale à l'Ecole d'art de LU Xun à Yan'an. Nous pouvons trouver beaucoup plus d'informations sur ces compagnies dans AI Kesi (directeur en chef), SUN Guolin et CAO Guifang (vice-directeur), *L'histoire de l'art et des lettres à Yan'an*, Tome 1, Hebei, Maison d'Édition de l'Éducation de Hebei, 2009, p. 98- 106.

Pour promouvoir la propagande et la formation des arts et des lettres des membres de l'armée rouge, le parti communiste a donc fondé le 10 avril 1938, l'École d'Art de LU Xun (*LU Xun yi shu xue yuan*) à Yan'an, communément appelée LU Yi⁹⁰⁷. La création artistique de LU Yi a suivi les directives du Parti communiste, dont l'objectif était affiché dans la déclaration faite lors de la fondation de l'école : « l'art est un outil pour la propagande, pour l'engagement, pour l'organisation des masses populaires dans la participation à la guerre⁹⁰⁸ ». Evidemment, c'était un lieu pour la formation et la création des arts révolutionnaires. LU Yi est donc devenu « le cœur et le camp pour réaliser la politique des arts et des lettres du Parti Communiste Chinois⁹⁰⁹ ».

A LU Yi, le programme d'enseignement prévoit quatre disciplines: la littérature, le théâtre, la musique et les beaux-arts. En fait, au début de l'enseignement de la discipline théâtrale, beaucoup d'étudiants ont interrompu leur cursus pour aller partout faire de la propagande dans le pays sans achever leur formation⁹¹⁰. Entre avril 1938 et début 1940, trois promotions d'étudiants ont été formées à la discipline théâtrale, dans des sessions de trois ou six mois et les étudiants ont rapidement trouvé leurs places dans les troupes théâtrales de la région Shan Gan Ning. La durée de la formation à la discipline théâtrale au début était de neuf mois de cours, et à partir de la troisième promotion d'étudiants, elle a été prolongée jusqu'à un an. La quatrième et la cinquième promotion ont été prolongées jusqu'à trois ans. Les cours étaient les suivants : théorie théâtrale, questions concernant le théâtre chinois, études des pièces représentatives de différentes périodes, dramaturgie, méthodes de mise en scène, techniques de jeu, méthodes de grimage (maquillage), organisation des troupes⁹¹¹. (voir Fig.1)

⁹⁰⁷ « LU » s'agit de LU Xun, « Yi » s'agit de Yi shu (en français Art).

⁹⁰⁸ « La fondation de l'École d'art de LU Xun », rédigé par MAO Zedong, ZHOU Enlai, XU Teli, CHENG Fangwu, AI Siqi, ZHOU Yang, *Journal de Libération*, le 9 avril 1938.

⁹⁰⁹ Discours de LUO Mai, ministre des services de l'éducation du PPC, en avril 1939 à Yan'an, *Documentaire historique de Nouvelle Culture*, numéro 2, 1987.

⁹¹⁰ Cf. ZHANG Geng, « Souvenir des activités théâtrales à l'École de LU Xun à Yan'an », *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, vol.3, Pékin, La Maison d'Édition du Théâtre chinois, p.1-3.

⁹¹¹ Cf. GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, op. cit., p. 287-288.



Fig. 1 Les étudiants de l'Ecole d'art de LU Xun à Yan'an

Source : « Le palais d'art à Yan'an en 1942 », Site sina, l'adresse URL : http://k.sina.com.cn/article_6487051972_p182a88ec400100e3n1.html?from=history

Avant de présenter les activités et la pratique du théâtre populaire de cette école, il convient d'étudier la politique culturelle lancée par MAO Zedong, à l'occasion de la Réunion des arts et des lettres à Yan'an (*Yan'an wen yi zuo tan hui*) (2-23 mai 1942)⁹¹² (voir Fig.2). Cette réunion et le discours de MAO qui a proclamé la mission révolutionnaire du travail des arts et des lettres et a stimulé la transformation du théâtre populaire.

MAO, dans sa conférence, commence par rappeler le contexte historique du développement du théâtre parlé. D'après lui, depuis le 4 Mai 1919, la littérature et les arts ont acquis une importance grandissante en Chine, devenant un véhicule central de sa modernisation. Mais ce qui les a obligés à se développer rapidement a été la guerre révolutionnaire des dernières années. Il faut donc poursuivre en renforçant les liens entre la lutte politique et toutes les formes artistiques et littéraires, avec l'obligation de les réunir au

⁹¹² Les chercheurs chinois ont beaucoup étudié cette réunion et ont souligné l'importance de son influence dans le domaine culturel chinois, par exemple, voir CHEN Qijia, *Croix des spectateurs : la culture chrétienne et la littérature populaire contemporaine chinoise*, Pékin, Maison d'Édition Science Social Chinois, 2010, p. 467-468. Dans notre étude, nous nous concentrons principalement sur son impact sur les activités du théâtre populaire, voir les textes du chapitre suivant (chapitre VI 6.1C).

contact des masses populaires, afin que la révolution avance. En second lieu, il énonce l'objectif :

Pendant la lutte pour la libération chinoise, deux ligues ont été importantes parmi les différentes ligues : la ligue culturelle et la ligue militaire. Pour vaincre les ennemis, l'armée n'est pas suffisante, nous avons besoin de l'arme culturelle... Le but de notre réunion aujourd'hui est de faire des arts et des lettres une partie intégrante de la machine révolutionnaire, pour en faire une arme de réunion et d'éducation du peuple ; une arme pour lutter contre les ennemis⁹¹³.

MAO précise ensuite quelques points majeurs pour obtenir cet objectif : la popularisation des arts et des lettres ; la transformation de la pensée des intellectuels ; la révolution qui s'appuie sur le peuple et les grandes masses populaires ; la propagation et l'évolution du travail des arts et des lettres, etc. Il a déclaré que le travail dans le domaine des arts et des lettres devait s'adresser aux ouvriers, aux paysans, aux soldats de l'armée à Yan'an. Encore une fois, il a incité les intellectuels à apprendre le langage des ouvriers, des paysans, des soldats dans leurs expériences quotidiennes afin de créer des œuvres populaires :

Beaucoup de camarades invoquent « la popularisation », mais de quoi s'agit-il? Cela veut dire que la pensée et les sentiments des écrivains devraient fusionner avec ceux de la grande masse populaire (*da zhong*), celle des ouvriers, des paysans et des soldats. Pour y parvenir, il faut apprendre la langue du peuple et de la grande masse (*qun zhong*) ...Les intellectuels sont capables de transformer les pensées et les sentiments des gens de la classe bourgeoise et petite-bourgeoise, afin de les guider en collaborant avec la classe populaire dans le domaine artistique. Ainsi, il faut étudier le marxisme et le léninisme⁹¹⁴.



Fig.2 MAO Zedong et les membres qui participent à la Réunion des arts et des lettres à Yan'an (*Yan'an wen yi zuo tan hui*) en 1942

Source : *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, vol.3, Pékin, La Maison d'Édition du Théâtre chinois.

⁹¹³ MAO Zedong, *Le discours pendant la Réunion des arts et des lettres à Yan'an*, Pékin, Editions du Peuple, 1975, p. 1-2.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p.6-7.

Le 23 mai 1942, en résumant son discours, MAO a souligné que « notre question centrale est celle des grandes masses populaires et de la façon de travailler pour eux. La première question à préciser est la suivante : à qui s'adresse ce travail. Lénine a répondu à cela : on travaille pour des millions de travailleurs⁹¹⁵». Ensuite, il a développé la notion de peuple et de grande masse populaire :

Mais qui sont les masses populaires ? Les masses populaires les plus larges représentent plus de quatre-vingt-dix pour cent de la population et ce sont les ouvriers, les paysans, les soldats et les petits bourgeois de la ville. Donc, notre art et nos lettres s'adressent en premier lieu aux ouvriers qui deviendront la classe dirigeante de la révolution. En second lieu, le paysan constitue l'alliance la plus solide et la plus fiable. En troisième lieu, l'armée des ouvriers et des paysans sont la force principale de la guerre révolutionnaire. Finalement, il ne faut pas oublier de faire alliance avec la petite bourgeoisie et les intellectuels dans les villes car ils font tous partie du programme de la révolution. Ces quatre catégories représentent majoritairement la population chinoise, c'est-à-dire la plus grande partie du peuple et des masses populaires⁹¹⁶.

Après le discours de MAO, tout le monde s'est mis en mouvement pour être en accord avec sa pensée directrice. Les hommes de théâtre ont investi les campagnes et l'armée, et sont allés au front pour étudier la vie du peuple et pour transformer en conséquence leurs propres pensées et sentiments. Beaucoup de parutions de cette période sont consacrées en affect au sujet national favori qui est l'étude des grandes masses populaire. Par exemple, sous l'influence du discours de MAO, un style populaire au sens « folklorique » du théâtre populaire, *Yang ge* que nous avons évoqué dans le chapitre V (5.1 C), a trouvé sa nouvelle forme pour des artistes à Yan'an et est devenu l'une des tendances du théâtre populaire pendant cette période. Nous présenterons ces exemples dans le texte suivant.

C. La transformation du théâtre populaire à Yan'an dans la direction « nationale » (*min zu*) et « folklorique » (*min jian*)

Après le discours de MAO pendant la Réunion des arts et des lettres à Yan'an, les gens de théâtre ont commencé à chercher à se connecter avec les masses, en adaptant de nouvelles formes pour correspondre au besoin du public rural. Elles sont d'un côté nourries par l'influence de la pensée de la popularisation culturelle dans les régions libérées organisées par le Parti Communiste chinois, et de l'autre elles sont un héritage de la création traditionnelle de Zone SU⁹¹⁷. Les gens de théâtre à l'École d'art de LU Xun se sont réunis et ont travaillé

⁹¹⁵*Ibid.*, p.9-10.

⁹¹⁶*Ibid.*, p.13.

⁹¹⁷ Dans le contexte antifasciste, le sujet des pièces était généralement l'héroïsme comme support du sentiment national. Les pièces courtes et les pièces en un acte étaient préférées, parce qu'elles étaient plus accessibles et plus faciles à jouer selon la situation. Par exemple les pièces en un acte jouées dans la rue avaient une très forte

ensemble à rendre le théâtre plus accessible pour le spectateur. Nous pouvons observer une grande tendance à l'adaptation des arts traditionnels présentés par *Xi Qu* et des arts folkloriques parmi lesquels *Yang ge* a connu un grand succès. Les relations entre « ancien » (*Xi Qu*) et « nouveau » (*théâtre parlé*) prennent une nouvelle direction vers « l'art autochtone » (les arts folkloriques) à l'époque de Yan'an. La popularisation du théâtre s'est développée en parallèle.

Sur la première tendance à l'adaptation, il s'agit de « l'adaptation modernisée de *Xi Qu* » (*Xi Qu xian dai hua gai bian*). Le mot d'ordre de MAO avec effectivement pour objectif que « les contenus des ouvrages artistiques répondent aux besoins du temps et du public populaire⁹¹⁸ », en précisant que « la demande de nos jours sur la représentation du théâtre traditionnel est de présenter les sujets des héros nationaux. Les personnages et les scénarios doivent être proches de la vie réelle, sinon les œuvres ne seront pas compréhensibles pour le public⁹¹⁹ ». Ce principe devient la méthode de l'adaptation de *Xi Qu*. Pour répondre à l'exhortation culturelle de MAO, on a commencé à créer donc de nouvelles pièces d'opéra en présentant des histoires anti-japonaises. Trois pièces ont été présentées à l'École d'art de LU Xun le 7 juillet 1938 pour la commémoration de l'incident du pont Marco-Polo : *La Chanson du village (nong cun qu)*, une pièce en trois actes présentée sous la forme musicale folklorique ; *Le Chef japonais qui fuit (liu kou dui zhang)* en trois actes de théâtre parlé, et *La rivière Songhua (song hua jiang shang)* une pièce adaptée de l'opéra de Pékin.

Dans ce contexte, il est important de préciser un fait déterminant pour la suite de l'histoire du théâtre chinois : JIANG Qing (1914-1991), la femme de MAO, a travaillé comme directrice dans la discipline théâtrale de cette école entre avril et août 1938, et elle jouait aussi dans les dernières deux pièces. La représentation de ces pièces adaptées a été appréciée par MAO et cette expérience théâtrale a permis à JIANG Qing de diriger la création de l'opéra moderne dans les années 60 pendant la Grande Révolution Culturelle⁹²⁰. Nous reviendrons sur ce sujet dans le chapitre suivant.

influence pour la propagande. Les slogans de propagande, le sentiment national, les scènes pacifistes... tout cela fut très efficace pour évoquer le peuple et les grandes masses populaires qui devaient participer aux mouvements opposés à la guerre. Rappelons les sujets que nous avons traités dans le chapitre V sur la pratique du théâtre populaire de l'armée rouge.

⁹¹⁸ MAO Zedong, *Ouvrage complet de MAO Zedong*, tome 2, Pékin, Maison d'Édition du Peuple, 1993, p.122.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p.122.

⁹²⁰ LI Song, *L'histoire chronologique de l'opéra modèle chinois de la Révolution Culturelle*, volume I, 1963-1966, Taibei, Maison d'Édition XiuWei, 2011, p. 26.

Le deuxième événement qui a eu une grande influence est l'adaptation de *Yang ge*, une danse folklorique et populaire parmi les paysans que nous avons déjà rencontrée dans le chapitre V (5.1 C). Cette forme d'art rural a connu un élan très important avec l'adaptation et la popularisation des gens de théâtre à Yan'an. Le parcours de sa création a été raconté par ZHANG Geng⁹²¹, le directeur de la discipline théâtrale après JIANG Qing.

D'après ses souvenirs, en 1940, les gens de théâtre de l'École d'art de LU Xun ont rencontré des difficultés dans leurs études et leur pratique : pour le choix des répertoires, ils ont essayé de présenter des pièces étrangères, par exemple *Le Revizor* de Nicolas Gogol ou des pièces d'Anton Tchekhov ; pour les études théoriques, ils ont suivi pendant six mois la méthode de Stanislavski et l'ont utilisée dans la représentation⁹²². Mais, après les spectacles, « le public était mécontent en leur reprochant leur représentation... parce que les sujets n'avaient aucun lien avec leur vie réelle et ils ne les comprenaient pas⁹²³ ». Suivant les principes énoncés dans le discours de MAO en mai 1942, les gens de théâtre ont donc entrepris de créer pour le public populaire en adaptant les arts ruraux qui leur étaient connus :

Nous avons essayé de créer un programme mélangé qui comprenait aussi des formes artistiques rurales qui sont connues par les paysans, représentées notamment par le *Yang ge*. Avec deux jours de répétition, nous avons présenté le spectacle devant le public populaire. Au début, nous étions très inquiets de savoir si la représentation était compréhensible pour eux et le résultat nous a étonné parce que les spectateurs ont beaucoup aimé la troupe de *Yang ge*. Le public ouvrier, paysan, militaire et des dirigeants était très satisfait. *Yang ge* de LU Yi est devenu très connu à partir de ce moment.

Les membres de la troupe de *Yang ge* étaient fortement encouragés. Je me souviens que l'acteur WANG Dahua a dit qu'avant, le grand théâtre avait mille places, mais manquait de public. Et maintenant, quand il joue dans la rue, dans la place, il y a plus que dix mille spectateurs à chaque séance et le public est très chaleureux. L'acteur était très fier de jouer pour les ouvriers, paysans et soldats⁹²⁴.

Mais comment est-elle réalisée cette adaptation ? Citons l'une des pièces qui est devenue la plus connue de l'époque : *Défricheur fraternel* (*xiong mei kai huang*), adaptée par WANG Dahua, avec des chansons créées par An Bo, et où les personnages du frère et de la sœur étaient interprétés respectivement par WANG Dahua et par LI Bo. C'est une pièce adaptée de *Xiao Yang ge* (*petit yang ge*), une représentation populaire dans les régions de Province Shanxi qui est souvent présentée par un chant local et par une danse entre un homme et une

⁹²¹ ZHANG Geng (1911-2003), théoricien du théâtre chinois, éducateur et historien du théâtre. En 1934, il participe au Théâtre de gauche et commence à se livrer à des activités théâtrales. Il est directeur de la discipline théâtrale à l'École d'Art de LU Xun pendant la période de Yan'an. C'est un grand critique et il s'est engagé dans la pratique de l'édition, de l'enseignement, de la recherche et de la direction de mouvements théâtraux pendant près d'un demi-siècle. Nous avons évoqué sa pensée théorique sur le théâtre dans le chapitre IV (4.2 B).

⁹²² ZHANG Geng, « Souvenir des activités théâtrales à l'École de LU Xun à Yan'an », *op. cit.*, p.7. Sur l'interprétation de la méthode de Stanislavski en Chine, nous pouvons consulter le travail de HU Xingliang, *La pensée théâtrale chinoise du XXe siècle*, Jiangsu, Edition de l'art et la culture de Jiang Su, 1995, p. 294- 305.

⁹²³ ZHANG Geng, « Souvenir des activités théâtrales à l'École de LU Xun à Yan'an », *op. cit.*, p.7.

⁹²⁴ *Ibid.*, p.7-8.

femme sur une gestuelle amoureuse. Pendant l'adaptation, on a repris la forme parce qu'elle était habituelle et facilement compréhensible par le public populaire qui pouvait ainsi s'y reconnaître. Le changement fondamental, en revanche, a été celui de supprimer le contenu amoureux du dialogue chanté et dansé, en modifiant le rôle de l'homme en frère et de la femme en sœur. Le sujet est devenu celui du travail de la terre⁹²⁵. Cette présentation a obtenu un grand succès avec environ vingt mille spectateurs assis sur le versant d'une montagne (voir Fig.1). On l'a intitulée « nouvelle pièce musicale » (*xin ge ju*) ou « pièce de *Yang ge* » (*yang ge ju*)⁹²⁶. D'après les souvenirs de ZHANG Geng, la représentation de la « pièce de *Yang ge* » s'est arrêtée en 1945 après celle de la pièce *La fille aux cheveux blancs* (*bai mao nu*)⁹²⁷, pièce que nous avons citée dans le chapitre V (5.1 C) comme exemple de « Yan-ko, *teatro popolare cinese* »⁹²⁸, pour reprendre la formule de la revue italienne mentionnée.



Fig.1 La présentation de *Défricheur fraternel* (*xiong mei kai huang*) en février, 1943.

Source : Le fond photographique de la République de Chine (1912- 1949), disponible sur : <http://www.minguotupian.com/index.php>

⁹²⁵*Ibid.*, p.9. Nous pouvons consulter un article consacré à la recherche sur la mélodie et la danse de cette pièce, voir : XIONG Qingyuan, « La transformation du chant et de la danse au théâtre : La forme politique des pièces *Yang ge*—la rénovation artistique de la pièce *Défricheur Fraternel* », *Etude d'art et des lettres*, n°11, 2018.

⁹²⁶ ZHANG Geng, « Souvenir des activités théâtrales à l'Ecole de LU Xun à Yan'an », *op. cit.*, p.18.

⁹²⁷ *Ibid.*, p.19.

⁹²⁸ Voir « Yan-ko teatro popolare cinese », *Teatro e spettacolo popolare*, n°1 1952 (supplément à *Vie Nuove* n°42).

En somme, sous l'influence des événements politiques et culturels, les caractéristiques du théâtre populaire des années 40 à l'époque de Yan'an se sont transformées, en connaissant une adaptation de formes populaires « rurales et folkloriques ». Elles sont différentes de celles des périodes précédentes, pendant lesquelles il s'agissait de confronter et, souvent, d'opposer le « nouveau » (théâtre parlé) et l'« ancien » (*Xi Qu*)⁹²⁹. Les mouvements théâtraux sous la direction du Parti Communiste chinois ont pris donc une orientation très directement influencée par les exigences politiques et militaires dictée par les dirigeants, et notamment par MAO : atteindre à tout prix la grande masse populaire, pour faire du théâtre un puissant moyen pédagogique et de propagande. Pour ce faire, les intellectuels et les hommes de théâtre ont été appelés à se nourrir des formes d'expressions existantes, et notamment rurales, condition nécessaire pour faire du théâtre une arme culturelle et militaire en même temps.

6.2 Le développement du théâtre parlé dans les années 50

A. L'intervention et la direction de l'Etat dans l'installation des structures théâtrales (1949- 1956)

En fondant la République Populaire de Chine en 1949, l'Etat a rapidement mis en place un certain nombre d'institutions culturelles et théâtrales, par exemple les associations de théâtre, les écoles théâtrales, etc. Ces mesures ont profondément accéléré le développement du théâtre public et national en Chine.

- Les institutions théâtrales

Le 2 Juillet 1949, à Pékin, la première commission nationale des travailleurs du secteur des arts et des lettres (*zhong hua quan guo wen xue yi shu gong zuo zhe di yi ci dai biao da hui*) a été réunie. Cette commission a rassemblé les troupes théâtrales réparties entre les régions libérées et celles occupées, ces troupes théâtrales comprenant à la fois des hommes venant des campagnes, des villes et de l'armée. Le Parti communiste a donné un soutien fondamental à cette mise en place et le Président de la République de Chine, MAO Zedong, s'est présenté pour encourager les participants : « Vous êtes les écrivains du peuple, les

⁹²⁹ Dans le domaine de la recherche autochtone sur l'art folklorique, nous pouvons consulter le travail de JIANG Ji, « Le monde rural comme un champ de la communauté culturelle et la création d'un nouvel art théâtral, étude sur l'histoire du mouvement théâtral d'éducation populaire », *Etude sur XiQu*, n°1, 2011.

artistes du peuple, et les animateurs et organisateurs pour le travail des arts et des lettres du peuple. La révolution et le peuple peuvent en bénéficier⁹³⁰».

Huit cent vingt-quatre représentants ont participé à cette commission, en élisant un présidium de quatre-vingt dix-neuf personnes, dont GUO Moruo était le président, MAO Dun et ZHOU Yang, les vice-présidents. Les représentants ont également fondé un comité permanent de dix-sept personnes qui comprenait des dramaturges comme TIAN Han, OUYANG Yuqian, HONG Shen, YANG Hansheng, LI Bozhao, A Ying, SHA Kefu etc. Cette commission n'a duré en réalité que dix-huit jours, et a finalement abouti à la création de l'Union des arts et des lettres de la Chine nationale (*zhong hua quan guo yi shu jie lian he hui*) dont les président et vice-présidents étaient les mêmes que ceux du présidium⁹³¹.

C'était une étape historique pour l'art et les lettres de la République Populaire de Chine, parce que cette commission a élaboré les lignes essentielles pour les missions et les travaux dans l'avenir. Il en est résulté la grande ligne principale « Les arts et les lettres doivent servir au peuple⁹³² », dont l'objectif avéré était de créer un lien entre les arts et les lettres de la révolution et la grande masse populaire. Ensuite, l'Association des travailleurs du théâtre (*zhong hua quan guo xi ju gong zuo zhe xie hui*) a été créée le 24 Juillet 1949. TIAN Han en a été élu le président, ZHANG Geng et YU Ling les vice-présidents. En octobre 1953, cette association a été élargie et est devenue l'Association des dramaturges chinois (*zhong guo xi ju jia xie hui*), TIAN Han en a été élu le président, OUYANG Yuqian, MEI Lanfang, HONG Shen les vice-présidents.

– Direction et organisation des activités théâtrales

D'un autre côté, en 19 juin 1951, le ministre de la culture du gouvernement central (*zhong yang ren min zheng fu wen hua bu*) a organisé une réunion concernant le travail des troupes artistiques (*quan guo wen gong tuan gong zuo hui yi*) pour en illustrer la mission centrale : « Il faut développer la culture du peuple, par exemple le nouvel opéra, le nouveau théâtre, la nouvelle musique et la nouvelle danse, afin d'apprendre aux masses populaires l'esprit révolutionnaire (*ge ming jing shen*) et l'esprit national (*ai guo zhu yi jing shen*) ». Au cours de cette réunion des mesures concrètes ont été préconisées : installer des théâtres ou des troupes de théâtre professionnelles dans les grandes villes, dans les régions centrales et dans les

⁹³⁰ *Œuvre en souvenir du comité des travailleurs artistiques nationaux chinois*, Pékin, Edition de la Chine nouvelle, 1950. Cité in GE Yihong (dir.), *L'histoire du théâtre chinois, op.cit.*, p.345-346.

⁹³¹ *Ibid.*, p.345.

⁹³² *Ibid.*, p.348.

départements administratives locaux ; Installer des troupes artistiques ou des troupes de théâtre dans les villes de province, pour promouvoir les représentations de théâtre et les représentations ambulantes ; installer les troupes artistiques de théâtre ou de chant dans les sous-préfectures selon leurs conditions matérielles pour réaliser des représentations ambulantes dans les régions rurales⁹³³.

En décembre 1952, pour renforcer le système du théâtre, le ministre de la culture du gouvernement central a donné des instructions précises : 1. Renforcer les troupes nationales, créer des répertoires pour garantir les représentations (au moins quatre mois chaque année pour les troupes du théâtre), gérer à la manière d'une entreprise les troupes nationales, afin de générer du profit; 2. Diriger et gouverner les troupes privées ; 3. Diriger et organiser la création des pièces pour présenter la vie moderne ; 4. Améliorer la vie quotidienne de l'acteur, établir un système d'études pour les acteurs, élever le niveau de leur compétence professionnelle ; 5. Assister et encadrer les créations et les représentations des troupes d'amateurs⁹³⁴.

– Répertoire, rôle du metteur en scène et éducation théâtrale

Le ministre de la culture a également envisagé de tirer profit des expériences de l'Union soviétique pour établir un répertoire de pièces qui puisse être donné en alternance (*lun huan shang yan zhi*) selon les périodes de l'année. Le Théâtre d'Art des Jeunes chinois (*zhong guo qing nian yi shu ju yuan*) sous la direction du ministre de la culture a en effet indiqué, en novembre 1954, un certain nombre de pièces réputées « d'excellence » : *Oncle Vania* adaptée de la pièce d'Anton Tchekhov, *La Bactérie fasciste* (*fa xi si xi jun*) de XIA Yan, *Le soldat chargé du transport du fer* (*gang tie yun shu bing*) de HUANG Ti, etc. Peu à peu, le Théâtre d'Art du Peuple de Pékin (*bei jing ren min yi shu ju yuan*), celui de Tianjing (*tian jing ren min yi shu ju yuan*), et ceux des villes et des provinces comme Shanghai, Wuhan, Liaoning, Jiangxi, Zhejiang, Gansu, ont commencé à diffuser ce même répertoire.

En 1955, le ministre de la culture a en outre lancé le système du metteur en scène en tant que « chef », ce concept, importé notamment sur la base du fonctionnement des théâtres soviétiques, a tout d'abord été essayé dans les théâtres les plus importants, ainsi, SUN Shiwei a été nommé metteur en scène général du Théâtre d'Art des Jeunes chinoises, JIAO Juyin

⁹³³ *Ibid.*, p.355.

⁹³⁴ *Ibid.*, p.357.

celui du Théâtre d'Art du Peuple de Pékin, et HUANG Zuolin celui du Théâtre d'Art du Peuple de Shanghai.

Au cours de cette étape de construction du théâtre parlé chinois, les institutions professionnelles ont profondément accéléré la mise en place d'une pédagogie du théâtre, une pédagogie basée en grande partie sur le modèle stanislavskien, ou du moins sur la version soviétique de ce système d'éducation de l'acteur. Deux grandes écoles nationales ont été fondées : l'Académie du Théâtre Central à Pékin en 1950⁹³⁵ et l'Académie du Théâtre de Shanghai en 1952⁹³⁶. Ces deux grandes écoles ont eu un rôle considérable dans le domaine de la pédagogie théâtrale jusqu'à aujourd'hui⁹³⁷.

Pendant cette période d'édification de l'Etat, un certain nombre de pièces d'auteurs chinois ont été choisies pour illustrer les thèmes principaux du théâtre national sous l'influence du Parti Communiste. D'un autre côté, un certain nombre d'adaptations des pièces occidentales ont été également proposés, en prolongeant les échanges avec des modèles étrangers. Dans la création du théâtre chinois de cette période, la ligne programmatique dénommée « les arts et les lettres doivent servir au peuple » a été le fil conducteur et en quelque sorte le guide idéologique de la création instituée par la citée première commission nationale des travailleurs du milieu des arts et des lettres. Cette ligne a essayé de stimuler la création d'une génération d'auteurs chinois capables de fournir de la matière dramatique nouvelle, un véritable répertoire adapté aux finalités politiques assignées au théâtre national. Un certain nombre de pièces nouvelle a donc commencé à voir le jour : des pièces ayant pour thème le monde ouvrier, celui les paysans, et les soldats, créant ainsi « un nouveau théâtre du peuple ⁹³⁸ ». Dans celles-ci, on peut en effet retrouver les portraits de personnages incarnant des figures de travailleurs des usines : *La chanson du drapeau rouge (hong qi ge)*, une création collective et écrit par LU Meiou de paysans : *La Rivière de Long Xu (long xu gou)* de

⁹³⁵ L'Académie du Théâtre Central a été fondée en 1950 comme école d'art faisant la synthèse entre le théâtre, l'opéra, les formations du décor scénique et la danse. En 1952, elle est réformée et devient une école de théâtre comprenant un département de la technique de jeu de l'acteur, un département de mise en scène, de l'art du décor scénique, et de littérature théâtrale. Le doyen était OUYANG Yuqian et les vice-doyens SHA Kefu, LI Bozhao.

⁹³⁶ A Shanghai, l'Académie du Théâtre de Shanghai a été fondée en 1952, son doyen était XIONG Foxi, son vice-doyen ZHU Ruijun. Elle a créé les départements de la technique de jeu de l'acteur, de mise en scène, de l'art du décor scénique, et de littérature théâtrale, créant environ soixante-dix spécialités dans ce cadre, y compris la technique de jeu de l'acteur, l'art du décor scénique, l'art du maquillage, la dramaturgie, les théories théâtrales, la méthode de mise en scène, etc.

⁹³⁷ A ce propos, voir Rodde Solline, « Politique culturelle du spectacle vivant en République Populaire de Chine aujourd'hui », mémoire sous la direction de Madame Marie-Christine Autant-Mathieu, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p.42.

⁹³⁸ *Ibid.*, p.348.

LAO She ; des histoires illustrant le parcours de l'édification industrielle et de l'édification agricole : *Devant les nouvelles choses (zai xin shi wu mian qian)* de DU Yin; ou encore l'avancement de la société socialiste : *Le souhait de quarante ans (si shi nian de yuan wang)* une création collective de la troupe des arts et des lettres de Chongqing, la réforme des campagnes : *Brise printanière sur la rivière Nuomin (chun feng chui dao na min he)* d'AN Bo, et la Guerre de Corée⁹³⁹ : *Le champ de bataille des héros (ying xiong de zhen di)* de HU Ke.

Arrêtons-nous, dans cette liste, sur les deux pièces probablement les plus réussies, ou en tout cas qui ont bénéficié d'une plus longue renommée : *La chanson du drapeau rouge* et *La Rivière de Long Xu*. *La chanson du drapeau rouge* écrite par LU Mei en 1949 et adaptée en film par WU Zuguang en 1950, raconte l'histoire et le travail des ouvriers du textile, afin de présenter et d'opposer deux typologies de personnages : ceux qui s'intègrent à la politique industrielle voulue par le Parti, et ceux qui lui font résistance, notamment dans le contexte de la période de la compétition pour la production⁹⁴⁰ (voir Fig. 1). *La Rivière de Long Xu* est une pièce de LAO She, écrite en 1950, construite autour des histoires des habitants d'une cour carrée, à côté de la rivière Long Xu, qui dégageait une odeur nauséabonde et rendait la vie des habitants insupportable. Dès la libération de Pékin, ces derniers ont eu l'opportunité de transformer cette rivière et, de ce fait, d'améliorer leur qualité de vie⁹⁴¹ (voir Fig. 2). Dans ces deux pièces, on trouve donc une apologie du changement de vie et de société introduit par le nouveau régime, apologie basée sur la proposition de personnages-modèles incarnés par des figures de travailleurs.

⁹³⁹ Au début des années 1950, pendant la guerre de Corée, l'armée volontaire du peuple chinois a soutenu le peuple coréen agressé par les États-Unis.

⁹⁴⁰ *Encyclopédie Chinoise Volume du Théâtre*, L'Édition Encyclopédie Chinoise, Pékin et Shanghai, 1998, p. 170.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 233- 234.



Fig.1 L'affiche du film adapté de pièce *La chanson du drapeau rouge*, 1950

Source : Encyclopédie de Baidu,

L'adresse URL : <http://www.baike.com/wiki/%E7%BA%A2%E6%97%97%E6%AD%8C>



Fig. 2 *La Rivière de Long Xu*, mis en scène par JIAO Juyin, 1951 au Théâtre d'Art du Peuple à Pékin. Droit au Théâtre d'Art du Peuple de Pékin.

Source : Musée du Théâtre d'Art du Peuple à Pékin

L'adresse URL : <http://www.bjry.com/news/html/2015/01/201511131637.html>

Comme nous l'avons annoncé, les adaptations et les échanges avec l'étranger jouent également un rôle important. Trois influences principales sont à signaler : le modèle organisationnel du système théâtral de l'Union Soviétique, les grands écrivains occidentaux et leurs œuvres, et enfin la pensée et la méthode de Stanislavski.

Au début, la plupart des pièces étrangères venaient d'Union Soviétique ; une cinquantaine de pièces modernes de ce pays et des classiques russes ont été représentés. Parmi les pièces adaptées ayant connu un grand succès citons: *Comment faire de l'acier* de Nicolaï Ostrovski et *L'Orage* d'Alexandre Ostrovski, *Le Revizor* de Nicolas Gogol, *Les Petits bourgeois* et *Yegor Bulychev et les autres* de Maxime Gorki, *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, *Hurle, Chine !* de Nicolaï Tretiakov, etc⁹⁴².

Après 1954, les échanges internationaux ont repris. En avril 1954, *Hamlet*, *Roméo et Juliette* de William Shakespeare sont représentés⁹⁴³; en juillet de la même année, cinquante ans après la mort de Tchekhov, le Théâtre d'Art du Peuple de Shanghai a monté *L'Ours* et *Les Méfaits du tabac*, le Théâtre d'Art des Jeunes chinois *Une demande en mariage* ; en juin 1956, vingt ans après la mort de Maxime Gorki, le Théâtre d'Art du Peuple de Pékin a joué *Yegor Bulychev et les autres*, l'Académie du Théâtre Central *Les petits Bourgeois*; en juillet 1956, lors du centenaire de George Bernard Shaw, le Théâtre d'Art du Peuple de Shanghai a présenté *Caesar et Cleopatre* ; le même mois de cette année, cinquante ans après la mort d'Henrik Ibsen, le Théâtre d'Art des Jeunes chinois a présenté *Une maison de poupée*⁹⁴⁴.

Dans le domaine de la recherche théâtrale, un élan a eu lieu autour de la méthode et de la pensée de Stanislavski. Au cours des années 1930 et 1940, cette méthode a été introduite peu à peu⁹⁴⁵, mais les conditions de l'époque n'étaient pas favorables comme déjà évoqué dans le

⁹⁴² *L'histoire du théâtre chinois, op. cit.*, p.359. Voir aussi HU Xingliqng, *La pensée théâtrale chinoise du XXe siècle, op.cit.*, p.294-295.

⁹⁴³ Pour plus d'informations concernant la réception des ouvrages de William Shakespeare en Chine, nous pouvons consulter la thèse de ZHANG Ning, « L'occidentalisme et la réception du théâtre occidental en Chine : 1978-1989 », sous la direction de Robert Abirached, département d'arts du spectacle, Université de Paris X, 1996. Pour plus d'informations concernant les représentations du spectacle français en Chine, nous pouvons consulter la thèse de WANG Jing, « Le théâtre français en Chine contemporaine (1978-2014) », sous la direction de Christine Hamon- Siréjols et de Yinde Zhang, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2018.

⁹⁴⁴ *L'histoire du théâtre chinois, op. cit.*, p.360-361.

⁹⁴⁵ Pendant la guerre, la « méthode » de Stanislavski a été transmise par des revues théâtrales, comme *Nouveau Théâtre*, *L'art du Théâtre*, *L'histoire Théâtrale*, *La culture sino-soviétique*, etc. Deux ouvrages majeurs de Stanislavski, *Ma vie dans l'art* et *La Formation de l'acteur*, ont été traduits et publiés. Le contenu de sa méthode évoque un débat sur « la corrélation entre le système réaliste de la performance théâtrale ». Autour du sujet « comment améliorer la création théâtrale dans le domaine du réalisme ? », les gens du théâtre avaient des opinions divergentes: certains pensaient que les sujets des pièces devaient surtout présenter la réalité nationale, et

chapitre précédent sur l'Ecole d'Art de LU Xun, à Yan'an. Dès la fondation de la République Populaire de Chine, en juin 1953, l'Association des travailleurs du théâtre (*zhong hua quan guo xi ju gong zuo zhe xie hui*) a organisé un forum autour de cette méthode ; TIAN Han l'a animé, ZHOU Yang, HONG Shen, LAO She, JIAO Juyin etc. sont intervenus. Ils ont tous convenus qu'il fallait approfondir l'étude et la pratique de cette méthode réaliste. En août, quinze ans après la mort de Stanislavski, plus de deux cents personnes appartenant au milieu du théâtre ont participé, à Pékin, à une conférence en hommage au metteur en scène et pédagogue russe. Au cours de celle-ci, JIAO Juyin a indiqué l'importance de cette méthode dans son texte *Apprenons la méthode de Stanislavski* : « C'est un chemin correct et un avenir infini, il faut que notre théâtre présente la vraie vie ; il faut que tous les artistes expriment les sentiments intérieurs de leurs personnages, afin de créer des figures vivantes en présentant leurs pensées et sentiments devant le public⁹⁴⁶».

Ensuite, le gouvernement a invité des spécialistes de l'Union soviétique pour donner des conférences et animer des formations pratiques autour de la méthode de Stanislavski. Entre 1954 et 1957, ceux-ci ont organisé des formations de deux ans, y compris à la mise en scène, à la technique de jeu de l'acteur, et à la scénologie à l'Académie du Théâtre Central de Pékin et à l'Académie du Théâtre de Shanghai. A la fin de la formation, ils ont présenté des pièces comme : *Les petits Bourgeois* de Gorki, *Le valet de deux maîtres* de Goldoni, *Roméo et Juliette* de Shakespeare etc. Leurs élèves étaient les meilleurs éléments des troupes théâtrales des villes ; dès qu'ils étaient diplômés, ils retournaient dans leur ville pour faire partager leur expérience d'étude et organiser eux-mêmes des formations sur ce qu'ils avaient appris. Des spécialistes ont également assisté à la mise en scène de pièces dans les théâtres importants, par exemple dans le Théâtre d'Art du Peuple de Pékin pour *Yegor Bulychev et les autres*, et *Oncle Vania* dans le Théâtre d'Art des Jeunes chinois⁹⁴⁷. Pendant cette période, les maisons d'édition ont commencé à traduire et rédiger les *Œuvres Complètes* de Stanislavski, en discutant « comment le théâtre parlé et *Xi Qu* peuvent étudier le système et la méthode de Stanislavski ?⁹⁴⁸ » Les metteurs en scène ont publié des ouvrages autour de leur pratique et étude de la méthode de ce dernier, par exemple JIAO Juyin a publié *La création artistique du*

que la mise en scène devait montrer le style chinois ; d'autres croyaient à la primauté de la pensée démocratique et de la création collective; tandis que pour certains le réalisme était le plus important. Voir, HU Xingliqng, *La pensée théâtrale chinoise du XXe siècle*, op.cit., p.296.

⁹⁴⁶ JIAO Juyin, *Essais sur le théâtre par JIAO Juyin*, Shanghai, Edition artistique de Shanghai, 1979. Cité in *L'histoire du théâtre chinois*, op. cit., p.366.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 366- 369.

⁹⁴⁸ Cf. HU Xingliqng, *La pensée théâtrale chinoise du XXe siècle*, op.cit., p.300-305.

metteur en scène pour illustrer comment l'apprendre et la pratiquer ; le dramaturge SHU Qiang, a publié *Les questions de la méthode de Stanislavski* parlant de l'esthétique et de la pratique en s'appuyant sur son expérience de la pédagogie exercée pendant environ dix ans, etc.

B. Le rapport entre *Xi Qu* et théâtre parlé dans un appel à la « Nationalisation du théâtre parlé» (*hua ju min zu hua*)

Au printemps 1956, avec pour objectif de transformer l'art et les lettres selon l'idéologie de la classe prolétarienne, le Parti a lancé, dans le domaine culturel, la « campagne des Cent fleurs⁹⁴⁹ », surnommée « Deux Cents » (*shuang bai*) , qui a beaucoup inspiré les auteurs chinois. Cette politique, menée de février à juin 1957 par MAO Zedong, avait pour principe de redonner une certaine liberté d'expression à la population, tout particulièrement aux intellectuels, pour créer des ouvrages dans un espace plus libre.

En effet, le 27 Février 1957, le Président MAO Zedong s'est exprimé sur « La question du règlement des contradictions à l'intérieur de la population » (*ru he zheng que chu li ren min nei bu mao dun*) pour montrer la nécessité de la politique culturelle des « Deux Cents » en disant :

Le socialisme a son paradoxe, résultant des relations entre la production et la productivité, les domaines idéologiques (comme la politique, la loi, la religion, la philosophie) doivent servir et correspondre à la base économique, sinon, il y aura des paradoxes. Le slogan « cent fleurs et cent opinions existent en même temps », veut prouver les différents paradoxes dans notre société, dans le domaine des arts et des lettres, c'est-à-dire, cent fleurs existent à la fois...⁹⁵⁰

Le 16 mars, au cours d'une réunion de travail de la propagande nationale du Parti Communiste (*zhong guo gong chan dang quan guo xuan chuan gong zuo hui yi*), il a encore une fois insisté sur le fait que cette politique d'ouverture devait être poursuivie sur le long terme :

La politique de « Deux Cents » sera une politique à long terme, l'avis du Parti central est que si nous devons prolonger cette politique, nous devons laisser aux hommes la liberté de critiquer ; pour les avis

⁹⁴⁹ Il s'agit de promouvoir « cent fleurs et cent opinions qui puissent exister en même temps ». Sur cette politique, voir aussi l'article de Roger Howard, « People's Theatre in China Since 1907 », *Theatre quarterly*, vol.I, n°4, Octobre-Décembre, 1971, p. 74.

⁹⁵⁰ MAO Zedong, *La question sur comment régler correctement les contradictions à l'intérieur de la population*, Pékin, Edition du peuple, 1966. Archive numérotée des textes du Marxisme en chinois, Adresse URL : <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-19570227AA.htm>

incorrects, nous devons discuter avec eux. C'est la bonne façon pour renforcer le développement culturel et pour renforcer notre pays⁹⁵¹.

Pour mettre en œuvre cette politique culturelle, on a évoqué la question de la « Nationalisation du théâtre parlé » (*hua ju min zu hua*) et étudié en même temps la relation entre le théâtre traditionnel (c'est-à-dire *Xi Qu*) et le théâtre moderne, afin de créer des ouvrages réellement « révolutionnaires, nationaux, populaires » (*wen yi chuang zuo ge ming hua, min zu hua, da zhong hua*). Ce slogan était fondé sur le constat que le théâtre chinois moderne avait suivi le modèle russe pendant les années d'édification de l'Etat, en ignorant l'art traditionnel du pays, ce qui entraînait la rupture du lien entre le théâtre et *Xi Qu*, et par conséquent avec entre les formes représentées et la population.

D'après ZHOU Enlai, *Xi Qu* présente en revanche des caractères nationaux spécifiques, dont le théâtre peut et doit profiter. Sous l'influence de ces politiques culturelles, trois nouveaux courants principaux de la création théâtrale sont apparus: le théâtre traditionnel comme *Xi Qu* dont nous avons parlé plus haut, la nouvelle adaptation de pièces historiques, et les pièces modernes. Depuis 1956, les metteurs en scène ont réalisé l'importance d'utiliser les formes et les styles de jeu de *Xi Qu* dans leurs créations. La pièce *L'éventail de la fleur de pêcher* (*tao hua shan*) mise en scène par OUYANG Yuqian et représentée en 1956 et 1957, en est un exemple typique⁹⁵². De même, JIAO Juyin, metteur en scène du Théâtre d'Art du peuple de Pékin, a présenté de nombreuses pièces en récupérant les techniques de *Xi Qu* entre 1956 et 1958 : *Le charme du tigre* (*hu fu*) (janvier 1957 mise en scène par JIAO Juyin)⁹⁵³, *La Maison du thé* (*cha guan*) (mars 1958 mise en scène par JIAO Juyin et XIA Chun)⁹⁵⁴; et *CAI Wenji*⁹⁵⁵ (*cai wen ji*), pièce historique adaptée de GUO Moruo et mise en scène par JIAO Juyin en mai 1959⁹⁵⁶.

Hu Fu (*Le charme du tigre*) a été présentée en janvier 1957 comme une pièce expérimentale. Dans cette pièce, JIAO Juyin a remplacé le style réaliste par le style abstrait de *Xi Qu*⁹⁵⁷. Dans *La Maison du thé* de LAO She, les metteurs en scènes JIAO Juyin et XIA Chun ont également emprunté à la méthode de *Xi Qu* : la technique de la combinaison des actes (*dong zuo zu he*), la présentation des personnages (*liang xiang*) ainsi que le rythme

⁹⁵¹ MAO Zedong, *Discours à la réunion de propagande du Parti*, Archive numéree des textes du Marxisme en chinois, Adresse URL : <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-19570312.htm>

⁹⁵² *Encyclopédie Chinoise Volume du Théâtre*, op.cit., p. 293.

⁹⁵³ *Ibid.*, p.232.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p.234.

⁹⁵⁵ CAI Wenji, une femme de dynastie de Han dans l'histoire chinoise. Elle a consacré sa vie pour rédiger la *Biographe de dynastie de Han* (*han shu*).

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p.152.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p.151.

d'élocution (*dui bai de jie zou chu li*) etc... Parallèlement, dans la pièce *CAI Wenji*, mise en scène par JIAO Juyin, l'actrice a utilisé les postures de *Xi Qu* (*xi qu dong zuo*) pour décrire son personnage ; la scénologie s'est aussi inspirée du style de *Xi Qu* en utilisant des matériaux très simples mais symboliques.

Entre 1956 et 1957, de nouvelles pièces écrites par les auteurs chinois sont apparues : *Partager le meilleur et le pire* (*tong gan gong ku*), *Le chant du coucou* (*bu gu niao you jiao le*), *Le printemps de Shanghai* (*shang hai tan de chun tian*) etc⁹⁵⁸. Ces pièces ont tenté de présenter des personnages vivants qui n'étaient ni du « bon côté » ni du « mauvais », ni construit de manière à mettre au premier plan leur identité de classe, voulant ainsi simplement montrer leur humanité véritable et les conflits de leur vie en général. Ces styles de création furent encouragés et influencés par la politique des « Deux Cents ».

Cette politique a certes encouragé la création dans l'art et les lettres, toutefois, malgré cette libération, la création théâtrale est restée encore éloignée des conditions de vie réelle de la population pendant cette période. La réflexion sur la relation entre théâtre moderne et *Xi Qu* a inspiré la création de nouvelles adaptations des pièces historiques, dans le but justement de permettre un contact plus efficace avec les habitudes perceptives de la population, ancrée aux formes représentatives de l'art traditionnel. C'était en tout cas un parcours qui a permis de faire progresser la relation entre théâtre traditionnel et théâtre parlé chinois pendant les années 50, un rapport qui, au cours des années 60, pendant la Grande Révolution Culturelle, a fortement changé, comme nous le verrons dans les chapitres suivants.

⁹⁵⁸ *L'histoire du théâtre chinois, op.cit.*, p.376.

C. Le théâtre parlé sous la politique « Anti-droitiste » de 1957 et le « Grand Bond en Avant de la littérature et de l'art » de 1958

Entre 1957 et 1958, la politique du Parti a eu une influence néfaste pour le théâtre. Le conflit « Anti-droitiste⁹⁵⁹ » (*fan you pai*) s'est élargi, la société est entrée dans le « Grand Bond en Avant⁹⁶⁰ » dans tous les domaines y compris le domaine théâtral, cela en grande contradiction avec les déclarations d'ouverture que nous venons de décrire. Entre juillet 1957 et mars 1958, effectivement, environ une centaine d'hommes de théâtre se sont vus critiqués dans le *Journal Théâtral* (*xiju bao*). Beaucoup d'auteurs et d'artistes ont donc été forcés au travail manuel pour que leurs idées se transforment grâce à une telle rééducation, nommée justement « la transformation par le travail » (*lao dong gai zao*). Le théâtre restait donc sous le contrôle rigide de la politique, et devait appliquer en priorité les principes dictés par le Parti.

En 1958, poursuivant le mouvement du « Grand Bond en Avant », dans le domaine théâtral, a été lancé le « Grand Bond en Avant de la littérature et de l'art » exprimant le souhait que « Tout le monde travaille sur la littérature et l'art » (*quan min ban wen yi*) et pour « Faire avancer le mouvement de la création au sein des grandes masses populaires » (*da gao qun zhong chuang zuo yun dong*). Les hommes de théâtre ont créé de nombreuses pièces en un laps de temps très court, dont les thèmes suivaient toujours les directives politiques du Parti. Dans la province Shan Dong, a eu lieu « la bataille des cent jours » (*bai ri hui zhan*) : plus de cinq cents pièces ont été créés en cent jours ; dans la province Hu Nan, l'objectif était de créer plus de trois milles nouvelles pièces. Même les grands théâtres ont été influencés, le

⁹⁵⁹ Le Mouvement anti-droitiste dans les années 1950 et au début des années 1960 vise à évincer du Parti communiste chinois des militants libéraux. La définition des « droitistes » inclut parfois des critiques venant de la gauche du gouvernement mais ne se réfère officiellement qu'aux intellectuels apparemment favorables au capitalisme et à la division de la société en classes, par opposition à la collectivisation des richesses.

⁹⁶⁰ En 1955, MAO Zedong lance un vaste mouvement collectif, le « premier bond en avant ». C'est à petite échelle un prélude du « Grand Bond en avant » qui se déroulera de 1958 à 1960. Selon MAO Zedong, cette accélération réclamée par les masses permettrait à l'agriculture, en augmentant ses rendements, de contribuer efficacement à l'industrialisation du pays. Dès la fin de l'année 1955, quasiment tous les foyers paysans étaient intégrés à des coopératives. Cependant, malgré la mobilisation menée par le Parti auprès des cadres et des paysans, ces mesures furent loin d'avoir les résultats escomptés en termes de hausses de production. Ces ambitions irréalistes et les méthodes incohérentes du mouvement entraînèrent une récolte très médiocre. Par ailleurs, les calamités naturelles durant l'été 1956 dans certaines régions (inondations, sécheresses...) ne firent qu'aggraver la situation, et la disette touchera une grande partie du pays. On assistera même dans certaines zones périphériques à des famines. La crédibilité du régime en sera durement atteinte et cela va justifier un renversement politique.

Théâtre d'Art du Peuple de Pékin a réalisé quatre-vingt treize nouvelles pièces en six mois et le Théâtre d'Art des Jeunes chinois a atteint quatre-vingt quinze nouvelles créations⁹⁶¹.

Une information publiée en 1958 par le ministre de la culture nous permet de retrouver la direction et la tendance de cette situation:

Le progrès de la révolution et de l'édification socialiste de nos jours nous demande un élan de la création culturelle. Il faut présenter la réalité de notre temps dans le domaine artistique, il faut créer de nombreux ouvrages pour les grandes masses populaires, il faut propager le travail artistique parmi les grandes masses populaires, afin de servir à l'édification socialiste... Nous avons besoin de beaucoup d'ouvrages qui présentent l'évolution socialiste de ces dix dernières années, par exemple, les sujets sur l'édification de l'Etat dans les domaines industriel et agricole; sur la transformation du commerce bourgeois; sur les histoires des mouvements politiques et sur les nouvelles morales du peuple et de la masse dans la nouvelle société...⁹⁶²

Sous la direction du ministre de la culture, la création théâtrale a produit des chiffres étonnants, voici quelques exemples : dans la province Liaoning, sous la direction du gouvernement local, les troupes de l'opéra de Pékin, de l'opéra local et de la danse et du chant se sont réunies pour établir une « communauté d'art du peuple à Liaoning » (*liao ning yi shu ren min gong she*) qui a présenté des créations pour les ouvriers et les paysans. Voici quelques slogans produits dans ce contexte local : « un jour égale vingt ans » (*yi tian deng yu er shi tian*) ; « jouons nous cinq pièces chaque jour » (*ri yan wu chang zhi deng xian*) ; « écrire, jouer, exalter la pensée centrale » (*xie zhong xin, yan chong xin, chang zhong xin*) ; « écrire une centaine de pièces en un an » (*yi nian xie yi bai chu xi*) ; « écrire une grande pièce en un jour, la représenter devant le public en trois jours » (*liang tian xie yi chu da xi, san tian yu guan zhong jian mian*) etc. Comme on peut bien l'imaginer, la qualité de ces pièces était très mauvaise pendant cette période de création, et beaucoup de communautés se sont dissoutes en un an. Dans la province Henan, d'après les statistiques historiques, ont été présentées 2346 pièces modernes entre janvier et juin 1958. Entre janvier et novembre 1959, 23 troupes dans les régions de Xinyang ont présenté 756 pièces comprenant 94 grandes pièces, 199 pièces de « taille moyenne » et 463 petites pièces⁹⁶³.

Il a fallu attendre 1959 pour réaliser les problèmes engendrés par cette logique étonnamment « productiviste » liée au mouvement du « Grand Bond en Avant de la littérature et de l'art », un programme qui transférait mécaniquement au domaine artistique des

⁹⁶¹ *Journal du théâtre*, numéro 11, 1958.

⁹⁶² Le 5 Mars 1958, « Information du ministre de la culture sur la création artistique », Comité des rédacteurs de l'histoire du *Xi Qu* (éd.), *L'histoire du Xi Qu chinois, volume de Beijing*, Pékin, Centre ISBN Chinois, 1999, p.1441.

⁹⁶³ FU Jing, *L'histoire du théâtre dans la Chine nouvelle*, Changsha, Edition d'art de Hunan, 2002, p.65.

exigences manifestement conçues pour l'industrie ou l'agriculture. Au printemps 1959, l'Association des dramaturges chinois (*zhong guo xi ju jia xie hui*) a organisé un forum à Pékin sur le thème « Améliorer la qualité du théâtre pour que cette fleur puisse mieux s'épanouir » (*ti gao zhi liang, rang hua ju zhe duo hua geng hao de kai fang*). Une vingtaine d'intervenants ont donné leur opinion sur le développement et les améliorations à apporter dans l'art du théâtre⁹⁶⁴. Le premier ministre ZHOU Enlai a publié un rapport important proposant des directives pour le théâtre. Au cours du Congrès national du peuple, le 18 Avril 1959, il a donné la ligne de base du Parti sur le travail dans les arts et les lettres : « Pour construire une société socialiste qui avance en même temps dans le domaine de la science et de l'art, il nous faut continuer à suivre la ligne des Deux Cents. Dans le domaine artistique, il faut utiliser des styles différents pour réaliser une compétition libre⁹⁶⁵ ». Peu de temps après, ZHOU a publié un autre discours allant dans ce sens : « L'art et les lettres doivent marcher avec deux pieds » (*guan yu wen hua yi shu liang tiao tui zou lu de wen ti*) en précisant que dans le domaine de l'art et des lettres, s'il faut être en adéquation avec la direction politique et être en contact direct avec la vie réelle du peuple, etc., il faut connaître aussi la valeur de la pensée, c'est-à-dire sa valeur et sa qualité artistique⁹⁶⁶. Ses propos résument les problèmes de cette époque, avec une direction du Parti qui hésite entre une ligne « dure », imposant un contrôle politique rigide sur la création, et une nécessité d'ouverture, pour faire en sorte que la production artistique, étant plus libre dans ses moyens d'expression, puisse être plus efficace et atteindre réellement un large public, pour le toucher réellement. Ces nouvelles prises de position de ZHOU Enlai ont donc encouragé les hommes de théâtre à se lancer avec moins de contraintes dans la création artistique.

En 1959, dixième anniversaire de la fondation de l'Etat, les hommes de théâtre ont préparé des pièces pour célébrer ce grand évènement et montrer les progrès de cet art dans tout le pays. A cette époque on peut donc répertorier trois styles de pièces : les pièces modernes, les nouvelles adaptations des pièces historiques et les pièces étrangères adaptées. Les centres de ce grand évènement se situaient à Pékin et à Shanghai. A Pékin, vingt-six pièces ont été représentées en vingt jours, touchant des sujets consacrés à la vie réelle : *Le cœur rouge dans le feu* (*lie huo hong xin*), *La photo de famille* (*quan jia fu*), *Le village de*

⁹⁶⁴ *Journal du théâtre*, numéro 5, 6, 7, 1959.

⁹⁶⁵ ZHOU Enlai, *ZHOU Enlai parle des arts et des lettres*, Pékin, Edition de la littérature du peuple, 1979. Bibliothèque numérique ZHOU Enlai, Adresse URL : <http://book.readers365.com/zhouenlai12/049.htm>

⁹⁶⁶ *Ibid.*

l'arbre de miel (huai shu zhuang), ainsi qu'à des histoires de la révolution : *La tempête rouge (hong se feng bao)*, *La famille révolutionnaire (ge ming de yi jia)*, *La tempête du 1^{er} août (ba yi feng bao)* . D'autres pièces célèbres de l'époque du 4 mai ont été également reprises : *L'Orage*, *Le lever du soleil*, *Chameau Xiangzi*, ainsi qu'une adaptation historique : *CAI Wenji*, et des pièces étrangères : *L'orage* d'Ostrovski, *Une Maison de poupée* d'Ibsen, *L'Avare* et *Tartuffe* de Molière, *Le Valet de deux maîtres* de Goldoni. Parallèlement, à Shanghai, ont été jouées pendant quarante jours treize pièces également traitant de sujets autour de la révolution : *La chanson de la bataille de Shanghai (shanghai zhange)*, *La chanson triomphe communiste (gong chan zhu yi kai ge)*, à nouveau des pièces connues de l'époque du 4 mai comme *Le lever du soleil* ; une adaptation historique : *GUAN Hanqing*⁹⁶⁷ et des pièces étrangères : encore une fois *L'Orage* d'Ostrovski, une pièce de la tradition française du Moyen-âge : *La Farce de Maître Pathelin* et la pièce très connue de Brecht *Mère courage et ses enfants*⁹⁶⁸.

Cette diversité de propositions laisse penser qu'une certaine ouverture, du moins dans le répertoire proposé, venait de s'installer. Mais, toujours en 1959, assez rapidement, après les représentations du dixième anniversaire, le monde du théâtre a été encore une fois influencé par le conflit politique à l'intérieur du Parti contre les « opportunistes de droite » (*you qing ji hui zhu yi*). Ce mouvement a lancé une critique sur « la pensée révisionniste des arts et des lettres » (*xiu zheng zhu yi wen yi si xiang*). Beaucoup de dramaturges ont été pointés du doigt dans les journaux en raison de leurs opinions. On leur reprochait d'« écrire la vérité » (*xie zhen shi*), de « s'engager dans la vie » (*gan yu sheng huo*)⁹⁶⁹, ou d'« être l'individualistes » (*bao chi ge xing*), etc. Toutes ces critiques soulignaient des « caractères révisionnistes » (*xiu zheng zhu yi te se*). En réalité, c'était la continuité et l'élargissement du conflit « Anti-droitiste » (*fan you pai dou zheng kuo da hua*) et la poursuite de la tendance « gauchiste » du Parti entre l'hiver 1959 et l'hiver 1960⁹⁷⁰.

⁹⁶⁷ GUAN Hanqing (né vers 1230-1240, mort vers 1320), un dramaturge chinois de la dynastie des Yuan.

⁹⁶⁸ Cf. *L'histoire du théâtre chinois, op. cit.*, p.398-399.

⁹⁶⁹ Ces critiques semblaient « contre-sens » étaient la conséquence de l'élargissement du conflit « Anti-droitiste ». Pendant cette période, il y a des romans qui racontent la vie ou les phénomènes bureaucratie, dogmatisme, par exemple *Jeune homme vient du bureau organisation (zu zhi bu xin lai de nian aing ren)* de WANG Meng, un roman sarcastique sur les phénomènes bureaucratie et dogmatisme. Ce roman a été critiqué en raison de « s'engager dans la vie » dans le contexte du conflit politique. Voir ZHU Zhai (dir.), *L'histoire des pensées littéraires contemporaines chinoises, op.cit.*, p. 329-332.

⁹⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 325-335.

Cependant, la mauvaise cause des « Anti-droitistes » et celle du « Grand Bond en Avant » a très vite été masquée par trois années de catastrophes naturelles (*san nian ziran zaihai*) entre 1959 et 1961⁹⁷¹, qui ont incité le Parti à réfléchir sur son choix politique.

En juin 1961, le ministre de la propagande du Parti (*zhong gong zhong yang xuan chuan bu*) a organisé un forum à Pékin, dont le titre était « Les opinions sur le travail récent dans le domaine des arts et des lettres » (*guan yu dang qian wen xue yi shu gong zuo de yi jian*). Le premier ministre ZHOU Enlai a à nouveau évoqué la démocratie de l'art (*yi shu min zhu*) ainsi que de l'importance de reprendre la politique des « Deux Cents ». Il a souligné qu'il fallait représenter la vie par des moyens réellement artistiques, car, selon lui, la fonction pédagogique (*jiao yu gong neng*) et de divertissement (*yu le gong neng*) des arts et des lettres forment une unité dialectique (*bian zheng tong yi*). L'auteur doit être libre de choisir son propre thème artistique en même temps que la création doit être accessible à la grande masse populaire (*ren min qun zhong*)⁹⁷² ».

Pour encourager la création théâtrale, le ministre de la culture et l'Association des dramaturges chinois ont donc organisé un forum, en mars 1962, à Guangzhou. Le premier ministre ZHOU Enlai s'y est exprimé avec une intervention intitulée « Sur les problèmes des intellectuels » (*guan yu zhi shi fen zi de wen ti*) critiquant la tendance « gauchiste » depuis 1957, analysant la définition des intellectuels ainsi que leur rôle. Il a aussi indiqué l'importance de réunir les intellectuels et de les transformer⁹⁷³. Le vice-ministre, CHEN Yi, a aussi donné son point de vue sur la création démocratique, la garantie des droits des auteurs, la critique théâtrale et la création sous la direction du Parti⁹⁷⁴. Les opinions de ZHOU Enlai et de CHEN Yi pendant ce forum, ont essayé de souligner les mauvaises influences du « Grand Bond en Avant » sur la création artistique et théâtrale. Ces propos de dirigeants du Parti ont fortement encouragé les hommes de théâtre pendant cette période difficile, et la politique des « Deux Cents » a été reprise dans le domaine théâtral⁹⁷⁵.

L'on voit bien, toutefois, que les marges de manœuvre pour la mise en place d'une création théâtrale réellement épanouie et libre étaient très étroites : à un mouvement

⁹⁷¹ *Ibid.*, p.360.

⁹⁷² ZHOU Enlai, « Discours à la réunion sur le travail artistique et à la réunion de la création du film d'histoire », *ZHOU Enlai parle des arts et des lettres*, Pékin, Edition de la littérature du peuple, 1979. Cf. *Ibid.*, p. 369-376.

⁹⁷³ Cf. *L'histoire des pensées littéraires contemporaines chinoises*, p. 369-370.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 379-380.

⁹⁷⁵ A cette époque, entre 1962 et 1963, sous l'inspiration de cette politique, les débats sur la théorie théâtrale, autour des problématiques du sujet de création, de la tragédie, de la comédie, du théâtre historique, et du jeu de l'auteur etc. ont repris. Cf. *Ibid.*, p.360-361, p. 425-428.

d'ouverture, prônant plus de liberté pour les auteurs et les metteurs en scène, tant du côté des formes que des contenus – sans pourtant renoncer à la finalité d'un art et un théâtre révolutionnaires – , en succédait presque mécaniquement un autre allant dans la direction contraire, c'est-à-dire imposant des règles strictes et liberticides, toujours en s'appelant aux nécessités de la révolution et du Parti.

Un an après, le monde du théâtre va à nouveau changer radicalement, pendant les dix années de la Grande Révolution Culturelle. Nous le découvrirons dans le chapitre suivant.

6.3 La popularisation du théâtre (*xi ju da zhong hua*) et le mythe des « huit pièces-modèles révolutionnaires » (*ge ming yang ban xi*) pendant la Révolution Culturelle (1967-1977)

A. La tempête politique de « la lutte des classes » avant la Révolution Culturelle

Nous avons vu, dans le chapitre précédent, qu'il était question de démocratie de la création théâtrale et de reprise de la politique culturelle des « Deux Cents », mais, en septembre 1962, quelques mois après le forum de Guangzhou qui s'était tenu en mars MAO Zedong a évoqué la primauté de « la lutte des classes » (*jie ji dou zheng*) dans la huitième session plénière du Comité central, réaffirmant la nécessité que la direction de la société et de la culture soient tributaires de la puissance politique, c'est-à-dire que le choix des sujets des œuvres soit soumis à des impératifs politiques.

Le ministre de la culture en a tout de suite tiré les conséquences, en posant les grandes lignes d'action d'après la pensée de MAO Zedong qui voulait que les pièces actuelles correspondent à la situation sociale :

Dans le domaine du théâtre et du nouvel opéra, nous n'avons pas assez d'ouvrages pour présenter la lutte révolutionnaire et la nouvelle vie socialiste, par rapport aux pièces étrangères et historiques qui ont pris l'avantage. Dans la représentation de *Xi Qu*, c'est une bonne chose de reprendre les pièces traditionnelles, mais, quelques pièces féodales sont revenues, donc nous devons faire attention⁹⁷⁶.

A cette occasion, des figures politiques d'extrême gauche, et notamment JIANG Qing, épouse de MAO Zedong, et ses compagnons, ont proposé d'utiliser le théâtre comme un outil d'attaque politique. Tout d'abord, le 4 janvier 1963, le secrétaire du Comité central de Shanghai, KE Qingshi, l'un des compagnons de JIANG Qing, a lancé le slogan « Ecrire sur

⁹⁷⁶ Le 10 Octobre 1962, « Rapport au Parti central sur l'amélioration des pièces de théâtre par le ministère de la culture », Comité des rédacteurs de l'histoire du *Xi Qu* (éd.), *L'histoire du Xi Qu chinois, volume de Beijing*, Pékin, Centre ISBN Chinois, 1999, p.1495-1496.

les treize ans » (*da xie shi san nian*), ce qui signifiait que l'écriture des arts et des lettres aurait dû s'ancrer profondément dans la vie socialiste depuis la fondation de l'Etat communiste, en traitant surtout des sujets tournant autour de « la lutte des classes » durant ces treize ans⁹⁷⁷.

Le 12 Décembre 1963, MAO Zedong a publié un rapport sur les questions des arts et des lettres, en indiquant :

Tous les styles artistiques sont abordés: le théâtre, l'art de *Xi Qu*, la musique, les beaux-arts, la danse, le cinéma, la poésie, et la littérature etc., partout il y a de nombreux problèmes, la transformation socialiste n'arrive pas à de bons résultats dans les départements artistiques...en ce qui concerne le théâtre, le problème est plus grave....Beaucoup de communistes travaillent pour créer des arts féodaux et capitalistes, mais pas d'art socialiste. C'est un phénomène étrange⁹⁷⁸.

Le discours de MAO a eu tout de suite des effets dans le domaine du théâtre. Entre décembre 1963 et janvier 1964, il y a eu des échanges autour de la représentation des pièces théâtrales de cinq provinces de l'est de la Chine (y compris Shanghai, Zhejiang, Jiangsu, Anhui, Fujian, Shandong). L'aile gauche du parti utilisa donc cette occasion pour faire affirmer son point de vue, en intensifiant la politique de MAO Zedong. Le 25 décembre 1963, le secrétaire du Comité Central de Shanghai, KE Qingshi, avait promis de soutenir cette ligne politique au moment de l'ouverture de ces représentations, en disant :

Notre travail théâtral n'a pas accordé suffisamment d'attention à la construction socialiste, pendant ces quinze ans, et donc nous n'avons pas créé beaucoup de pièces qui représentent la lutte dans la vie au cours de la construction socialiste. Les écrivains ont écrit beaucoup de pièces féodales et capitalistes, ils sont favorables aux choses occidentales et aux choses anciennes. Ce qui nous indique qu'il existe un combat entre deux chemins et deux directions dans le domaine du théâtre et de la littérature⁹⁷⁹.

Sous l'influence de cette tendance gauchiste extrême, sont apparues des pièces ayant pour thème « la lutte des classes » ou utilisées comme outil de propagande et de politique. C'est le cas, par exemple, de *N'oubliez jamais* (*qian wan bu yao wang ji*), une pièce simple racontant la vie d'un jeune ouvrier et sa lutte contre la pensée bourgeoise : celui-ci travaille à l'usine d'électricité, DING Shaochun, et commence à faire des affaires sous l'influence de sa belle-mère qui est une petite marchande. A cause de cela il n'arrive pas à se concentrer sur son

⁹⁷⁷ Cf. FU Jing, *L'histoire du théâtre dans la Chine nouvelle*, Changsha, Edition d'art de Hunan, 2002, p.97.

⁹⁷⁸ MAO Zedong, « Deux instructions sur l'art et les lettres », *Journal Quotidien du Peuple*, 28 mai 1967. Le deuxième discours de MAO est publié en juin 1964. Les deux discours publiés en 1963 et 1964 sur les problèmes de l'art et des lettres ont été republiés en 1967 sous le titre « Deux instructions sur l'art et les lettres » (*guan yu wen xue yi shu de liang ge pi shi*), en ajoutant les propos de son épouse, JIANG Qing, au cours de la représentation autour de l'Opéra Moderne, sous le titre « Parler de la révolution de l'Opéra de Pékin » (*tan jing ju ge ming*). Nous parlerons dans le chapitre suivant.

⁹⁷⁹ KE Qingshi, « Développer le théâtre socialiste pour mieux s'accorder à la construction économique socialiste », *Drapeau rouge*, n° 15, 1964. Le discours de KE Qingshi est également résumé dans l'article de Roger Howard, « People's Theatre in China Since 1907 », *Theatre quarterly*, vol. I, n°4, Octobre-Décembre, 1971, p. 77.

travail et finit par causer un accident dans l'usine. Au terme de la pièce, donc, les acteurs criaient au public : « N'oubliez jamais la lutte des classes, parce que c'est une lutte invisible qui n'est pas facile à distinguer ! »

Selon le chiffre indiqué par GE Yihong, cette pièce a été montée dans beaucoup de théâtres au début de 1964 ; rien qu'à Pékin, elle a été représentée par des dizaines de théâtres et de troupes, parce qu'elle était considérée une pièce typique illustrant parfaitement le thème de « la lutte des classes »⁹⁸⁰.

Autre temps fort, le deuxième discours sur les problèmes des arts et des lettres de MAO Zedong fin juin 1964 :

Pendant ces quinze années, les associations des arts et des lettres n'avaient pas suivi la politique du Parti, en n'étant proches ni des ouvriers, ni des paysans et des soldats, en ne créant pas d'ouvrages présentant la construction et la révolution socialiste. Ces dernières années, elles ont commencé à prendre en compte la pensée révisionniste. Si nous ne les transformons pas, il y aura un jour où elles deviendront des communautés comme celle de Sándor Petőfi⁹⁸¹.

Cette indication signifie que la lutte dans le domaine du théâtre et de la littérature est devenue un enjeu essentiel dans le champ de la révolution politique autour du thème de « la lutte des classes ». Le théâtre chinois est encore une fois pris en compte comme un outil de propagande durant ces conflits idéologiques, son développement est sous l'influence des mouvements politiques : erreur gauchiste, déviation de droite, anti-droitiste, etc. dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, rythment les choix et les directives imposées à la pratique théâtrale. Dans les années suivantes, nous allons découvrir un autre « mythe » de la popularisation théâtrale : la création des « pièces-modèles révolutionnaires ».

B. Les événements politiques et culturels autour des « huit pièces-modèles révolutionnaires »

Dans l'ambiance politique que nous avons présentée dans le chapitre précédent, la création théâtrale a été encadrée par le modèle des « huit pièces », élaboré pendant la Grande Révolution Culturelle. En 1964, il a été proposé d'organiser une soirée de représentations et d'échanges autour de l'Opéra Moderne. Cela a tout de suite suscité l'adhésion des dirigeants des provinces et des villes qui ont même participé à la préparation d'un opéra adapté d'une

⁹⁸⁰ GE Yihong (dir.), *L'histoire du théâtre chinois*, Pékin, Edition de l'art et de la culture, 1997, p.441-442.

⁹⁸¹ MAO Zedong, « Deux instructions sur l'art et les lettres », *Journal Quotidien du Peuple*, 28 mai 1967, cité par FU Jing, *L'histoire du théâtre dans la Chine nouvelle*, Changsha, Edition d'art de Hunan, 2002, p.113. Il faut dire que le poète hongrois Sándor Petőfi (1823-1849) a été une célébrité en Chine au début du XXe siècle à cause de ses poèmes nationalistes.

pièce moderne (*jing ju xian dai xi gai bian*). Entre le 5 juin et le 31 juillet 1964, l'« Echange et les représentations de l'opéra moderne » (*jing ju xian dai xi guan mo yan chu*) ont montré que la révolution théâtrale sous l'influence de JIANG Qing⁹⁸² commençait déjà à donner ses fruits.

Effectivement, d'après les chiffres que l'on peut retrouver dans les sources historiques, beaucoup de troupes d'opéra ont commencé à adapter des pièces modernes : il y a eu finalement 29 troupes venant de 18 provinces et villes qui ont représenté 35 pièces, 30 délégations présentes et plus de 2400 personnes qui ont participé à cette manifestation. 108 représentations au total ont été données en six fois dans le théâtre du peuple de la capitale, le club d'ouvrier de Pékin, le club de culture nationale, le théâtre passerelle (*Tian qiao ju yuan*), le théâtre deux sept, et le public a pu voir 90 spectacles présentés par différentes troupes⁹⁸³.

Il y a eu un total de trente-cinq pièces, parmi lesquelles quinze pièces portant sur l'histoire de la révolution, dont *La montagne d'azalée (du juan shan)*, *Le groupe du gardien de Honghu (hong hu chi wei dui)*, *Le Détachement féminin rouge (hong se niang zi jun)* etc... évoquant la révolution des paysans sous la direction du parti communiste ; *La Légende de la lanterne rouge (hong deng ji)*, *Les continueurs de la révolution (ge ming zi you hou lai ren)*, *Sha Jia Bang* etc... mettant en scène les luttes du peuple chinois pendant la guerre sino-japonaise ; *La Montagne du tigre prise d'assaut (zhi qu wei hu shan)*, *Hong Yan*, *La porte numéro six* abordant les thèmes de la guerre civile et de la lutte entre la classe populaire et le Guomindang⁹⁸⁴.

En outre, vingt pièces présentant des thèmes sur la révolution et l'édification socialiste ont été jouées, par exemple *Le soleil de la Montagne Ke (ke shan hong ri)*, *L'intempérie de la montagne Miao (miao lin feng shuang)* et *Dai Nuo (dai nuo)* qui introduisait également la libération des minorités nationales. Par ailleurs, *LI Shuangshuang*, *Journal de labour (geng yun chu ji)*, *La bataille de la marée (zhan lang hai)*, *Les sœurs du héros de la prairie (cao yuan ying xiong xiao jie mei)* etc. ont présenté la vie et l'esprit du peuple pendant l'édification socialiste⁹⁸⁵.

⁹⁸² Cf. LI Song, *L'histoire chronologie de l'opéra modèle chinois du Révolution Culturelle*, volume I, 1963-1966, Maison d'Édition XiuWei, 2011, p. 66.

⁹⁸³ FU Jing, *L'histoire du théâtre dans la Chine nouvelle*, op.cit., p.108.

⁹⁸⁴ Cf. *L'histoire de l'opéra de Pékin*, tome I, Institut des Etudes d'art de Pékin, Institut des Etudes d'art de Shanghai (éd.), Pékin, Maison d'Édition du Théâtre Chinois, 2000, p.357-358.

⁹⁸⁵ *Ibid.*

Selon *l'histoire de l'opéra de Pékin*, nous pouvons relever quelques points essentiels de cette représentation: premièrement, les sujets militaires ont pris une grande place, par exemple *Raid sur le régiment du tigre blanc (qi xi bai hu tuan)*, *Le groupe du gardien de Honghu (hong hu chi wei dui)*, *Le peuple de Yan'an (yan'an ren min)*, *Traversant la rivière Dadu (qiang du da du he)*, *La femme rouge (hong sao)*, *La Montagne d'azalée (du juan shan)*, *Le Détachement féminin rouge (hong se niang zi jun)*, *Mettre à couvert (yan hu)* etc. Ces sujets ont présentés la lutte militante du parti et de l'armée à différentes périodes, en utilisant la technique des batailles acrobatiques typiques du répertoire d'opéra. Deuxièmement, sous l'influence de la direction politique de MAO Zedong, l'évocation de la lutte des classes est devenue obligatoire. Enfin, les pièces adaptées du roman, du théâtre parlé ou de films jouent également un rôle important, par exemple *Le Détachement féminin rouge*, *La Montagne du tigre prise d'assaut*, *Sha Jia Bang*, *La Porte numéro six*, *L'intempérie de la montagne Miao*, *Hong Yan*, *Le soleil de la Montagne Ke*, *N'oubliez jamais* etc...

Par rapport à la création originale, le processus créatif des pièces ainsi adaptées était considéré politiquement plus efficace, il s'agissait en effet de reprendre des thèmes à fort contenu de propagande mais façonnés selon les modalités de jeu et les techniques expressives de l'Opéra de Pékin⁹⁸⁶.

Cette grande représentation de l'opéra moderne comporte non seulement une révolution du milieu théâtral, mais aussi une révolution dans le domaine politique. Les pièces adaptées à la façon de l'Opéra de Pékin et mises en scène sous la forme de pièces d'opéra moderne sont devenues un effet un choix politique inévitable pour les travailleurs artistiques. Au fur et à mesure, les pièces historiques, les pièces traditionnelles et les pièces étrangères ont été interdites, car elles ont été considérées comme des arts du féodalisme, du capitalisme et du révisionnisme. JIANG Qing a profité de cette occasion pour exposer son opinion sur le théâtre⁹⁸⁷ :

Les pièces modernes de l'opéra révolutionnaire sont apparues, mais je ne crois pas que nous soyons d'accord sur cet objectif. Je vous donne deux chiffres étonnants pour moi, afin de réfléchir à ce problème. Le premier chiffre concerne les troupes nationales ; d'après une statistique peu précise, nous avons trois mille troupes (sans compter les troupes amateurs ou les troupes sans certification officielle), parmi lesquelles environ quatre-vingt-dix troupes professionnelles du théâtre, environ quatre-vingts troupes artistiques, et près de deux mille huit cents troupes de *Xi Qu*. Les sujets de *Xi Qu* traitent tous d'histoires de rois, d'histoires amoureuses historiques, et d'histoires autour de fantômes et de dieux. Les quatre-vingt

⁹⁸⁶ *L'histoire de l'opéra de Pékin, op.cit.*, p.357-358.

⁹⁸⁷ Roger Howard a indiqué le discours de JIANG Qing est un document majeur pour la direction politique dans la Grande Révolution Culturelle à venir. Voir, Roger Howard, « Theatre in the Cultural Revolution », *op. cit.* p. 77-78.

troupes artistiques n'ont pas suffisamment présenté les thèmes des ouvriers, des paysans et des soldats. Les théâtres ont surtout représenté des histoires et des personnages anciens. Le théâtre aurait davantage dû être un lieu d'éducation du peuple, mais aujourd'hui, s'y jouent toutes les pièces du féodalisme et du capitalisme. Cela ne sert pas notre système économique ; en revanche, cela va le détruire. Et le deuxième chiffre à prendre en compte ce sont les six cents millions de personnes majoritairement ouvriers, paysans et soldats... et une toute petite partie de propriétaires, de riches, de gens de droite et de bourgeois. Travaillons-nous pour cette petite partie ou pour les six cent autres millions de notre pays ? C'est une question que le parti communiste doit intégrer, et à laquelle tous les travailleurs artistiques qui ont un sentiment patriotique doivent réfléchir... Nous évoquons les pièces modernes sur le thème de la révolution pour présenter la vie pendant les quinze ans d'édification de l'Etat, il faut créer des héros révolutionnaires dans les scènes de *Xi Qu*⁹⁸⁸.

A partir de 1965, le théâtre va donc être très influencé par les positions de JIANG Qing et de ses compagnons⁹⁸⁹. Le 10 novembre 1965, à l'instigation de cette dernière, une critique écrite par YAO Wenyuan paraît dans un journal de Shanghai, le *Journal Réuni culturel* (*wen hui bao*), reprochant à la pièce *La Destitution de Hai Rui* (*hai rui ba guan*), de WU Han, historien et vice-maire de Pékin de se livrer à une attaque déguisée contre MAO Zedong, sous le prétexte du déclenchement de la Révolution culturelle⁹⁹⁰. En avril 1966, l'ancien directeur LIU Shaoqi et le vice-directeur PENG Zhen du « groupe de la révolution culturelle » (*wen hua ge ming xiao zu*) ont été remplacés par CHEN Boda comme directeur et JIANG Qing comme vice-directrice.

A partir d'août 1966, le mouvement de la Révolution Culturelle s'est déroulé dans tout le pays, et le milieu du théâtre est devenu l'un des centres de la Révolution Culturelle. En août 1966, les « Décisions du comité central du Parti sur la révolution culturelle prolétarienne » (*zhong guo gong chan dang zhong yang wei yuan hui guan yu wu chan jie ji wen hua da ge ming de jue ding*) sont publiées, avec l'objectif de détruire les anciennes cultures ; en conséquence, beaucoup de troupes dans le pays ont brûlé les costumes, les accessoires, les textes et les matériaux de *Xi Qu*⁹⁹¹.

⁹⁸⁸ JIANG Qing, « Parler de la révolution de l'opéra de Pékin », *Journal du Peuple*, 10 mai 1967.

⁹⁸⁹ JIANG Qing et ses compagnons sont nommés « la bande des quatre » dans l'histoire chinoise, nom donné au groupe formé de quatre dirigeants chinois maoïstes : JIANG Qing (veuve de MAO Zedong), WANG Hongwen, YAO Wenyuan et ZHANG Chunqiao. Ils représentaient la tendance radicale maoïste, et leur ascension politique était consécutive à la Révolution culturelle. « La bande des quatre » est accusée de complot et de trahison et arrêtée en octobre 1976. Voir ZHOU Jingbo, « Le théâtre de la Révolution culturelle, Les « pièces-modèles » (Yang Ban xi) », traduite de chinois en français par WANG Jing, in *Théâtre Public*, Christian Biet et WANG Jing (dir.), n° 210 scène chinoises contemporaines, octobre-décembre 2013, p. 62.

⁹⁹⁰ Roger Howard, « Theatre in the Cultural Revolution », *op. cit.* p. 78.

⁹⁹¹ FU Jing, *L'histoire du théâtre dans la Chine nouvelle*, *op. cit.* p.124.

En même temps, par la création des « pièces-modèles », JIANG Qing limita strictement le nombre des créations artistiques autorisées⁹⁹². Parmi ces pièces on trouvait cinq opéras modernes, comme *La Montagne du tigre prise d'assaut*, *Raid sur le régiment du tigre blanc*, *Sha Jia Bang*, *La Légende de la lanterne rouge*, *Le Port de mer*; deux pièces de ballet *Le Détachement féminin rouge*, *La Fille aux cheveux blancs*; ainsi qu'une pièce avec l'orchestre *Sha Jia Bang*, l'ensemble de ces œuvres allait donc composer « les huit pièces-révolutionnaires » (*ba ge ge ming yang ban xi*)⁹⁹³. Nous développerons les thèmes de ces pièces dans les pages qui suivent. En mai 1967, pour commémorer les vingt-cinq ans du discours de MAO Zedong à Yan'an (*yan'an wen yi zuo tan hui*), « huit pièces-modèles révolutionnaires » ont été représentées à Pékin pendant 37 jours, soit un total de 218 scènes⁹⁹⁴.

Après la grande représentation à Pékin en mai 1967, les « huit pièces-modèles » ont occupé un rôle dominant : d'un côté, la propagande de la publication pour les « huit pièces-modèles » a créé une tendance principale dans la société, de l'autre côté, sous l'influence du mouvement de la Révolution Culturelle, les autres genres théâtraux ont été entièrement abandonnés.

Comme exemple de propagande dans la presse, citons le *Journal du Peuple* (*ren min ri bao*) qui a publié un éditorial sur l'« Excellent modèle des arts et des lettres révolutionnaires » (*ge ming wen yi de you xiu yang ban*) en approuvant les pièces de l'opéra moderne comme *La Légende de la lanterne rouge*, *Sha Jia Bang*, *La Montagne du tigre prise d'assaut* etc. De son côté, la revue *Drapeau Rouge* (*hong qi*) a publié un éditorial sous le titre « Exclamation de grand triomphe de la révolution de l'opéra de Pékin » (*huan hu jing ju ge ming de wei da sheng li*) en considérant que « les huit pièces-modèles révolutionnaires sont, non seulement un bon modèle de l'opéra de Pékin, mais aussi un bon modèle de la classe prolétarienne et de la Révolution Culturelle...La grande réussite de la révolution de l'opéra de Pékin nous a ouvert une ère nouvelle⁹⁹⁵ ».

En février 1967, sur l'influence de la Grande Révolution Culturelle, on a publié la « Règle de la révolution culturelle des troupes artistiques », dans laquelle était évoqué l'objectif du

⁹⁹² Selon les témoignages des « gardes rouges » (*hong wei bing*), selon l'indication de MAO Zedong, JIANG Qing a examiné plus de mille trois cents pièces d'opéra de Pékin pendant la création des pièces-modèles. Voir LI Song, *L'Histoire chronologie de l'opéra modèle chinois du Révolution Culturelle*, op.cit., p. 60.

⁹⁹³ Cf. ZHOU Jingbo, « Le théâtre de la Révolution culturelle, Les « pièces-modèles » (Yang Ban xi) », op.cit., p.61.

⁹⁹⁴ FU Jing, *L'histoire du théâtre dans la Chine nouvelle*, op. cit., p.122.

⁹⁹⁵ « Exalter le grand triomphe de la révolution à l'opéra de Pékin », *Drapeau rouge*, éditorial du numéro 6, 1967.

combat à l'intérieur du milieu des arts et des lettres contre les révisionnismes et les membres contre-révolutionnaires du parti, afin que les troupes artistiques puissent se consacrer entièrement à leur objectif : créer et présenter des ouvrages révolutionnaires pour servir les ouvriers, les paysans et les soldats. En même temps, il était exigé et souligné que tous les travailleurs des troupes devaient aller à la campagne, dans les usines, se réunir avec les ouvriers, paysans et soldats, afin de transformer la vision du monde des travailleurs des troupes⁹⁹⁶. Presque toutes les troupes artistiques ont arrêté leurs représentations pour se lancer dans le mouvement « combattre, critiquer, transformer » (*dou, pi, gai*)⁹⁹⁷. Ce dernier mouvement n'autorisant que la création de pièces-modèles, beaucoup de troupes ont été dissoutes et les autres créations théâtrales dans le pays ont été entièrement arrêtées⁹⁹⁸.

Pendant les années de conflit politique et de grand désordre du milieu théâtral, d'une part, les pièces-modèles ont eu besoin de la propagande idéologique, d'autre part, la grande masse populaire ayant manqué de distractions dans la vie quotidienne a eu besoin de loisirs. En 1970, MAO Zedong a lancé un appel à « populariser les pièces-modèles⁹⁹⁹ » (*yao pu ji yang ban xi*), cela a stimulé la propagande des pièces-modèles en répondant à la demande de loisir du public chinois. Pour atteindre ce but, sous la direction du Parti, les troupes artistiques se sont réinstallées peu à peu en vue de la propagande des pièces-modèles. On a commencé à créer des pièces sur le style des « huit pièces-modèles » pour en étendre le nombre pièces-modèles dans tout le pays¹⁰⁰⁰. Ces dernières se sont donc ainsi largement répandues dans le pays en traversant cette période de la Révolution Culturelle.

D'une certaine façon, elles ont créé un « mythe » : celui de la possibilité de créer une sorte modèle absolu de théâtre populaire, entièrement soumis à la direction politique, à la propagande idéologique et à l'esthétique révolutionnaire, tout en récupérant une partie du patrimoine, surtout technique, traditionnel. Nous allons examiner ce dernier point dans le chapitre suivant.

⁹⁹⁶ « Décisions du comité central du Parti sur la révolution culturelle prolétarienne », *Journal du Peuple*, 17 février 1967.

⁹⁹⁷ LI Song, *L'histoire chronologie de l'opéra modèle chinois du Révolution Culturelle*, op. cit., p. 67.

⁹⁹⁸ *L'histoire du théâtre chinois*, op.cit, p.447. Sur plus des éléments historiques, voir aussi FU Jing, *L'histoire du théâtre dans la Chine nouvelle*, op. cit, p. 125-127.

⁹⁹⁹ FU Jing, *L'histoire du théâtre dans la Chine nouvelle*, op. cit, p. 135.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.* p. 135-139.

C. « Huit pièces-modèles » et leurs caractères esthétiques révolutionnaires

Pendant la Révolution Culturelle, on a donc utilisé les « huit pièces-modèles » comme un outil de propagande idéologique et afin d' « éduquer » de manière efficace le public chinois. Dans le chapitre précédent, nous avons étudié l'influence politique ayant présidé à la création et à la popularisation des pièces-modèles, mais nous ne pouvons pas négliger leur nature esthétique en dépit de leur sens révolutionnaire. Dans cette partie, nous allons développer les points esthétiques essentiels sous trois aspects : les thèmes principaux, les critères et pratiques esthétiques, et les idéologiques révolutionnaires.

Avant de se lancer dans le sujet, un résumé important publié en février 1966 est incontournable, « Résumé de la réunion convoquée par JIANG Qing à la demande de LIN Biao sur le travail des troupes artistiques militaires » (*LIN Biao tong zhi wei tuo JIANG Qing tong zhi zhao kai de bu dui wen yi gong zuo zuo tan hui ji yao*) au cours de laquelle JIANG Qing a présenté ses opinions artistiques avec leur sens politique :

Depuis l'édification de l'Etat, nous n'avons pas encore suffisamment d'ouvrages qui présentent des héros ouvriers, paysans et soldats. Selon la direction du Parti central, nous insistons pour lancer une révolution socialiste dans le domaine culturel, afin d'effacer les idées révisionnistes... C'est une chose importante pour l'avenir de la révolution chinoise et l'avenir de la révolution mondiale... Au cours de ces trois ans, la nouvelle tendance de la révolution socialiste est perçue sous la forme d'un opéra moderne révolutionnaire. Sous la direction de MAO Zedong et du parti central, l'opéra de Pékin s'est transformé dans le message et dans la forme, ce qui a provoqué un changement révolutionnaire dans le domaine des arts et des lettres. Les quatre pièces d'opéra moderne révolutionnaire *La Légende de la lanterne rouge*, *Sha Jia Bang*, *La Montagne du tigre prise d'assaut*, *Raid sur le régiment du tigre blanc*, la pièce de ballet *Le Détachement féminin rouge* et la musique d'orchestre *Sha Jia Bang* ont obtenu un grand succès auprès d'un public ouvrier, paysan et soldat. C'est une grande création pour la révolution culturelle socialiste. Ce phénomène a prouvé que même une institution aussi solide que l'Opéra de Pékin pouvait être brisé et révolutionné ; les arts classiques importés des pays étrangers comme les ballets et les orchestres pourront être transformés afin de servir notre l'objectif. On dit que l'opéra moderne révolutionnaire a perdu la tradition et la méthode de l'Opéra de Pékin, en revanche, c'est un nouvel héritage à la manière critique, afin de détruire l'ancien pour créer du nouveau. La méthode de l'Opéra de Pékin n'est pas perdue, mais elle n'est plus suffisante pour présenter la vie actuelle. Ainsi, nous devons progressivement enrichir et créer une nouvelle méthode de l'Opéra de Pékin¹⁰⁰¹.

Les opinions artistiques et politiques de JIANG Qing, ont été résumées en trois points: d'après les intentions de JIANG Qing, la méthode de la création des personnages doit se faire avec *trois accentuations*, c'est-à-dire mettre en avant : les personnages positifs parmi tous les personnages, les héros parmi tous les personnages positifs et les héros principaux

¹⁰⁰¹ « Résumé de la réunion sur le travail des troupes artistiques militaires », Comité des rédacteurs de l'histoire du *Xi Qu* (éd.), *L'histoire du Xi Qu chinois, volume de Beijing*, Pékin, Centre ISBN Chinois, 1999, p.1555-1559.

parmi tous les héros¹⁰⁰². Cette méthode de création correspondait tout à fait avec les « deux révolutions » :

La fonction principale de l'art et des lettres révolutionnaires est d'éduquer le monde par la représentation des héros. Les pièces-modèles révolutionnaires ont combiné la méthode de la création réaliste et le romantisme révolutionnaire en utilisant cette méthode des trois accentuations, afin de créer des héros prolétariens qui sont de grandes et de parfaites images. Ces héros représentent la lutte de classe, la ligne du conflit, et la révolution persistante ; ce sont de très beaux personnages parce qu'ils sont de nouveaux hommes armés par le Marxisme, le Léninisme et la pensée de MAO Zedong¹⁰⁰³.

La création des huit pièces-modèles (en réalité, il y a eu plusieurs autres pièces-modèles créées pendant cette période, mais les plus connues restent les huit pièces citées¹⁰⁰⁴ ; voir Fig.1 et 2) est inspirée par la pensée de MAO Zedong : « l'art traditionnel doit servir l'art de nos jours, l'élément occidental doit servir la création chinoise¹⁰⁰⁵ » (*gu wei jin yong, yang wei zhong yong*). Effectivement, nous allons voir que dans l'adaptation préconisée des formes traditionnelles à des finalités propagandistes vont intervenir aussi des éléments empruntés aux formes occidentales. Donc, ces huit pièces-modèles révolutionnaires ont utilisé la forme de l'Opéra de Pékin, mais aussi du ballet et des formes orchestrales en partie inspirés de l'occident. En plus de la puissante politique idéologique et de l'objectif de la propagande révolutionnaire, comment ces pièces-modèles ont-elles pu arriver à un tel succès mythique pendant les dix ans de la Révolution Culturelle ? Que-ce que le « mythe » dans ce « modèle » et quelle valeur artistique a-t-il ? Nous allons analyser trois aspects des valeurs esthétiques des pièces-modèles : la méthode dramaturgique, la transformation de la musique et la recréation de la danse.

¹⁰⁰² YU Huiyong, « Faisons de la scène artistique un lieu de propagande pour la pensée de MAO », *Journal réuni de la culture*, 23 mai 1968.

¹⁰⁰³ Groupe de rédaction de l'Université de Pékin et de l'Université Qinghua, « Nouvel art et nouvelles lettres: réfléchir aux nouveaux personnages et au nouveau monde, telle est leur fonction du combat et le sens historique des pièces-modèles révolutionnaires », *Journal du peuple*, 16 juillet, 1974.

¹⁰⁰⁴ Par exemple, la pièce *Chanson de la Rivière de dragon* qui est aussi très connue, même si elle n'était pas officiellement classifiée dans les huit pièces-modèles. *Chanson de la Rivière de dragon* est une histoire pendant des travaux d'irrigation à Long Jiang, un traître au Parti, WANG Guolu, démoralise les paysans. Le chef du Parti à Long Jiang, JIANG Shuiying, découvre le coupable et l'arrête.

¹⁰⁰⁵ Cette indication est soulignée en caractère gras in « Exalter le grand triomphe de la révolution à l'opéra de Pékin », *Drapeau rouge*, éditorial du numéro 6, 1967. Cet article est repris par *Journal du Peuple*, le 17 juin, 1967.



Fig.1. Les répertoires des huit pièces-modèles révolutionnaires en 1970



Fig.2. L'affiche du film des huit pièces-modèles en 1970 (Droits à L'art de l'opéra de pékin)

Premier point, sous la direction des « *trois accentuations* » (*san tu chu*), la méthode dramaturgique pour représenter les figures des héros est appelée « *trois contrastes* » (*san pei cheng*)¹⁰⁰⁶. Ces contrastes ce sont : les personnages négatifs doivent servir de repoussoir aux héros principaux ; les personnages positifs font ressortir les héros principaux ; et l'exagération du rôle du décor et de l'environnement servent à en relief les héros principaux¹⁰⁰⁷. Nous pouvons résumer les thèmes et les personnages principaux en prenant l'exemple de cinq pièces de l'Opéra de Pékin:

La Montagne du tigre prise d'assaut (*zhi qu wei hu shan*), est une pièce de l'Opéra de Pékin basée sur l'histoire vraie de YANG Zirong, soldat communiste durant la guerre civile chinoise, qui démantèle un gang de bandits en l'infiltrant¹⁰⁰⁸. La pièce fut adaptée au cinéma dans les années 1970¹⁰⁰⁹. (voir Fig. 3 et 4)



Fig.3 La personnage YANG Zirong

¹⁰⁰⁶ Voir « Les pièces-modèles pendant la Révolution Culturelle », in FU Jing, *L'histoire du théâtre dans la Chine nouvelle*, *op. cit.*, p. 318-320.

¹⁰⁰⁷ WANG Tian, « Créer les héros typiques de la classe prolétarienne », *Journal du peuple*, 12 juillet 1974. Voir aussi ZHOU Jingbo, « Le théâtre de la Révolution culturelle, Les « pièces-modèles » (Yang Ban xi) », *op.cit.*, p. 63-64.

¹⁰⁰⁸ Cf. SHI Yonggang, ZHANG Fan, *L'Histoire des pièces-modèles*, Pékin, L'Édition d'Auteur, 2009, p. 333-334.

¹⁰⁰⁹ Nous pouvons trouver cette pièce filmé en 1970 sur la chaîne *Xi Qu*, l'adresse URL :

<https://www.youtube.com/watch?v=cjEOLDNycE8>



Fig.4 Contraste évident entre le rôle du héros et celui de son « méchant ennemi »

La Légende de la lanterne rouge (hong deng ji) est une œuvre dont la version officielle est celle de l'Opéra de Pékin, mais elle a également été adaptée en cantate pour voix et piano¹⁰¹⁰. La pièce se concentre sur les exploits des activités secrètes communistes durant l'occupation japonaise en 1939, bien que l'histoire soit située dans les années 1920. Lorsque LI Yuhe, un travailleur dans les chemins de fer, engagé dans des activités clandestines, est enlevé par des agents spéciaux, sa mère LI, craignant d'être arrêtée, révèle à sa petite-fille LI Tiemei, la vérité sur sa famille. Elle lui raconte comment ses parents ont sacrifié leur vie pour la cause révolutionnaire. LI Yuhe endosse alors le rôle de martyr. Après avoir entendu l'histoire héroïque de sa famille, LI Tiemei est déterminée à suivre l'exemple de son père et rejoint la révolution¹⁰¹¹. (voir Fig.5 et 6)

¹⁰¹⁰ Nous pouvons trouver cette pièce filmé en 1970 sur la chaîne *Xi Qu*, l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=6JIY8Y5qNL8>

¹⁰¹¹ Cf. SHI Yonggang, ZHANG Fan, *L'Histoire des pièces-modèles*, op. cit, p. 330-331.



Fig.5 L'affiche photographique de *La Légende de la lanterne rouge* en 1970



Fig. 6 Les portraits de Mère LI et sa petite-fille LI Yumei

Sha Jia Bang est une pièce se déroulant dans une maison de thé à Sha Jia Bang pendant la guerre sino-japonaise¹⁰¹². La dame A Qing, qui dirige cet établissement, est en réalité une communiste. Un jour, GUO Jianguang, un soldat du parti communiste, blessé, se cache pour guérir dans cette maison de thé. Pour protéger ce soldat et afin de lutter contre un traître au Parti, HU Chuankui, A Qing aide le soldat à accumuler des informations. Ils réussissent finalement à capturer le collaborateur et ses complices¹⁰¹³. (voir en Fig.7)



Fig. 7 Les personnages A Qing et les dirigeants japonais

¹⁰¹² Nous pouvons trouver son épisode représentant filmé en 1964 et présenté dans une émission documentaire en 1964 : <https://www.youtube.com/watch?v=YzRQaOYnSFM>

¹⁰¹³ Cf. SHI Yonggang, ZHANG Fan, *L'histoire des pièces-modèles*, op. cit, p. 336-337.

Dans *Raid sur le régiment du tigre blanc* (*qi xi bai hu tuan*), l'action se passe autour d'un soldat communiste YAN Weicai, qui est responsable de l'attaque contre le régiment du tigre blanc en 1953. Avec l'aide de l'armée coréenne et de la population locale, notamment de la part du personnage de Madame Cui, il finit par gagner son combat¹⁰¹⁴. (voir Fig. 8 et 9)



Fig.8 L'affiche du film *Raid sur le régiment du tigre blanc* en 1970



Fig.9 Les techniques de l'opéra de pékin présenté par les acteurs de cette pièce

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 344-346.

Le Port de mer (hai gang), se déroule dans un port de mer, où un groupe d'ouvriers travaille à la préparation de l'envoi de nourriture à l'étranger. Cependant, un jeune garçon, HAN Xiaoqiang, sous l'influence d'un traître caché parmi les ouvriers, s'emploie à saboter leur travail. Le directeur de la section locale du Parti, FANG Haizhen, après avoir découvert les agissements de HAN, le rééduque, afin qu'ensemble ils trouvent le traître et protègent les exportations¹⁰¹⁵. (voir Fig.10 et 11)



Fig. 10 Les portraits des ouvriers de la pièce *Le Port de mer*

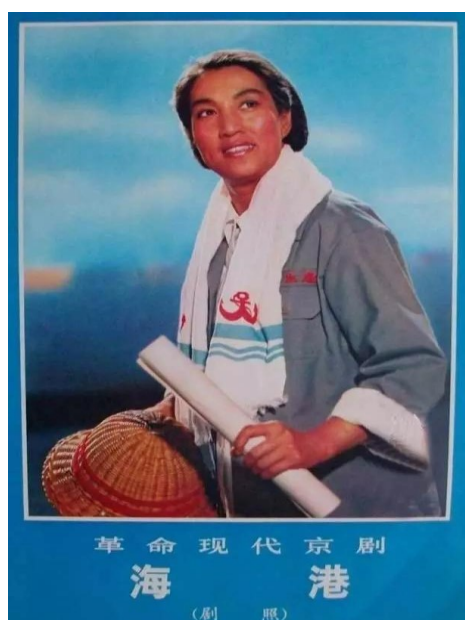


Fig. 11 L'affiche scénario de pièce

¹⁰¹⁵ Cf. SHI Yonggang, ZHANG Fan, *L'histoire des pièces-modèles*, op. cit, p. 340-341.

Deuxième aspect du « mythe » des huit pièces-modèles, la transformation de la musique. Les pièces-modèles ont largement profité de l'art de la musique occidentale comme l'Opéra, le théâtre musical, la musique symphonique... en enrichissant d'un nouveau style la musique de l'Opéra de Pékin. On a notamment créé une musique spécifique pour chaque type de personnage¹⁰¹⁶. Les anciennes méthodes de l'Opéra de Pékin étaient codifiées pour le chant et pour les rôles, mais les pièces-modèles ont dépassé cette limite. La pièce modèle a fixé un ton de base pour chaque personnage principal d'après son caractère. Par exemple le ton des héros est distinct de celui des mauvais. Pour créer une musique personnalisée, elle a transformé la technique de chant traditionnel de l'Opéra de Pékin et de *Xi Qu*, en une nouvelle technique de chant adaptée à la technique d'*Erhuang Kuaiban*, *Erhuang Daoban*, *Xipi Kuanban*, *Xipi Huanban*¹⁰¹⁷. Cette méthode a également étudié la mélodie de l'Opéra occidental, notamment pour créer des chansons des thèmes qui se répètent pendant toute la pièce, inspirés des *leitmotifs* occidentaux. Enfin, elle a importé également des instruments occidentaux pour transformer l'orchestre qui est devenu un ensemble composé à la fois d'instruments nationaux et d'instruments occidentaux, pour renforcer l'atmosphère pathétique des scènes et donner plus d'effet à la représentation¹⁰¹⁸. (voir Fig. 12 et 13)



Fig. 12 La photographie de la pièce de l'orchestre *Sha Jia Bang* en 1970

¹⁰¹⁶ Cf. HU Xingliang, *La pensée du théâtre chinois du XXe siècle*, Jiangsu, Edition de l'art et de la culture de Jiang Su, 1995, p.324.

¹⁰¹⁷ *Erhuang Kuaiban*, *Erhuang Daoban*, *Xipi Kuanban*, *Xipi Huanban* sont les mélodies folkloriques et techniques de chants traditionnelles de *Xi Qu*.

¹⁰¹⁸ Cf. HU Xingliang, *La pensée du théâtre chinois du XXe siècle*, op. cit., p.325.



Fig. 13 La photographie de la pièce de l'orchestre *Sha Jia Bang* en 1970

Dernier point, la recréation de la danse. Encore une fois, on a mélangé le ballet occidental et la danse classique chinoise, la méthode de l'Opéra de Pékin et l'art martial populaire pour arriver à une danse combinant les caractères nationaux chinois et l'art de la danse occidentale. Par exemple la danse de l'équitation de YANG Zirong dans la pièce *La Montagne du tigre prise d'assaut* (voir Fig. 3) et les combats dans la pièce *Raid sur le régiment du tigre blanc* (voir Fig. 9), qui utilisent des mouvements de danse comme le grand saut, le grand écart, la descente de cheval, mélangeant la technique de l'Opéra de Pékin, la danse folklorique chinoise, et l'art du ballet occidental. Cette nouvelle création dansée a laissé une très forte impression¹⁰¹⁹.

Prenons maintenant l'exemple des deux pièces de ballet qui ont créé des figures de femmes révolutionnaires: *Le Détachement féminin rouge* (*hong se niang zi jun*¹⁰²⁰) et *La Fille aux cheveux blancs*. Dans la première pièce, le contexte est celui des années 30 : une servante, WU Qionghua, a quitté la maison de son propriétaire NAN Batian qui est un méchant homme. Ensuite, elle s'est engagée dans l'armée rouge des femmes avec une intention de revanche.

¹⁰¹⁹ Cf. HU Xingliang, *La pensée du théâtre chinois du XXe siècle*, op.cit., p.325-326.

¹⁰²⁰ Nous pouvons trouver cette pièce filmé en 1970 sur la chaîne *Xi Qu*, l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ZHTPcs3IQPU>

Pendant son travail, elle a réalisé que la mission de l'armée rouge milite pour la libération des grandes masses populaires, mais pas pour la revanche personnelle¹⁰²¹. (voir Fig. 14, 15 et 16)



Fig. 14 L'armée rouge composée par les femmes



Fig. 15 La scène du sauvetage de WU Qionghua par l'armée rouge



Fig.16 Les portraits de WU Qionghua et une soldate de l'armée rouge

¹⁰²¹ Cf. SHI Yonggang, ZHANG Fan, *L'histoire des pièces-modèles*, op. cit., p. 338-339.

*La Fille aux cheveux blancs (bai mao nu)*¹⁰²², raconte l'histoire d'une famille de paysans. YANG Bailao, paysan très pauvre, a emprunté de l'argent à un taux usuraire au propriétaire terrien HUANG Shiren. La veille du Nouvel An, HUANG Shiren force YANG Bailao à lui donner sa fille Xi'er pour rembourser ses dettes. YANG Bailao est tué par HUANG Shiren, sa fille Xi'er s'enfuit dans la montagne. Deux ans plus tard, lorsque l'armée du parti communiste la sauve, ses cheveux ont blanchi. L'armée juge le crime de HUANG Shiren ; les habitants du village ainsi que Xi'er sont libérés grâce au parti¹⁰²³. (voir Fig. 17 et 18)



Fig. 17 Les portraits des personnages Xi'er et le soldat qui l'a sauvée



Fig. 18 Les personnage Xi'er et son père YANG Bailao

¹⁰²² Nous pouvons trouver la pièce filmé en 1971 sur l'adresse URL : <https://www.bilibili.com/video/av19047554/>

¹⁰²³ Cf. SHI Yonggang, ZHANG Fan, *L'histoire des pièces-modèles*, op. cit, p. 342-343.

Ces pièces créées pendant la période de la Révolution culturelle, même si ce contexte historique a été largement dépassé, ont installé des « modèles » esthétiques révolutionnaires dans l'histoire de la pratique théâtrale chinoise dont on perçoit encore aujourd'hui des influences. On désigne aujourd'hui les pièces ayant des caractères révolutionnaires et de propagande idéologique sous le titre de « Rouge Classique » (*hong se jing dian*); ce sont les pièces créées pendant les années de la guerre et de la révolution culturelle devenue des pièces qui peuvent évoquer l'esprit révolutionnaire.

Effectivement, encore aujourd'hui, l'histoire de la révolution pendant la guerre est encore source de création dans le domaine théâtral national étant une forme artistique de l'éducation nationale : les pièces de « Rouge Classique » sont souvent présentées dans les grands théâtres en Chine comme faisant partie du répertoire national. D'ailleurs, les pièces-modèles présentent également une création classique à l'étranger. Par exemple, le 18 et 19 mars 2014, le Ballet de Shanghai a présenté *La Fille aux cheveux Blancs* au Palais des Sports de Paris¹⁰²⁴. Dans la création contemporaine de nos jours, les éléments des pièces « Rouge Classique » sont devenus des inspirations postmodernes et les sources subversives des adaptations actuelles. La plus connue est la série 2.0 du jeune metteur en scène chinois WANG Chong qui a lancé « la nouvelle vague du théâtre » en Chine depuis 2012 en utilisant les nouveaux médias pour adapter les pièces classiques et pour traduire en version 2.0, les pièces comme *L'orage 2.0*, *La fleur sur mer 2.0*, *Fantômes 2.0* et *La bataille des mines de la terre 2.0*. La pièce *La bataille des mines de la terre 2.0* a été représentée pour la première fois au festival d'art de Tokyo en 2013. Le titre de cette pièce est adapté d'un film en noir et blanc très connu de 1962 qui s'appelle *La bataille des mines de la terre* (voir Fig.19). Dans la pièce théâtrale, le champ de bataille a été présenté par 40 haut-parleurs et des supports multimédias, pour présenter la catastrophe de la guerre¹⁰²⁵ (voir Fig. 20).

L'art de la représentation a réussi à montrer une version adaptée et subversive dans le contexte postmoderne abordant les sujets très sérieux d'ouvrages anciens. Le retour des

¹⁰²⁴ « *La Fille aux cheveux blancs* par le Ballet de Shanghai », sur le site Danser canal historique, l'adresse URL : <https://dansercanahistorique.fr/?q=content/la-fille-aux-cheveux-blancs-par-le-ballet-de-shanghai>

¹⁰²⁵ « *La bataille des mines de la terre 2.0* la première présentation au Japon et son succès du prix théâtral », La chaîne IFeng, le 20 mai 2014, l'adress URL : http://phtv.ifeng.com/program/xingguangdajuyuan/detail_2014_05/20/36408726_0.shtml

ouvrages révolutionnaires et leurs inspirations subversives dans le contexte postmoderne de nos jours prouvent la valeur artistique et la vitalité de l'esprit « Rouge Classique ».



Fig. 19 L'affiche du film *La bataille des mines de la terre* en 1962



Fig. 20 L'affiche du film *La bataille des mines de la terre 2.0* en 2014

CONCLUSION

I. Le transfert entre les parcours historiques et culturels (idéologique et politique) du théâtre populaire sino-français :

D'après la comparaison historique de notre étude sur ces deux parcours du théâtre populaire en France et en Chine, nous constatons que les thèmes communs sont liés dans trois domaines principaux : la politique et l'intervention de l'état, la relation avec l'art et les lettres traditionnelles, le développement sous l'influence de l'argent.

Sur le premier point, le théâtre populaire chinois et français au XXe siècle sont également et lourdement influencés par la guerre et par la rapide évolution de la société de masse dans les années 30 et 40, double influence qui a provoqué la réflexion et l'action, parfois sur des terrains idéologiques opposés, d'intellectuels et d'hommes de théâtre des deux pays (citons par exemple le rôle complexe de Jacques Copeau en France, ou la politique sur théâtre populaire de QU Qiubai en Chine). En outre, dans ce contexte contrasté et tragique, le théâtre a connu un fort développement dans les deux pays. La situation de guerre a favorisé le théâtre d'agit-prop et le théâtre des masses en Chine, le théâtre français s'est également développé, et paradoxalement de manière assez linéaire, pendant les trois périodes très contrastées du Front Populaire, de Vichy et de la Libération.

Voyons maintenant quel est le rôle de l'État dans notre sujet. D'un côté, en France, les politiques contribuent au développement du théâtre tantôt comme éducation populaire, tantôt comme service public. L'intervention de l'état participe à la transformation et la renaissance de l'idéal du théâtre populaire dans les années 50 à l'époque de Jean Vilar et du TNP, ainsi qu'à la mise en œuvre de la décentralisation théâtrale dans les années 50 et 60. Les pionniers, les intellectuels, les artistes essaient de retrouver la relation brisée entre la littérature, le poème dramatique et l'art, brisée – selon les tenants d'un « théâtre d'art », à commencer par Jacques Copeau – dans le contexte très commercialisé du théâtre tel qu'il se présentait au début du XXe siècle.

Par ailleurs, les intellectuels jouent un rôle essentiel pendant les mouvements du théâtre populaire français et chinois, qui reflètent les idées de l'élite intellectuelle et en même temps, ils ont pour objectifs l'éducation populaire, ainsi que l'idéal de service public. Toutefois, ces objectifs se manifestent différemment selon les pays. En France, cela prend la forme de la

recherche d'un nouveau public issu de la confrontation avec le théâtre bourgeois traditionnel. En Chine, cela est lié directement avec le mouvement de propagande antifasciste.

On peut citer comme exemple la relation entre Romain Rolland et le théâtre populaire chinois. Le théâtre du peuple de Romain Rolland porte un esprit révolutionnaire, qui a inspiré la Compagnie du peuple et ses activités en Chine pendant les années 20. Un autre exemple est la proximité entre la pensée utopique des pionniers du théâtre populaire français et de celle de XIONG Foxi dans la province de Ding pendant les années 30. Il convient de noter que le principal objectif de XIONG Foxi est la fonction éducative du théâtre, qui est exactement la même que celle prônée par les pensées des pionniers français, comme celle de Michelet. Dans sa théorie et sa pratique, XIONG Foxi a également conçu la structure en réseau du théâtre populaire, étonnamment similaire au projet d'Eugène Morel et proche de la décentralisation théâtrale en France.

De l'autre côté, en Chine, les thèmes traités par le théâtre populaire portent sur des préoccupations collectives pendant la première moitié du XXe siècle et, de nos jours, les préoccupations individuelles sont redécouvertes. Le premier cas est issu du contexte historique et social qui incarne la naissance du théâtre parlé comme un outil de propagande, en traversant le mouvement des masses pendant les années de la guerre antifasciste : le théâtre devient un outil de propagande idéologique et politique. Après la Révolution Culturelle, la politique de Réforme économique chinoise (*gai ge kai fang*) a été initiée en 1978 par les réformistes au sein du Parti dirigé par DENG Xiaoping. Celui-ci a mené une politique audacieuse de réouverture au commerce mondial, aux investissements étrangers et il a favorisé la création de zones économiques spéciales. Parallèlement, dans le domaine culturel, on assiste à l'ouverture aux courants étrangers de la littérature et du théâtre, etc.

Dans les chapitres précédents de la deuxième partie, nous avons pu constater que la valeur individuelle était fondée sur une idéologie collective et donc la conscience individuelle avait disparu au profit de la conscience collective. Au contraire, à partir des années 80, selon les nouvelles préconisations de la politique de Réforme économique, il faut approfondir la valeur de l'individu et transformer l'esprit national afin qu'ils deviennent un objectif vital dans la création théâtrale. D'un côté, la création théâtrale a essayé d'effacer le caractère politique de ces dernières années, et de l'autre, les pièces ont représenté un idéal illustré par des intellectuels critiquant le manque de conscience collective des individus. C'est le début du réveil de la conscience individuelle dans la société depuis des années 80.

Depuis les années 90, le théâtre a commencé à s'implanter dans la culture commerciale, favorisant ainsi une importante augmentation du public, appelé toutefois à un rapport de

« consommation » des produits spectaculaires. Au cours de ces dernières années, sous l'influence de la politique culturelle, et notamment du *Discours sur les arts et les lettres* de XI Jinping, la création des arts et des lettres à notre époque a été encouragée, en soulignant que les arts et les lettres doivent lier avec la vie du peuple, car celui-ci a besoin des arts et des lettres pour enrichir son esprit à la nouvelle époque¹⁰²⁶.

Dans le cadre du soutien de la politique gouvernementale, de 2013 jusqu'en 2016, le gouvernement a proposé chaque année « la saison de consommation culturelle au bénéfice des citoyens de Pékin », avec l'objectif « d'élargir l'offre culturelle, de renouveler le service de consommation, d'élever la qualité de la consommation, d'améliorer les conditions de consommation¹⁰²⁷ ». Par exemple, dans le domaine du théâtre, en 2014, le département de la culture de Pékin a proposé à certains théâtres et salles de spectacles pratiquant des tarifs préférentiels de rembourser les billets. Pour les salles qui proposent 30% de billets avec réduction de moins de 100 yuans¹⁰²⁸ pour le public, le gouvernement les rembourse en fonction du nombre de billets vendus. Les théâtres inscrits à Pékin et les théâtres ayant la certification de commerce peuvent y participer volontairement. Mais pour l'instant, cette politique ne s'adresse pas aux petits théâtres et aux salles pour touristes. Durant ces dernières années, nous pouvons constater les progrès obtenus sous la direction de la politique culturelle à Pékin : selon une information du *Journal de Pékin*, pendant les vacances du Festival de Printemps de 2016, entre le 29 décembre et le 6 janvier du calendrier chinois traditionnel, il y a eu 334 séances de représentations artistiques dans les salles de spectacle de Pékin, attirant cent-soixante-six mille spectateurs au théâtre, avec un taux de remplissage du public de 66.2%. Ces entrées représentaient deux mille quatre cent mille yuans¹⁰²⁹.

Si l'utopie du théâtre populaire en France a connu un désenchantement après Mai 68, la diffusion populaire du théâtre en Chine de nos jours va-elle créer une nouvelle utopie dans le contexte plus favorable au développement des arts et des lettres et malgré un environnement de forte commercialisation ? Nous allons développer cette interrogation dans la partie suivante consacrée brièvement à l'évolution esthétique et aux pratiques théâtrales plus récentes.

¹⁰²⁶ *Discours sur les arts et les lettres de XI Jinping*, le 15 octobre 2014, Réunion des arts et des lettres à Pékin. Publié par *Journal du Peuple*, le 15 octobre 2015. Adresse URL : <http://cpc.people.com.cn/n/2015/1015/c64094-27699249.html>

¹⁰²⁷ « L'ouverture de la saison de consommation culturelle au bénéfice des citoyens de Pékin », *Journal Jinhua*, le 17 août, 2016. Adresse URL : http://epaper.jinhua.cn/html/2016-08/17/content_326642.htm

¹⁰²⁸ Selon taux de change entre yuan et euro en 2019, 100 yuans est égale 12.90 euros.

¹⁰²⁹ « Soixante six mille spectateurs au théâtre pendant le festival de printemps », *Journal de Pékin*, le 14 février, 2016.

II. L'évolution esthétique et la pratique théâtrale qui se voulant « populaire » (« pièce à thème » et le théâtre documentaire)

La création et la diffusion de la « pièce à thème » :

Pour ce qui est du théâtre en Chine actuellement, nous constatons une situation complexe dans laquelle se croisent trois forces vitales, celles du gouvernement, du marché et des troupes indépendantes¹⁰³⁰. Dans le premier cas, ce sont les « pièces à thème » (traduit en chinois par « théâtre du thème principal » (*zhu xuan lu*) et les pièces présentées dans les théâtres nationaux. Par exemple, en 1980, *Le maire CHEN Yi* (*CHEN Yi shi zhang*) écrit par SHA Yexin, essaie de montrer à travers dix fragments de la vie ordinaire de CHEN Yi, son travail quotidien, les bonnes relations qu'il entretient avec le peuple, etc.

Du côté des activités appuyées directement par le gouvernement, les théâtres nationaux représentent des pièces qui sont des reprises des pièces « Rouge Classique », traitant de l'histoire pendant la guerre et de l'esprit national du peuple, d'une manière très pédagogique. Par exemple, Grand Théâtre National de Pékin, on a remis en scène, en 2013 et en 2014, l'opéra de *La troupe défense de Honghu*, et en 2014 le ballet classique *Le détachement féminin rouge* ; au Théâtre Art du Peuple de Tianjin, en 2014 et 2015, la pièce *Le chapeau rouge*, etc.¹⁰³¹ Toutes ces pièces ont été mentionnées dans les chapitres précédents concernant la création des années de la guerre et l'influence de la création des pièces-modèles révolutionnaires.

Dans le domaine de la création, de la fondation de la République Populaire de Chine jusqu'à la fin de la Révolution Culturelle, le réalisme a occupé entièrement la scène du théâtre. Pendant les années 80, le théâtre parlé chinois a essayé d'évoluer pour mieux représenter la vie et les préoccupations de l'époque. On a créé donc des pièces consacrées à des problèmes sociaux (*she hui wen ti ju*), des pièces pékinoises (*jing wei xi ju*), des pièces sur la vie quotidienne et c'est une tendance qui est encore présente de nos jours.

¹⁰³⁰ Cf. Colloque international consacré au « Théâtre de langues chinoises, perspectives contemporaines », qui lieu à Paris du 17 au 19 décembre 2014, et notamment aux deux publications qui l'ont précédé et suivi : Christian Biet, Wang Jing (dir.), *Scènes chinoises contemporaines, Théâtre Public*, n°210 octobre-décembre 2013 et Christian Biet, Wang Jing (dir.), *Théâtres de langues chinoises perspectives contemporaines, Revue d'Histoire du Théâtre*, n°271 juillet-septembre 2016.

¹⁰³¹ Cf. voir les programmes de 2013 et 2014 du Grand Théâtre National de Pékin et ceux de 2014 et 2015 du Théâtre Art du Peuple de Tianjin.

Dans ce cadre, nous pouvons citer, par exemple, *Le répertoire du cœur (dan xin pu)*¹⁰³², écrit par SU Shuyang en 1978 ; la même année, *Dans un lieu silencieux (yu wu shen chu)* écrit par la dramaturge ZONG Fuxian, qui montre les difficultés et les malentendus autour d'un mariage pendant la Révolution Culturelle¹⁰³³. Beaucoup d'autres pièces sur des thèmes de société ont été créées avec succès ; citons encore *Sang, toujours chaud (xie, zong sh ire de)* écrit en 1980 par ZONG Fuxian et HE Guofu pour exalter les rénovateurs industriels, les pièces sur la vie dans les campagnes et sur la vie des femmes etc.

A propos du « théâtre pékinois » (*jing wei xi ju*), qui reflète la tradition de la culture de la capitale et l'esprit de ses citoyens à travers leur vie quotidienne, leur langue pékinoise et les personnages ordinaires de la ville, on peut mentionner *La petite rue Xiao Jing*¹⁰³⁴ (*xiao jing hu tong*) de LI Longyun, *La première maison du monde*¹⁰³⁵ (*tian xia di yi lou*) de HE Jiping, des pièces créées dans les années 80. Le courant du théâtre pékinois s'est prolongé jusque dans les années 90, avec *La renaissance de GOU Er ye*¹⁰³⁶ (*gou er ye nie pan*), créée en 1986 par JIN Yun, et *Histoire de Sang Shu Ping*¹⁰³⁷ (*sang shu ping ji shi*), créée en 1988 avec un travail collectif de CHEN Zidu, YANG Jian et ZHU Xiaopin, qui ont marqué le grand succès du théâtre réaliste. Le courant du théâtre pékinois est encore vivant avec la création en 1995

¹⁰³² Cette pièce raconte l'histoire d'un vieux médecin chinois FANG Linxuan et de ses collègues qui, malgré les difficultés pendant la période de la Bande des quatre, poursuivaient leurs recherches scientifiques, encouragés par le premier ministre ZHOU Enlai. Cette pièce a voulu montrer les sentiments des intellectuels et le soutien du premier ministre ZHOU Enlai pendant une période difficile.

¹⁰³³ Cette pièce raconte la mère HE Shifei, personnage principal, essaye de convaincre sa fille HE Yun de se marier avec TANG Youcai, leader du groupe de critique de la Révolution Culturelle, le préférant à OU YANG Pin dont sa fille est amoureuse, mais qui a participé à une manifestation contre la Bande des quatre. A la fin, la mère qui a perdu tout discernement se retrouve isolée. Le public a été touché par les événements politiques relatés dans cette pièce qui rejoignaient son propre vécu et il a souhaité que « le peuple ne reste plus jamais silencieux ! » voir critique du *Journal du Peuple*, « Le souhait du peuple, le pouvoir du peuple, critique sur *Dans un lieu silencieux* », *Journal du Peuple*, le 16 novembre, 1978.

¹⁰³⁴ *La petite rue Xiao Jing* de LI Longyun retrace la vie de cinq familles habitant la petite rue Xiao Jing et leur histoire en cinq actes correspond à des moments historiques: la veille de la libération à Pékin, le Grand Bond en Avant de 1958, le début de la Révolution Culturelle, l'échec de la Bande des quatre, la Troisième session plénière. Ces deux dernières pièces ont repris la structure de la pièce *La Maison du thé (cha guan)*, mise en scène pour la première fois en 1958, avec une deuxième représentation en 1963 et une troisième en 1979. Les trois pièces réussissent à réunir dans un lieu unique un grand nombre de personnages, témoignant ainsi du changement survenu dans l'histoire à Pékin. La structure de ces pièces était remarquable pour le théâtre réaliste chinois.

¹⁰³⁵ *La première maison du monde* de HE Jiping raconte l'histoire de la Maison Quan Ju De, le restaurant de canard rôti le plus connu à Pékin. On y découvre l'évolution et la transformation de ce restaurant à travers différentes périodes et expériences commerciales, la culture de la nourriture pékinoise et les valeurs de la culture folklorique.

¹⁰³⁶ *La renaissance de GOU Erye* raconte l'histoire et la vie d'un paysan qui s'appelle GOU Erye, sur une période allant de la guerre à la libération et à la Révolution Culturelle. Il s'agit de représenter le lien entre le terrain et la vie paysanne sous l'influence de la politique dans l'histoire chinoise.

¹⁰³⁷ *Histoire de Sang Shu Ping* raconte aussi une histoire qui a pour décor un village appelé Sang Shu Ping dans le contexte de la Révolution Culturelle.

par ZHONG Jieying de la pièce *Le vieux monsieur pékinois (bei jing da ye)* racontant la vie de trois générations de pékinois.

L'angle ordinaire, la vie quotidienne, l'histoire de personnages populaires, tout cela fut un courant important du théâtre réaliste des années 80 et 90. Et encore aujourd'hui c'est une des sources de la création théâtrale dans le grand théâtre national¹⁰³⁸, et nous pouvons trouver également sa transformation avec la création du théâtre documentaire qui évoque les problèmes sociaux et la vie des classes populaires dans la société.

Le théâtre documentaire et les réflexions sur la classe populaire :

A côté du théâtre du « thème principal » et du théâtre à objectif commercial, au cours des dernières années, nous trouvons une tendance qu'on peut qualifier de théâtre documentaire¹⁰³⁹, un théâtre qui prend en compte la vie quotidienne des gens ordinaires, à partir de leurs propres témoignages. Des exemples remarquables sont les pièces du théâtre documentaire apparues entre 2014 et 2015 de SUN Xiaoxing et de LI Yinan; ainsi que celles de la troupe *Cao tai ban* (« troupe du théâtre amateur ») et ses pratiques liées avec la classe populaire et les sujets de société.

Concernant le jeune metteur en scène SUN Xiaoxing, en 2013, il a tout d'abord présenté la pièce *Quotidien_Quotidien Extraordinaire (ri chang fei chang ri chang)*, qui présente les détails de la vie quotidienne, par exemple le travail à la couture, ou d'autres actions banales, comme le simple fait de boire de l'eau, etc. Il s'agit d'une observation poétique sur la vie de tous les jours et une réflexion sur sa valeur¹⁰⁴⁰. Dans un entretien du *Journal de Nouvel Pékin (xin jing bao)*, SUN Xiaoxing a évoqué sa motivation : « Quand je suis allé à Taiwan pour échanger avec les hommes du petit théâtre, j'ai trouvé qu'à Taiwan, il y a des hommes qui travaillent dans le théâtre avec l'objectif de changer la société, qui ne se limitent pas à le penser simplement comme théâtre. Et en effet c'est une chose qui dépasse l'art ». C'est ce qui l'a inspiré pour créer des pièces avec un lien plus fort avec la réalité. Et le résultat en a été,

¹⁰³⁸ Voyons les pièces du « nouveau pékinois » (*xin jing wei'er*) de metteur en scène HUANG Ying, par exemple *L'arbre de jujube (zao shu)* et *LU ZHU* (*LU ZHU* est une nourriture traditionnel pékinois) mis en scène au Théâtre National de Chine en 2014. *Découvert 1990 (da kai 1990)* mis en scène au Théâtre Capital de Pékin en 2019.

¹⁰³⁹ Selon les explications et les avis de Béatrice Picon-Vallin, le théâtre documentaire est l'une des formes du théâtre populaire. L'échange avec Béatrice Picon-Vallin sur la question autour du théâtre populaire et théâtre documentaire à l'occasion des rencontres de la Maison Jacques Copeau, « Que se passe-t-il entre théâtre et cinéma ? », le 26 et 28 octobre 2018 à Pernand- Vergeleses.

¹⁰⁴⁰Le site publicité de cette pièce : *Quotidien_Quotidien Extraordinaire*
<https://www.douban.com/location/drama/24529741/> et le vidéo de cette pièce sur le page Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=a8baTNCbgUI&list=PLiGXZkooQFeqppfSl6nNCSuAr487zzulY&index=4>

selon SUN Xiaoxing lui-même, que « pendant l'échange après la représentation de notre pièce *Quotidien_Quotidien Extraordinaire*, le public ne parlait plus de la pièce en elle-même, mais discutait les préoccupations de société qu'elle avait réussi à soulever. Nous avons donc atteint notre objectif¹⁰⁴¹».

En février 2014, une autre pièce qui s'appelle *Le masse (qun zhong)* a été représentée à Tianjing. Dans cette pièce, SUN Xiaoxing continue de s'intéresser à la vie quotidienne chinoise et, plus particulièrement à la défense de la vie « réelle », confrontée à l'envahissante réalité virtuelle. Dans l'introduction de cette pièce, le créateur dit vouloir retrouver la « masse », la « foule », car c'est là qu'on trouve « les spécialistes de la vie quotidienne ». De tous ces gens, selon le créateur, l'histoire a tendance à ne pas parler. Or il faut leur donner le droit d'être représentés sur une scène, ces gens que l'on peut rencontrer « dans le métro, dans les parcs, dans les magasins...ils ne parlent pas, ils sont des anonymes, ils sont la majorité¹⁰⁴²». Dans cette pièce, les acteurs sont tous des gens ordinaires sans expérience, les rôles qu'on peut se trouver dans la vie quotidienne : une femme restée à la maison, un professeur, un employé, un étudiant, etc. Chacun raconte une histoire vraie qui montre une alliance avec les autres, et toute cela crée une pièce entière à l'image des figures de la masse et de leur vie ordinaire¹⁰⁴³. La même année, SUN Xiaoxing a représenté encore une pièce : *L'histoire de XIANG Xuesong (XIANG Xuesong de gu shi)*. Elle est constituée du monologue d'une femme qui s'appelle XIANG Xuesong, parlant dans le dialecte de la ville Chongqing et racontant l'histoire de sa famille. C'est une pièce encore une fois entièrement jouée par une femme qui n'est pas du tout dans le métier du théâtre et dont l'histoire individuelle a croisé par hasard le parcours artistique de SUN Xiaoxing : « un jour, la dramaturgie de cette pièce a rencontré la dame XIANG Xuesong dans un parc de la banlieue de Pékin. A ce moment-là, XIANG Xuesong était en train de danser avec silence. Écoutant son histoire, les créateurs ont décidé de la montrer dans un théâtre et de la faire représenter par cette dame elle-même¹⁰⁴⁴». Dans cette pièce, XIANG Xuesong raconte l'histoire de son père et les changements qu'a vécu sa famille : cela avec sa propre manière de raconter, tout à fait naturelle.

¹⁰⁴¹Journal du Nouvel Pékin (*xin jing bao*), le 18 juillet 2013 :

<http://renwu.people.com.cn/n/2013/0718/c357651-22238492-3.html>

¹⁰⁴²Le site publicité sur *Le Masse* : <https://www.douban.com/event/20776158/>

¹⁰⁴³Védo de cette pièce sur le site Youtube *Le Masse*:

https://www.youtube.com/watch?v=FhMMfC5_hr0&index=1&list=PLiGXZkooQFeqppfSI6nNCSuAr487zzulY

¹⁰⁴⁴Documentes de cette pièce dans l'espace du metteur en scène SUN Xiaoxing sur le site Douban :

<https://site.douban.com/134161/widget/articles/17264198/article/32306726/>

En juin 2015 à Pékin, deux autres pièces du théâtre documentaire ont été représentées : *Sur le beau monde* (*guan yu mei hao shi jie*) et *Avoir Sans* (*you mao*). *Sur le beau monde* est une pièce née d'une collaboration sino-allemande, avec la mise en scène d'Heiner Goebbels et la scénographie de LI Yinan, professeur à l'Académie du Théâtre Central de Pékin. Le sujet central de cette pièce concerne le développement global et numérisé qui a changé radicalement notre vie depuis les dernières cinquante années, surtout dans la Chine moderne et hyper-développée du point de vue des connexions numériques, qui a connu une grande et très rapide évolution. « Quel rêve avez-vous ? Que pensez-vous du développement récent de la société ? Quelle espérance avez-vous pour l'avenir du monde ? » Autour de ces questions, les élèves de l'Académie du Théâtre Central ont réalisé des entretiens avec leurs grands-parents, afin d'accumuler leurs souvenirs et leur expérience dans le passé. Ces matériaux sont représentés sur la scène par l'exposition des élèves et par les images et les enregistrements sous une forme multi-médiale. L'objectif de cette pièce est de nous faire dialoguer avec nos proches et les vieilles générations, parce qu'il y a eu de grands changements pendant ces cinquante ans. « Nous vivons dans un monde poussé par le désir d'aller plus vite et plus loin, pour avoir de plus en plus de progrès. C'est pareil en Chine et en Allemagne. De temps en temps, nous avons besoins de nous arrêter et de regarder notre l'histoire et sa valeur. Donc, l'histoire dans notre pièce est construite par les narrations d'hommes ordinaires¹⁰⁴⁵».

Parallèlement, la pièce *Avoir Sans* est aussi un projet collaboratif sino-allemand, et le résultat d'un séminaire sous la direction de LI Yinan, avec quarante élèves de l'Académie du Théâtre Central à Pékin qui ont réalisé des entretiens avec des fonctionnaires, des travailleurs, des enseignants, des étudiants, des ouvriers, des femmes de ménage, des gardes de sécurités et même des mendiants dans le métro. L'enquête a été menée autour des biens, les biens privés, la consommation et les objets, et les résultats de cette enquête ont été rendus sous la forme d'un spectacle. Celui-ci s'est composé de trois parties : tout d'abord, les acteurs se sont présentés dans une place afin de s'approcher de la foule par une performance de type « flashmob » ; dans la deuxième partie, le public a été divisé en groupes qui ont été guidés à travers les petites rues pékinoises (*hu tong*), et pendant leur trajet, le guide a discuté avec les spectateurs des biens privés, des rapports à l'objet, etc. ; enfin, le public est retourné au théâtre où il y avait deux espaces séparées : une scène centrale, avec la représentation d'une pièce de quatre-vingt-dix minutes et une salle de projection où étaient montrées les œuvres

¹⁰⁴⁵Le site publicité de la pièce *Sur le beau monde* (*guan yu mei hao shi jie*), votre histoire orale, mon document écrit: <https://www.douban.com/event/24534992/>

audiovisuelles réalisés par les étudiants de l'Académie du Théâtre Central, sous forme d'installation.

L'autre exemple important à citer est celui de la troupe *Cao tai ban* («troupe du théâtre amateur»), une troupe indépendante créant particulièrement des pièces concernant la situation des classes populaires et surtout des ouvriers. *Cao tai ban* est une troupe fondée en 2005 à Shanghai avec l'objectif de faire appel à des gens ordinaires dans la création d'un théâtre populaire, dont l'objectif principal n'est pas le profit, mais le changement de la manière avec laquelle on produit du théâtre¹⁰⁴⁶. Cette troupe s'occupe de sujets sociaux dans leur création collective ou individuelle. A partir de 2007, elle a créée «la station culturelle» afin d'organiser des ateliers, des conférences, des performances dans les lieux communautaires, pour créer des espaces publics ambulants et pour chercher le lien entre la création d'art et la société. Leurs pratiques se sont déplacées non seulement dans beaucoup de villes en Chine, mais ont été aussi invitées au Japon, en Corée, à Singapour, en Inde, en Italie, en Allemagne, etc.

La troupe *Cao tai ban* et ses pratiques a essayé de lancer un mouvement de «Théâtre Social» (*she hui ju chang*). Selon le créateur de la troupe, ZHAO Chuan, le «théâtre social» s'interroge sur les sujets sociaux pour reprendre le pouvoir sur la représentation. L'esprit critique du «théâtre social» a rendu ces spectacles fortement connectés à la réalité, pour lutter contre le courant principal des arts et lettres, régi par la culture de la consommation. Ce théâtre est sorti de la routine des «spectacles d'élite» en absorbant toutes les modalités de représentation et essayant d'illustrer les images issues de la réalité de la vie, avec des acteurs qui ne sont plus des professionnels insérés dans le système du marché, mais des amateurs qui, en revanche, se présentent avec leurs identités ordinaires, avec leurs langues et leurs gestes. C'est une façon de créer un espace du débat sur la vie sociale, et c'est également leur l'objectif pour s'engager dans la société.

La création la plus connue de cette troupe et qui a eu le plus d'influence est sans doute *Usine du monde* (*shi jie gong chang*), un spectacle qui raconte la vie des ouvriers et leur condition, pour poser l'interrogation sur l'influence du système capitaliste dans le monde actuel. Cette pièce traite des problèmes concernant la situation des ouvriers de nos jours en Chine et dans le monde entier. Son argument prend son origine à partir du scandale de la série

¹⁰⁴⁶ Voir le site de *Cao tai ban* : <http://grassstage.cn/> A propos de *Cao tai ban*, voir aussi : Lin Lin, «Chine», in Institut International du Théâtre, *Le Monde du théâtre*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Oxford, Wien, Peter Lang Editeur, 2008, p. 127-133.

de suicides de plusieurs ouvriers qui travaillaient pour Foxconn, des suicides déterminés par des conditions de travail surchargé. La pièce commence par présenter les mains d'ouvriers qui sont en train de travailler sur l'écran, afin d'illustrer l'histoire et le déplacement du développement industriel à partir de la Révolution Industrielle en Angleterre jusqu'à la Chine d'aujourd'hui. Ensuite on évoque les problèmes entre la ville et la campagne, lorsque les gens se sont déplacés en ville pour travailler, en laissant leurs enfants à la campagne. Cela a entraîné beaucoup de problèmes psychologiques dans les familles séparées et surtout aux enfants restés sans parents. Outre ces deux sujets, cette pièce discute aussi de la relation entre producteur et consommateur, du processus de la production capitaliste dans le cadre de la société de consommation. En plus, elle met en évidence le lien entre ces « usines du monde » que représentent les énormes complexes industriels tels que Foxconn et la pollution dans le monde. A la fin de la représentation, l'acteur sort de son rôle pour reprendre son identité dans la réalité et évoque *Huit Idéaux* autour des problèmes soulevés par cette pièce, en terminant par un échange avec le public.

Discuter avec le public et évoquer leur effet sur les problèmes sociaux, c'est aussi le but du créateur ZHAO Chuan dans son « Théâtre Social » :

C'est une réunion assemblée dans le théâtre. Le théâtre ne peut pas résoudre les problèmes sociaux, ni même leur donner une réponse correcte. Mais il est possible d'avoir un point de départ pour discuter sur la vie, une répétition pour chercher la réponse... Dans cette pièce, on a parlé de l'industriel et de l'ouvrier, de la campagne et de la main-d'œuvre, des enfants restés à la maison etc., on a également parlé de la séparation des classes dans la société, de la séparation entre les gens de la ville et les ouvriers de la campagne, et aussi de la discrimination entre les classes ouvrières. Nous devons réfléchir sur le comment vivre ensemble, sur un système social plus juste¹⁰⁴⁷.

Le travail de la troupe *Cao tai ban* constitue donc un exemple pratique contemporain qui essaie de présenter le paysage de la Chine d'aujourd'hui, où l'être humain évolue dans son destin collectif et individuel, en montrant une conscience de la revendication démocratique et une observation sur la classe populaire dans l'actualité.

¹⁰⁴⁷ BU Wei, « La séparation et la connexion, *Usine du Monde*, le Théâtre Social et la politique », in *Théorie et critique des arts et lettres*, numéro 6, 2014.

III. Entre thèmes modernes et culture traditionnelle, entre l'art et le marché

La transformation du « petit théâtre » chinois en théâtre grand public (l'exemple le plus réussi de MENG Jinghui) :

MENG Jinghui est l'un des fondateurs du Festival de Wuzhen que nous avons présenté dans le chapitre précédent. Il fait partie des metteurs en scène d'avant-garde des années 90 et est un symbole de réussite et d'ouverture sur le marché du « petit théâtre » en Chine. Il a connu deux périodes de création qui pourraient témoigner de l'évolution du petit théâtre vers un public plus élargi : la première période correspond à sa pratique du théâtre d'avant-garde entre 1900 et 1997, pendant laquelle il a introduit beaucoup d'expérimentation dans ses pièces ; la deuxième se déroule après 1997 et à partir de ce moment, l'« avant-garde » commence à se transformer chez lui pour permettre la compréhension du grand public et la rencontre avec celui-ci¹⁰⁴⁸.

Pendant la première période de sa création, il a mis en scène beaucoup de pièces occidentales, par exemple en 1990 *Le Monte-plats* de Harold Pinter, en 1991 *La Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco et *En attendant Godot* de Samuel Beckett, en 1993 *Le Balcon* de Jean Genet. Cette création inspirée des ouvrages occidentales s'est poursuivie dans ces dernières années, le studio de MENG Jinghui a en effet continué à adapter des pièces occidentales, comme par exemple, *Roméo et Juliette* de William Shakespeare en 2013, *Mort accidentelle d'un anarchiste* de Dario Fo reprise en mai 2014, *Lettre d'une inconnue* de Stefan Zweig en juin 2014, *La Bonne Ame du Se-Tchouan* de Bertolt Brecht en octobre 2014, etc. Par ailleurs, ses pièces du petit théâtre se sont également ouvertes à des ouvrages philosophiques ou romanesques occidentaux. Ainsi, en 2014, la pièce *Chercher le bonheur*, adaptée de l'œuvre philosophique *La conquête du bonheur* de Bertrand Russell, et en 2015 la pièce *Bonjour Tristesse* adaptée de Françoise Sagan.

D'ailleurs, MENG Jinghui a mis en scène ses propres pièces originales comme *Si Fan (si fan)* en 1992, *J'aime XXX (wo ai XXX)* en 1994, *Camarade Ah Q (a Q tong zhi)* en 1996. Parmi celles-ci, la pièce *Si Fan*¹⁰⁴⁹ a connu le plus grand succès. C'est l'adaptation d'une ancienne pièce traditionnelle chinoise de la dynastie Ming, mais dans une version « d'avant-garde ». MENG Jinghui essaie de créer un lien avec certains chapitres du *Décameron* de

¹⁰⁴⁸ Cf. *Documentaire du théâtre d'avant-garde*, MENG Jinghui (dir.), Pékin, Maison d'Édition d'auteur, 2000.

¹⁰⁴⁹ vidéo documentaire de la pièce *Si Fan* sur le site internet : <http://www.tudou.com/listplay/x46GE19Qauk.html>

Boccace, afin de présenter une pièce déconstruite. A travers ces histoires désordonnées, l'auteur cherche à montrer la légitimité des besoins humains. Dans son autre de ses pièces, *J'aime XXX*¹⁰⁵⁰, il abandonne le dialogue formel traditionnel, et construit le texte comme un long monologue qui permet d'évoquer les sujets et la mémoire collective de l'époque. Il n'y a ni rôles, ni histoires, mais en revanche il ne reste qu'un acteur qui parle sur scène, sans arrêt, sans une apparente volonté de communication. La révolution subversive que constitue cette pièce lance également un défi au public de cette époque.

A partir de 1998, MENG Jinghui commence à réorienter ses idées sur sa création d'avant-garde ; il est tenté d'aller vers « la communication avec le public », afin de « faire accepter à un grand public ses tentatives esthétiques¹⁰⁵¹ ». Ainsi, dans la deuxième partie de sa création, son travail devient un exemple du succès qui crée une alliance entre le marché et la création artistique dans l'histoire du petit théâtre chinois et cela symbolise aussi le nouveau parcours du théâtre populaire sur le marché du petit théâtre en Chine jusqu'à ce jour.

En 1998, il a présenté *Mort accidentelle d'un anarchiste* de Dario Fo, en 1999, *Rhinocéros Amoureux* de Liao Yimei, deux pièces très accessibles pour le grand public qui ont obtenu un grand succès. Pendant 40 séances sans arrêt, ces deux pièces ont battu un record avec 120% d'entrées à chaque séance, pour un total de 400 000 billets vendus¹⁰⁵², ce qui est énorme. C'est la preuve de l'existence d'un marché théâtral très actif ; par ailleurs, le petit théâtre et les pièces expérimentales ont réussi à attirer l'attention d'un public qui était plutôt habitué à un théâtre plus commercial.

Pendant la deuxième période, *Rhinocéros Amoureux* est la pièce qui a connu le plus de succès sur le marché du petit théâtre. Elle présente une histoire d'amour contemporaine, mettant en scène un homme qui s'appelle MA Lu et son amour idéal pour une fille qui s'appelle Ming Ming. MA Lu est très amoureux de cette fille même si c'est sans retour. Dans cette pièce, MA Lu est un éleveur de rhinocéros et le sien, qui s'appelle TU La, n'arrive pas à s'adapter au groupe. MA Lu est un peu comme son propre rhinocéros dans le monde réel. Sa recherche de l'amour idéal renvoie à chaque individu et à une quête spirituelle plus profonde ; ainsi cette pièce touche beaucoup de jeunes spectateurs confrontés à la même situation dans la vie moderne. En effet, comme on peut le lire dans le site de l'association *Hybridités France-Chine* :

¹⁰⁵⁰ vidéo documentaire de la pièce *J'aime XXX* sur le site internet :

<http://www.tudou.com/programs/view/gIK9RKYhR00>

¹⁰⁵¹ MENG Jinghui, XIE Xizhang, « Dialogue sur le théâtre expérimental », in *Dossier du théâtre d'avant-garde*, Beijing, Maison Edition d'Ecrivain, 2000, P.10.

¹⁰⁵² TIAN Benxiang (dir.), *L'histoire générale d'art du théâtre chinois*, volume 2, ShanXi, Edition d'éducation de ShanXi, 2008, p.163.

Le spectacle a fortement marqué le public chinois par l'originalité de sa mise en scène, de sa scénographie, son écriture simple et poétique et surtout son style de narration complètement nouveau, car exprimer ses sentiments est chose peu commune dans la communauté chinoise¹⁰⁵³.

A ce jour, elle a été jouée dans 36 villes du monde entier, soit près de 3600 séances et 60 mille spectateurs¹⁰⁵⁴.

Pour diffuser la culture et la pédagogie théâtrale auprès d'un public jeune, entre septembre 2014 et mai 2015, cette pièce est partie en tournée dans tout le pays avec 100 représentations dans 46 universités chinoises, soit 14 provinces, 18 villes, 12 000 spectateurs. Considérée comme un projet de bien-être public, elle était jouée gratuitement à l'université sur inscription. Selon le sondage réalisé, pour 70% du public soit 80 000 personnes, il s'agissait du premier contact avec le théâtre¹⁰⁵⁵.

Le style avant-gardiste de MENG Jinghui est celui qui a connu le plus de succès dans le monde du petit théâtre depuis les années 90 jusqu'à aujourd'hui. Voici les principales caractéristiques de son style : l'influence d'ouvrages occidentaux avec des thèmes autour des sentiments humains ; une mise en scène mixant des histoires, associant et surprenant le public, créant une ambiance comique ; avec la création de son studio, MENG Jinghui a trouvé la manière de « produire » des pièces « avant-gardistes » capables toutefois d'attirer en nombre le public. Dans le contexte commercial actuel, la réussite du petit théâtre de MENG Jinghui nous fait réfléchir sur sa transformation.

Comment garder l'esprit critique avant-gardiste quand les pièces se transforment en produits de distraction pour le public ? Comment départager valeur artistique et succès commercial ? Ces questions autour de la création et de la diffusion du petit théâtre de nos jours concernent plus en général l'avenir et le développement du théâtre populaire en Chine.

¹⁰⁵³ Cf. *Rhinocéros amoureux*, le site *Hybritités France-Chine*, adresse URL :

http://www.hybriditesfrancechine.com/projets/spectacle_vivant/rhinoceros-amoureux/

¹⁰⁵⁴ « Grande tendance dans les universités pour *Rhinocéros Amoureux* », *Journal du Temps Chinois*, le 25 octobre, 2014. Adresse URL : <http://www.chinatimes.com/cn/newspapers/20141025001051-260306>

¹⁰⁵⁵ « Cent séances ambulants universitaire de *Rhinocéros Amoureux* », *Internet Xinhua*, le 26 mai, 2015. Adresse URL : http://www.jyb.cn/high/gdjywxw/201505/t20150526_623593.html

La production du théâtre contemporain (les pièces à thèmes urbains, les nouveaux médias et la pratique corporelle)

Dans la production du théâtre en Chine, nous avons trouvé deux tendances principales qui montrent la relation entre l'art théâtral et la consommation culturelle de nos jours, et où se rencontrent un élan de création moderne et en même temps des tentatives d'adaptation d'éléments traditionnels chinois.

La première tendance a rencontré le succès sur le marché, avec par exemple la création de LIN Yihua et de LAI Shenchuan et les pièces distrayantes de « Joyeux Ma Hua ». La deuxième tendance expérimente de nouveaux médias et l'esthétique corporelle, avec par exemple les pièces de WANG Chong, ainsi que la renaissance de l'art traditionnel chinois dans le théâtre corporel de ZHAO Miao.

Le premier exemple concerne la réussite sur le marché du théâtre de pièces modernes qui portent les titres classiques de LIN Yihua et de sa compagnie « Extraordinaire LIN Yihua », un metteur en scène hongkongais, qui a réussi à avoir une influence sur le marché du théâtre en Chine depuis 2007¹⁰⁵⁶. Entre 1989 et 2006, sa création et ses pièces n'étaient présentées qu'à Hong Kong ou à Taiwan ; à partir de 2007, elles ont commencé à être présentées sur le continent. Entre 2007 et 2015, sa compagnie et ses pièces ont été montées dans environ une vingtaine de villes en Chine¹⁰⁵⁷. La première raison de leur popularité est que les thèmes portent toujours sur la vie et les sentiments des gens urbains et que ses pièces rappellent souvent les titres d'ouvrages très connus ou sont des adaptations d'histoires anciennes chinoises ou des romans occidentaux, même si leurs contenus n'ont pas forcément un lien précis avec ces ouvrages adaptés. Par exemple, « Les Madames Bovary » (*bao fa li fu ren men*) et « La Pérégrination vers l'Ouest »¹⁰⁵⁸ (*xi you ji*) en 2007 ; « Au bord de l'eau »¹⁰⁵⁹ (*shui hu zhuan*) en 2008 ; « Homme et Femme. La Guerre et la Paix » (*nan ren yu nv ren zhi zhan zheng yu he pin*) en 2009 ; « L'architecte du destin. Les Grandes Espérances » (*min yun jian zhu shi zhi yuan da qian cheng*) en 2010 ; « Le monde fantastique de Hong Niang

¹⁰⁵⁶ A ce propos, voir l'article de Christophe Tong Rui, « Edward Lam comme exemple du spectacle contemporain à Hong Kong (et ailleurs) », *Théâtre Public*, n°210 scène chinoises contemporaines, octobre-décembre 2013.

¹⁰⁵⁷ Table Chronologie de représentation de la Compagnie « Extraordinaire LIN Yihua » sur le site officiel : <http://www.eldt.org/production>

¹⁰⁵⁸ « La Pérégrination vers l'Ouest » histoire ancienne chinois, voir :

https://fr.wikipedia.org/wiki/La_P%C3%A9grination_vers_l%27Ouest

¹⁰⁵⁹ « Au bord de l'eau » histoire ancienne chinois voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Au_bord_de_l%27eau

dans XI XIANG »¹⁰⁶⁰ (*hong niang de yi xiang shi jie zai xi xiang*) et JIA Baoyu (*jia bao yu*) en 2011 ; « Trois Royaumes de Chine »¹⁰⁶¹ (*san guo*) en 2012 ; « Les continuateurs de LIANG Shanbo et ZHU Yingtai »¹⁰⁶² (*liang zhu de ji cheng zhe men*) et « Le Rêve dans le pavillon rouge »¹⁰⁶³ (*hong lou meng*) en 2014, etc. D'ailleurs, les acteurs et actrices invités sont souvent des vedettes populaires et c'est la seconde raison qui explique l'attrait qu'elles ont pour les jeunes publics qui ont le pouvoir de consommation dans la société, comme par exemple les étudiants de l'université et les bureaucrates constituent une grande partie des consommateurs.(voir en Fig.1 et 2)



Fig. 1 L'affiche de la pièce *Le monde fantastique de Hong Niang dans XI XIANG* en 2011

Source disponible à : <https://www.eldt.org/production>

¹⁰⁶⁰ « Xixiang Ji », ou « L'Histoire du pavillon d'Occident », un ouvrage traditionnel chinois, voir :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Xixiang_ji

¹⁰⁶¹ « Trois Royaumes de Chine », un ouvrage traditionnel chinois, voir :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Trois_Royaumes_de_Chine

¹⁰⁶² Ce titre est adapté d'une histoire ancienne chinoise très connue « La Romance de Liang Shanbo et Zhu Yingtai », histoire ancienne chinoise, voir :

https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Romance_de_Liang_Shanbo_et_Zhu_Yingtai

¹⁰⁶³ « Le Rêve dans le pavillon rouge » est un classique chinois, voir :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_R%C3%AAve_dans_le_pavillon_rouge



Fig. 2 L’affiche de la pièce *Le Rêve dans le pavillon rouge* en 2014

Source disponible à : <https://www.eldt.org/production>

L’autre exemple remarquable est LAI Shengchuan et son Au Théâtre (*shang ju chang*) créé à Shanghai en 2015. LAI Shenchuan est l’un des metteurs en scène taiwanais qui a écrit une nouvelle page pour le théâtre contemporain à Taiwan, il est aussi l’un des fondateurs du Festival Wuzhen dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. Il a aussi essayé d’ouvrir « un nouveau marché », d’atteindre « un nouveau public » et de faire découvrir « une culture industrielle » dans l’actualité. Depuis 1984, l’« Atelier de Performance » (*biao yan gong zuo fang*) sous sa direction a commencé à créer une trentaine de pièces très réussies pour attirer le public, par exemple *Ce soir-là, Nous parlons de Xiang Sheng* (*na yi ye, wo men shuo xiang sheng*) type de théâtre contemporain à Taiwan, qui a obtenu le succès par un mélange d’ « art délicat » et de « culture populaire »¹⁰⁶⁴.

A partir de 2006, la pièce *Amoureuse du Village Fleur de pêcher* (*Secret Love in Peach Blossom Land* *An lian tao hua yuan*) a été représentée de façon itinérante sur le continent chinois. C’est aussi l’une des pièces du répertoire de sa compagnie qui a obtenu un grand succès sur le marché du théâtre. En outre, sa compagnie Atelier de Performance a présenté

¹⁰⁶⁴ Site officiel d’« Atelier de Performance », http://www.pwshop.com/en/about_us/stan-lai-lai-sheng-chuan/

une trentaine de pièces qui ont été présentées en trois cents séances en Chine¹⁰⁶⁵. En novembre 2015, LAI Shenchuan et son atelier ont réussi à établir leur propre théâtre à Shanghai: Au Théâtre (*shang ju chang*), il se situe dans le centre de Shanghai et occupe une surface de 2530 mètres carrés, avec une salle du théâtre et une salle de répétition. D'après LAI Shenchuan, « *shang* » se prononce également « *shang deng* », ce qui signifie « haut niveau », tout comme le mot « *shi shang* » indique quelque chose de « moderne », « à la mode ». En plus, « *shang* » peut être utilisé également comme un verbe dans le sens d'« aller quelque part » : c'est une manière d'exprimer le souhait que le théâtre devienne un lieu de rencontre, que « tout le monde aille au théâtre »¹⁰⁶⁶.

Dans ce même sens, le théâtre de LAI Shenchuan se distingue des autres théâtres inspirés du modèle occidental et qui sont généralement des lieux très formels où l'on remarque une distance nette entre la scène et la salle, entre le théâtre et le public. Pour faire venir beaucoup plus de gens au théâtre, « Au Théâtre » est installé au sixième étage d'un grand magasin d'un centre commercial. Pour LAI Shenchuan, en effet, cela correspond aux attentes du public du XXI^e siècle : « Le théâtre du XXI^e siècle doit tenir une place dans la vie des gens. Il a besoin de services de proximité, afin de permettre au public d'aller au théâtre pratiquement après le repas¹⁰⁶⁷ ». En même temps, pour faire venir un nombre plus important de spectateurs, « Au Théâtre » essaie de baisser les prix, de présenter les pièces connues du répertoire, d'inviter des vedettes populaires du cinéma et du monde des chanteurs pour jouer les rôles...afin d'augmenter l'impact sur le marché du théâtre et d'attirer les consommateurs.

Le dernier exemple de la première tendance pour diffuser et rendre populaire le théâtre de nos jours est le théâtre commercial qui se donne comme objectif la consommation distrayante. Le cas plus représentatif de cette mouvance est la série de « Joyeux Ma Hua »¹⁰⁶⁸ (*kai xin ma hua*), produite par le Développement Culturel de Joyeux Ma Hua Co., Ltd à Pékin. Cette société a lancé le concept de « Comédie de Nouvel an » (*he sui wu tai ju*) en 2003 avec la pièce *Je te fais le Ma Hua maintenant si tu veux* (*xiang chi ma hua xian gei ni ning*) qui a obtenu un grand succès sur le marché de Pékin. Depuis cette année, « Joyeux Ma Hua » continue à présenter les pièces de « Comédie de Nouvel an » à la fin de chaque année dans les grands théâtres. La renommée de cette marque et de ses produits est de plus en plus grande à

¹⁰⁶⁵ Site officiel d' « Atelier de Performance », http://www.pwshop.com/about_us/賴-聲-川-stan-lai/

¹⁰⁶⁶ « LAI Shenchuan : Au Théâtre, c'est le village fleur de pêcher pour moi et le public », *Journal Wenhui*, le 26 novembre, 2015, source internet : <http://culture.qianlong.com/2015/1126/130489.shtml>

¹⁰⁶⁷ « LAI Shenchuan a obtenu son propre théâtre à Shanghai », *Journal des nouvelles de Beijing*, le 6 septembre, 2015. Source internet : http://epaper.bjnews.com.cn/html/2015-09/06/content_596745.htm?div=2

¹⁰⁶⁸ Ma Hua est une nourriture spéciale chinoise, elle est très facile à fabriquer et donc très populaire dans la vie quotidienne.

cause de ses nombreuses représentations qui touchent le grand public, et battent le record d'entrées sur le marché. En onze ans, cette marque a produit 22 spectacles, touché plus que 40 villes, représenté plus de 2000 séances dans les grands théâtres et attiré plusieurs millions de spectateurs. Entre 2012 et 2014, la télévision a diffusé cinq pièces pendant « La Soirée de la Fête du printemps¹⁰⁶⁹ » (*chun jie lian huan wan hui*). En 2015, « Joyeux Ma Hua » a présenté son premier film de comédie (*xi ju dian ying*) *XIA Luo Très Anxieux* (*xia luo te fan nao*) qui a battu un record de quatorze cent millions yuans sur le marché du cinéma¹⁰⁷⁰. Le deuxième film de comédie *Mr. Donkey* (*lv de shui*) adapté de la même pièce mise en scène depuis 2012 a connu un grand succès auprès du public, et en 2016, les mêmes acteurs ont joué cette pièce au cinéma.

Les pièces qui s'adressent au public urbain et expriment les sentiments dans la vie moderne sont d'un tout autre style. Un exemple très réputé se trouve dans les pièces de LIN Yihua, que nous avons analysées dans les pages précédentes et nous y retrouvons les points essentiels de ses œuvres : un système de vedettariat qui fait que les rôles sont tenus par des stars populaires, les histoires sur la vie moderne évoquant des interrogations sur les sentiments individuels et sur la relation entre les hommes dans la société, etc.

Dans le contexte commercial du théâtre de nos jours, nous voyons aussi de nouvelles tentatives et des pratiques qui réussissent à trouver leur place et à avoir des effets pour la diffusion populaire du théâtre. On observe des créations importantes comme le nouveau théâtre national, la pratique corporelle et les nouveaux médias dans le théâtre. Une tentative représentative est constituée par la série des pièces 2.0 de WANG Chong dont nous avons beaucoup parlé dans les chapitres précédents à propos du Festival de Wuzhen et la reprise du thème « Rouge classique » au chapitre VI 6.3. Une autre tentative significative de ces dernières années est la réintroduction d'éléments du théâtre ancien traditionnel dans le théâtre contemporain d'expression corporelle. Avec *Rêve pendant la cuisine* (*huang liang yi meng*) HUANG Ying lance le concept de « Nouveau théâtre national » (*xin guo ju*) qui associe les arts du chant et de la danse de *Xi Qu* dans ce théâtre à dominante corporelle. Nous observons aussi cette tendance dans la pratique de la compagnie *San Tuo Qi* de ZHAO Miao, une troupe connue pour ses pièces qui utilisent des masques et de la danse ancienne¹⁰⁷¹. La pratique corporelle et la culture traditionnelle attirent l'attention des chercheurs pendant les échanges

¹⁰⁶⁹ C'est une émission nationale appréciée par la plupart des chinois qui passent la Fête du printemps dans leur famille et la regardent ensemble pendant le repas.

¹⁰⁷⁰ « L'éclat de rire sur *Mr. Donkey* de Joyeux Ma Hua », Journal de Beijing, le 22 septembre, 2016.

¹⁰⁷¹ Voir « ZHAO Miao : essayons de trouver l'équilibre entre l'art et le marché », *Journal des arts et des lettres* 1949, le 27 octobre 2019. Adresse URL : <https://mp.weixin.qq.com/s/SiGvjSFnGeeYM2FeMDWJyw>

franco-chinois¹⁰⁷². Ce sont les exemples qui ont réussi à populariser en Chine et à l'étranger l'art traditionnel et le théâtre corporel dans la pratique contemporaine chinoise.

Ces dernières tendances font le lien entre la culture traditionnelle chinoise et les nouvelles formes de la pratique théâtrale. Leur impact et influence sur le marché théâtral contribue aussi à développer et à rendre populaire le théâtre.

IV. Quel avenir pour le théâtre? La fonction pédagogique et l'éducation théâtrale

Enfin, pour trouver les espoirs dans l'avenir pour une nouvelle utopie du théâtre populaire en Chine, nous devons retourner sur son point initial : la fonction de l'éducation théâtrale.

Par rapport au système de la pédagogie théâtrale qui est beaucoup développé en France, par exemple avec des formations et des cours qui sont réservés aux enfants et à la jeunesse très tôt dans le système scolaire français, et jusqu'à l'université, la Chine a encore beaucoup de chemin à parcourir, et ce sujet a été l'objet de plusieurs discussions ces dernières années.

Sous l'influence du développement du théâtre dans la société, tant dans sa dimension culturelle que dans son développement dans le marché de la consommation, le gouvernement lance depuis un certain temps des politiques qui visent à guider l'éducation théâtrale, du théâtre traditionnel comme du théâtre parlé, dans les écoles primaires, les collèges et les lycées. En 2008, Assemblée nationale populaire a évoqué l'installation de cours à l'école pour la jeunesse concernant la pédagogie de l'opéra de Pékin et de *Kun Qu*, et en juillet de la même année, Conseil des affaires de l'Etat de la République populaire de Chine a publié « Les politiques de l'appui sur le développement et la transition de *Xi Qu* ».

En 2016, à Shanghai, on a pu recenser plus de 70 écoles (lycées, collèges et écoles primaires) qui ont installés des cours de *Xi Qu* et de *Kun Qu*¹⁰⁷³. Par ailleurs, Comité

¹⁰⁷² A ce propos, voir les paroles de Christian Biet et de Wang Jing concernant la pratique corporelle et la racine culturelle chinoise : Théâtre chinois contemporain, metteurs en scène, une nouvelle « avant-garde » ? Site officiel : « Festival d'Avignon 2019 : Les ateliers de la pensée avec Meng Jinghui », le 25 juillet 2019 écrit par Lucie, Adresse URL : www.hybriditesfrancechine.com (<https://www.hybriditesfrancechine.com/blog/2019/07/25/festival-davignon-2019-les-ateliers-de-la-pensee-avec-meng-jinghui/>)

¹⁰⁷³ « Les cours du théâtre parlé et de *Xi Qu* sont installés dans lycée, collège et l'école primaire », *Journal du soir de Nouvel Peuple*, le 31 mai 2016. Adresse URL : <http://newsxmwb.xinmin.cn/wenju/wh/2016/05/31/app/30106765.html>

d'Education de Shanghai a lancé également un programme de pédagogie du théâtre parlé dans les écoles pour la jeunesse, dix-sept écoles sont intéressées par ces formations¹⁰⁷⁴. En 2016 et 2018, l'Académie du Théâtre central à Pékin a organisé la première et la deuxième édition d'un colloque national qui avait comme sujet « L'éducation théâtrale dans les écoles primaires, collèges et lycées en Chine », des spécialistes étrangers et des enseignants chinois ont échangé les expériences de la pédagogie théâtrale pour les enfants et les adolescents¹⁰⁷⁵.

D'ailleurs, dans le milieu de la recherche et des échanges académiques, l'étude théâtrale signe une importance dans les écoles interdisciplinaires en Chine. Citons un exemple parmi les plus récents qui a un grand impact dans le milieu de la recherche académique concernant l'étude théâtrale. Entre le 26 et 27 octobre 2019, l'Ecole des lettres de l'Université Renmin à Pékin avec ses partenaires la Maison d'Edition du Théâtre chinois, Agence du Drama (*Revue de l'Académie du Théâtre Centrale à Pékin*) et la rédaction de la revue *Etude sur Xi Qu*, ont organisé une colloque nationale sur le sujet « Cent ans d'écho des débats sur le nouveau et le vieux théâtre. Réflexion sur la construction de la discipline théâtrale ». Plus de soixante intervenants qui viennent des universités de Pékin, de Shanghai et d'autres provinces de Chine¹⁰⁷⁶ se sont repartis en plusieurs groupes de travail pour discuter autour de six sujets : 1. Le théâtre chinois dans la perspective mondiale, 2. Le débat sur la modernité et la nationalité, 3. Média, technique et art du théâtre moderne, 4. Le théâtre interculturel et l'anthropologie du théâtre, 5. L'étude théâtrale et la contextualité culturelle et historique, 6. L'avancement et la direction de la discipline du théâtre et du cinéma¹⁰⁷⁷. Ce colloque est un événement dans le milieu académique pour étudier et pour partager les avancements de la recherche sur le théâtre

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*

¹⁰⁷⁵ « La première édition de colloque national sur la pédagogie théâtrale dans les écoles primaires, collèges et lycées », le 28 octobre, site de XinHua, Adresse URL : http://www.xinhuanet.com/ent/2016-10/28/c_1119804402_3.htm

Voir aussi « La deuxième édition de colloque national sur la pédagogie théâtrale dans les écoles primaires, collèges et lycées », le 29 octobre 2018, site de l'Académie du Théâtre central à Pékin, Adresse URL : <https://mp.weixin.qq.com/s/HaiEC93XCElpEOegke2XZw>

¹⁰⁷⁶ Les chercheurs, maître des conférences et professeurs sont venus des écoles interdisciplinaires dont les écoles d'art, les écoles des lettres et les écoles de *Xi Qu* sont les trois écoles principales. Par exemple les écoles des lettres et les écoles d'art des universités suivant : l'Université de Londres, l'Université Setsuan du Japon, l'Université Renmin, l'Université de Pékin, l'Académie du Théâtre central de Pékin, l'Académie du Théâtre de Shanghai, l'Ecole Nationale de l'opéra de Pékin, l'Ecole de Xi Qu, la Maison souvenir de Mei Lanfang, l'Université de Nankin, l'Université de Sichuan, l'Université de Sun Yat-sen, l'Ecole Normale du sud, l'Ecole Normale de Shandong, l'Ecole Normale de Shanxi, etc.

¹⁰⁷⁷ Voir le programme du colloque, l'adresse URL : <https://mp.weixin.qq.com/s/LD6AUU7BuipMMC4ZcygBtA>

parlé et le *Xi Qu*, et montre l'avancement de la réflexion sur le développement interdisciplinaire et international pour la discipline d'étude théâtrale en Chine¹⁰⁷⁸.

Par ailleurs, grâce à la politique d'éducation générale, début du 2018, le Ministre de l'Education de Chine a rajouté les langues française, allemande et espagnole (hors de la langue anglaise, japonaise et russe qui existaient auparavant) comme les trois langues étrangères à choisir par les étudiants : onze collèges et lycées ont été choisis comme écoles expérimentales pour les cours de français. D'un certain point de vue, c'est une tendance positive pour les jeunes générations qui sont ainsi poussées à étudier la culture et la langue française, ce qui pourra être une étape de préparation pour la formation au théâtre français.

Ces événements dans le domaine de la pédagogie et l'étude théâtrale signent une possibilité et une force potentielle pour développer, pour populariser et pour continuer l'utopie du théâtre populaire dans l'avenir.

¹⁰⁷⁸ Voir « Spécialistes se sont réunis à l'Université Renmin de Chine : débats sur le nouveau et le vieux théâtre. Réflexions sur la construction de la discipline théâtrale », *Le Journal du Peuple*, le 30 octobre, 2019. Adresse URL :

http://paper.people.com.cn/rmrbhwb/html/2019-10/30/content_1953277.htm

Voir aussi, « Cent ans d'écho des débats sur le nouveau et le vieux théâtre. Réflexion sur la construction de la discipline théâtrale a eu lieu à Pékin », *Le Journal Lumière*, le 28 octobre 2019. Adresse URL :

<http://share.cloud.gmw.cn/yunmei-share/?shareTitle=%E2%80%9C%E6%96%B0%E6%97%A7%E5%89%A7%E8%AE%BA%E4%BA%89%E7%9A%84%E7%99%BE%E5%B9%B4%E5%9B%9E%E5%93%8D%E4%B8%8E%E6%88%8F%E5%89%A7%E5%AD%A6%E7%A7%91%E5%BB%BA%E8%AE%BE%E2%80%9D%E5%AD%A6%E6%9C%AF%E7%A0%94%E8%AE%A8%E4%BC%9A%E5%9C%A8%E5%8C%97%E4%BA%AC%E4%B8%BE%E8%A1%8C&shareImg=https://s.cloud.gmw.cn/2016/json/upload/resources/image/2016/12/13/6100070.png&shareDes=&sourceUrl=http://s.cloud.gmw.cn/gmrb/c/2019-10-28/1318681.shtml&articleId=1318681&token=7ff6771b6027d904c029d1112d12aacd&from=timeline&isappinstalled=0>

BIBLIOGRAPHIE

Sources et références françaises

Ouvrages collectifs

ABIRACHED, Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale*, 4 Vol., Paris, Actes Sud-Papiers, 1992-1995.

BARON, Philippe, MARCEROU, Philippe (dir.), *Le Théâtre Libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BIET, Christian, NEVEUX, Olivier (dir.), *Une Histoire du spectacle militant Théâtre et cinéma militants 1966-1981*, L'Entretemps éditions, 2007.

BIET, Christian, WANG Jing (dir.), *Scènes chinoises contemporaines*, *Théâtre Public*, n°210 octobre-décembre 2013.

BIET, Christian, WANG Jing (dir.), *Théâtres de langues chinoises perspectives contemporaines*, *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°271 juillet-septembre 2016.

CHRISTOUT, Marie-Françoise (dir.), *Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff. Le Cartel*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1987.

CONSOLINI, Marco, DOYON, Raphaëlle (dir.), *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française Jacques Copeau*, octobre 2014.

COPEAU, Jacques, *Registres III. Les Registres du Vieux-Colombier I*, textes réunis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre – Saint-Denis, Paris, Gallimard, 1979.

COPEAU, Jacques, *Registres IV. Les Registres du Vieux-Colombier II. America*, textes réunis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre – Saint-Denis, Paris, Gallimard, 1984.

COPEAU, Jacques, *Registres V. Les Registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, textes réunis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre – Saint-Denis, Paris, Gallimard, 1993.

COPEAU, Jacques, *Registres VI. L'École du Vieux-Colombier*, textes réunis par Claude Sicard, Paris, Gallimard, 2000.

- COPEAU, Jacques, *Registres VIII, Les dernières batailles (1929- 1949)*, textes établis, présentés et annotés par Maris Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2019.
- DENIZOT, Marion (dir.), *Théâtre populaire et représentation du peuple*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- DUBOUILH, Sandrine, KATUSZEWSKI, Pierre (dir.), *Des théâtres populaires. Afrique, Amérique, Asie, Europe, Horizons/ Théâtre*, n°1 mars-septembre 2012.
- HIMY-PIERI, Laure, POULOUIN, Gérard (dir.), *Octave Mirbeau Passions et anathèmes*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2007.
- JOMARON de, Jacqueline (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1989.
- KOPP, Robert, SCHYNDER, Peter (dir.), *Schlumberger, Copeau, Gide : l'art de la mise en scène. Les Entretiens de la Fondation des Treilles*, Paris, Gallimard, 2017.
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène (dir.), *Le Miel et le fiel. La Critique dramatique en France au XIXe siècle*, Paris, PUPS, 2008.
- LOMBEZ, Christine (dir.), *Traducteurs dans l'histoire, traducteurs en guerre*, n°5, 2016.
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal (dir.), *Théâtre populaire, enjeux politiques De Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Editions Complexe, 2006.
- PUAUX Melly, BARROT Olivier (dir.), *Honneur à Vilar*, Paris, Actes Sud, 2001.
- ROBIN, Régine (dir.), *Masses et culture de masse dans les années 30*, Paris, Les Editions Ouvrières, 1991.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, MARCEROU, Philippe, (dir.) *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie de textes d'André Antoine*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1999.

Monographies

Deux ans d'activité au service du peuple : rapports du Comité central pour le IXe Congrès national du Parti communiste français, Paris, impr. I.C.C., 1938.

ADDED, Serge, *Le Théâtre dans les années de Vichy. 1940-1944*, Paris, Ramsey, 1992.

AGAMBEN, Giorgio, « Qu'est-ce qu'un peuple ? », *Moyens sans fins*, Paris, Editions Payot& Rivages, 1995.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus : Essais critiques III*, Paris, Editions du Seuil, 1984.

BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Editions du Seuil, 2002.

BARTHES, Roland, *Carnet du voyage en Chine*, Paris, Christian Bourgois-IMEC, 2009.

Bernard Dort, *Le théâtre public, 1953-1966*, Paris, Le Seuil, 1967.

BIARD, Michel, DUPUY, Pascal, *La Révolution française. Dynamiques, influences, débats. 1787-1804*, Paris, Armand Colin, 2004.

BLANCHART, Paul, *Firmin Gémier*, Paris, L'Arche, 1954.

BOISSON Bénédicte, DENIZOT, Marion, *Le Théâtre du Peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire*, Paris, Actes Sud, 2015.

BUCHATELET, Bernard, *Romain Rolland tel qu'en lui-même*, Paris, Albin Michel, 2002.

CONSOLINI, Marco, *Théâtre Populaire 1953-1964 histoire d'une revue engagée*, Paris, Editions de l'IMEC, 1998.

COPEAU, Jacques, *Anthologie subjective Jacques Copeau*, Paris, Edition Gallimard, 1999.

COPEAU, Jacques, *Le Théâtre populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1941.

COPFERMANN, Emile, *Le Théâtre Populaire Pourquoi ?* Paris, François Maspero, 1965.

- COULETEL, Nathalie, *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre*, Montpellier, L'Entretiens, 2008.
- DARROBERS, Roger, *Le Théâtre chinois*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- DELAUNAY, Léonor, *La scène bleue Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- DENIZOT, Marion, *Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public pour la culture (1946–1952)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, 2005.
- DENIZOT, Marion, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland Théâtre populaire et récit national*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2013.
- DORT, Bernard, *Théâtre public, 1953-1966*, Paris, Le Seuil, 1967.
- DORT, Bernard, *Théâtre réel*, Paris, Le Seuil, 1971.
- DORT, Bernard, *Théâtre en jeu*, Paris, Le Seuil, 1979.
- FAIVRE- ZELLNER, Catherine, *Petite anthologie, Registres 7*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- FAIVRE- ZELLNER, Catherine, *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- FAIVRE- ZELLNER, Catherine, *Firmin Gémier, Introduction, choix de textes et notes par Catherine Faivre- Zellner*, Arles, Actes Sud-papiers, 2009.
- FAURE, Michel, *Le Groupe Octobre*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1977.
- FLEURY, Laurent, *Le TNP de Vilar : Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- FOKI, Catherine ; POTTECHER-ONDERET, Marie-José, *Maurice Pottecher, l'aventure du théâtre populaire : un parcours proposé*, Metz, Serpenoise, 1990.
- GAO Fang, *La Traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », n° 34, 2016.
- GOETSCHEL, Pascale, *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

- GONTARD, Denis, *La décentralisation théâtrale*, Paris, Sedes, 1972.
- IVERNEL, Philippe, *Théâtre Années Vingt Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977.
- JOUBERT, Marie-Agnès, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 1998.
- KIN Yn Yu, *Anthologie des conteurs chinois modernes*, Paris, P., Rieder, 1929.
- LANG, Jack, *L'Etat et le théâtre*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1968.
- LAURENT, Jeanne, *La République et les beaux-arts*, Paris, Julliard, 1955.
- LECLERC, Guy, *Le T.N.P. de Jean Vilar*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971.
- LORELLE, Yves, *Dullin-Barrault L'éducation dramatique en mouvement*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2007.
- LOYER, Emmanuelle, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar Une utopie d'après-guerre*, Paris, Presse Universitaires de France, 1997.
- LOYER, Emmanuelle, DE BAECQUE, Antoine, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.
- MICHELET, Jules, PICON, Gaëtan, *L'étudiant. Précédé de Michelet et la parole historienne*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- MIRBEAU, Octave, *Gens de théâtre : auteurs et critiques, comédiens et comédiennes, la censure, le théâtre populaire, quelques portraits*, Paris, Flammarion, 1924.
- ORY, Pascal, *La Belle Illusion : Culture et Politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Paris, Plon, 1994.
- ORY, Pascal, *Théâtre citoyen. Du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil*, Avignon, Association Jean Vilar, 1995.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.
- PAXTON, Robert O., *La France de Vichy 1940-1944*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- PIMPANEAU, Jacques, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1989.

PIMPANEAU, Jacques, *Chine : L'Opéra classique Promenade au jardin des poiriers*, Paris, Editions Les Belles Lettres, 2014.

POTTECHER, Maurice, *Le théâtre du peuple : Renaissance et destinée du théâtre populaire*, Paris, P. Ollendorff, 1899.

PREVERT, Jacques, *Octobre : sketches et chœurs parlés pour le Groupe Octobre 1932-1936*, textes réunis et commentés par André Heinrich, Paris, Editions Gallimard, 2007.

PUAUX, Melly, PUAUX, Paul, MOSSE, Claude, *L'Aventure du théâtre populaire d'Epidaure à Avignon*, Editions du rocher, 1996.

RESTOIN, Albert, *Éducation populaire, enjeu démocratique – défis et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2008.

ROLLAND, Romain, *Le Théâtre du Peuple*, Paris, Cahiers de la quinzaine, 1903.

ROLLAND, Romain, *Le Théâtre du peuple, essai esthétique d'un théâtre nouveau*, Paris, Albin Michel, 1903, rééd. par Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, Complexe, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles (1758)*, in *Œuvres complètes de J. J. Rousseau : avec des notes historiques*, volume 3, Paris : Chez Furne, Libraire-Editeur, 1835.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes de J. J. Rousseau : avec des notes historiques*, volume 3, Paris : Chez Furne, Libraire-Editeur, 1835.

ROUSSO, Henry, *Vichy L'événement, la mémoire, l'histoire*, Paris, Editions Gallimard, 1992.

ROY, Claude, *Jean Vilar*, Calmann-Lévy, 1987.

SIMON, Alfred, *Jean Vilar*, Paris, La Renaissance du livre, 2001.

URFALINO, Philippe, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2011 (1996).

VILAR, Jean, *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1986 (1975).

VILAR, Jean, *Théâtre, service public et autres textes*, Editions Gallimard, 1975, rééd. 1986.

Articles

« Le T.N.P. Service public », *Bref*, n°3, février 1957.

ALIVERTI, Maria Ines, « L'épreuve de Florence. 1933-1938 », in Jacques Copeau, *Registres VIII, Les dernières batailles*, textes établis, présentés et annotés par Maris Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2019, p. 171-212.

BARA, Olivier, « National, populaire, universel : tensions et contradictions d'un théâtre peuple chez Victor Hugo », Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p.17-27.

BARBUSSE, Henri, « Témoignages », *Europe*, n°38, 15 février, 1926.

BARTHES, Roland, « Pouvoirs de la tragédie antique », *Théâtre populaire*, n°2, juillet-août 1953.

BARTHES, Roland, « Dom Juan », *Théâtre populaire*, n°5, janvier-février 1954.

BARTHES, Roland, « Editorial », *Théâtre populaire*, n°5, janvier-février 1954.

BARTHES, Roland, « Ruy Blas », *Théâtre populaire*, n°6, mars-avril 1954.

BARTHES, Roland, « Avignon, l'hiver », *France-Observateur*, 15 avril 1954.

BARTHES, Roland, « Pour une définition du théâtre populaire », *Publi 54*, n°23, juillet 1954.

BARTHES, Roland, « Mère Courage aveugle », *Théâtre Populaire*, n°8, juillet-août 1954.

BARTHES, Roland, « Le théâtre populaire d'aujourd'hui », *Théâtre de France*, décembre 1954.

BARTHES, Roland, « La révolution brechtienne », Editorial, *Théâtre Populaire*, n°11, janvier-février 1955.

BARTHES, Roland, « Les maladies du costume de théâtre », *Théâtre Populaire*, n°12, mars-avril 1955.

BARTHES, Roland, « Pourquoi Brecht ? », *Tribune étudiante*, n°6, avril 1955.

BARTHES, Roland, « Le Cercle de craie caucasien », *Europe*, août-septembre, 1955.

BARTHES, Roland, « Brecht “traduit” » (avec Bernard Dort), *Théâtre Populaire*, n°23 mars 1957.

BARTHES, Roland, « Sept photos modèles de *Mère Courage* », *Théâtre Populaire*, n°35, 3^e trimestre 1959.

BARTHES, Roland, « Sur *La Mère* de Brecht », *Théâtre Populaire*, 3^e trimestre 1960.

BARTHES, Roland, « Témoignage sur le théâtre », *Esprit*, numéro spécial « Notre théâtre : Théâtre moderne et public populaire », mai 1965, in *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Editions du Seuil, 2002.

BARTHES, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Revue d'esthétique*, 1973.

BARTHES, Roland, « Brecht et le discours », *L'Autre Scène*, n°8-9, mai 1975.

CONSOLINI, Marco, « Le Vieux-Colombier, théâtre de la N.R.F ? », in Robert Kopp, Peter Schnyder (dir.), *Schlumberger, Copeau, Gide : l'art de la mise en scène. Les Entretiens de la Fondation des Treilles*, Paris, Gallimard, 2017.

CONSOLINI, Marco, « “Comme à une fête intime”. Eugène Morel et le *Projet de Théâtres Populaires* », *Théâtre/Public*, n° 179, 2005, pp. 22-26.

CONSOLINI, Marco, « Bref (1955-1972) : un journal modèle pour la décentralisation ? », texte inédit de la journée d'étude organisée par Marco Consolini, Marion Denizot et Pascale Goetschel sur « Les revues et les journaux de la décentralisation théâtrale (1945- fin du XXe siècle) » (le 23 juin, 2017, Salle Athéna, Maison de la Recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3).

CONSOLINI, Marco, « Entre théâtre de masse et théâtre d'Etat : l'étrange œcuménisme idéologique du « Convegno Volta », Rome 1934 », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 268, 4^{ème} trimestre, pp. 663-685.

CONSOLINI, Marco, « Grenoble, berceau hérétique de la décentralisation théâtrale ? », *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 279, 3^{ème} trimestre 2018, pp. 37-54.

CONSOLINI, Marco, « Le Répertoire : combat esthétique et combat éthique », *Il Castello di Elsinore*, XXIII/62, 2010, pp. 69-82.

CONSOLINI, Marco, « Le Théâtre Jacques- Copeau : théâtre d’art et populaire à la fois », in Jacques Copeau, *Registres VIII, Les dernières batailles*, textes établis, présentés et annotés par Maris Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2019.

COPEAU, Jacques, « Décabotinisé... désembourgeoisé... désencanaillé », *Comoedia*, 24-07-1936.

COPEAU, Jacques, « Les Amis du Vieux-Colombier », *Cahiers du Vieux-Colombier*, n°1, novembre 1920.

COPEAU, Jacques, « Un essai de rénovation dramatique : le Théâtre du Vieux-Colombier », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} Septembre 1913, 5^e Année n°57.

COULETEL, Nathalie, « Le Théâtre populaire de la Coopération des Idées », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 15, 2008.

COULETEL, Nathalie, « La place du théâtre populaire dans la pensée d’Octave Mirbeau », in *Octave Mirbeau Passions et anathèmes*, Laure Himy-Piéri et Gérard Poulouin (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2007, p. 103-115.

COULETEL, Nathalie, « Octave Mirbeau propagandiste du théâtre populaire », *Cahier Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, p. 185-203.

DARGEL, Henry, « Le Théâtre du peuple à la Coopération des idées », *Revue d’Art Dramatique*, 15 avril 1903.

DE JOMARON, Jacqueline, « Ils étaient quatre », in Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1989.

DEBOUZY, Marianne, « De la production à la réception de la culture de masse », *Le Mouvement social*, juillet-septembre 1990, p.21-48.

DELORME, Danièle, « L’Eveil artistique des jeunes en France et en Europe », *Journal Officiel de la République Française, avis et rapports du conseil économique et social*, 11 Janvier 1992

DORT, Bernard, « Barthes : le corps du théâtre », *Art Press*, n° 184, octobre 1993, repris dans *Le Spectateur en dialogue*, P.O.L, 1995.

DORT, Bernard, « L’œuvre de Vilar : une “utopie nécessaire” », *Cahiers théâtre Louvain*, n° 56-57, 1986, p. 28-36.

DORT, Bernard, « La revue *Théâtre Populaire*, le brechtisme et la décentralisation », *La décentralisation Théâtrale, 1. Le Premier Age 1945-1958*, Robert Abirached (dir.), Paris, Actes Sud, 1992, p.127-128.

FALCON, Cécile, « Peuple et héros populaires sur la scène du Théâtre national populaire de Jean Vilar », Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p.133-147.

FLEURY, Laurent, « Le peuple de Vilar : mythe ou réalité », Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2010, p. 121-132.

GIRARE, Colette, « Yan Zonglin, un admirateur chinois de Romain Rolland », *Cahiers de Brèves*, n°32, décembre 2013.

GONG Baorong, « Les spectacles occidentaux et leur impact sur le théâtre chinois », *Revue d'Histoire du Théâtre, Théâtres de langues chinoises*, n°271, juillet-septembre 2016, p. 111-120.

GUO Yanna, « Michelle Loi, une combattante comme ça. Portrait d'une traductrice engagée de LU Xun en France », Christine Lombez (dir.), *Traducteurs dans l'histoire, traducteurs en guerre*, n°5, 2016.

HAVET, M. L., « Le Théâtre populaire à Paris », *L'Aurore*, 4 décembre, 1899.

JAURES, Jean, « Le théâtre social », *Revue d'art dramatique*, décembre 1900.

LIN Lin, « Chine », in Institut International du Théâtre, *Le Monde du théâtre*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Oxford, Wien, Peter Lang Editeur, 2008, p. 127-133.

LOI, Michel, « Romain Rolland et les Chinois, Romain Rolland et Luxun », *Europe, revue littéraire mensuelle*, n° 633-634, 1982.

LOU Tun, « La vie de Ah-Qui (1) », *Europe, revue mensuelle*, n°41, Paris, Europe, 1926.

LOU-Siun, « La vie de Ah-Qui (fin) », *Europe, revue mensuelle*, n°42, Paris, Europe, 1926.

LUCET, Sophie, « La Critique théâtrale en questions dans la *Revue d'Art Dramatique* (1886-1909) », Marianne Bury, Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le fiel. La Critique dramatique en France au XIXe siècle*, Paris, PUPS, 2008, p. 55-67.

MALUSKI, René, « Le Théâtre du Peuple et M. Maurice Pottecher », *La Foi et la vie*, 16 Août 1900.

MARTINET, Marcel, « Le Théâtre de Romain Rolland », *Europe*, n°38, 15 février, 1926.

MONOD, M. G., « Michelet et George Sand, d'après le journal inédit de Michelet, et leur correspondance », *Séances et travaux de l'académie des sciences morales et politiques (Institut de France)*, 65^e année Nouvelle Série Tome soixante-troisième, 1905-Premier Semestre, Mars. Paris, Alphonse Picard & Fils, 1905.

MOREL, Eugène, « Projet de théâtres populaires », *Revue d'Art dramatique*, décembre 1899.

ORY, Pascal, « Front Populaire et création artistique », *Bulletin de la Société d'Histoire Moderne*, n° 8, 73^e Année (supplément à la « *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* » n° 3, 1974).

ORY, Pascal, « Le Front populaire, aux sources d'une politique théâtrale publique », Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation Théâtrale 1. Le Premier Age 1945-1958*, Paris, Actes Sud, 1992.

QIAN Han, « La réception de Barthes en Chine », *Revue Roland Barthes*, n°2, octobre 2015.

REBERIOUX, Madeleine, « Théâtre d'agitation : Le Groupe Octobre », *Le Mouvement social*, n°91, Culture et militantisme en France : De la Belle Epoque au Front Populaire, Avril- Juin, 1975.

RIVIERE, Jean-Loup, « Peut-être le théâtre, variations sur une coquille », catalogue de l'exposition Roland Barthes, Centre Georges-Pompidou, 2002.

ROGER, Philippe, « Barthes dans les années Marx », *Communication*, numéro thématique : Parcours de Barthes, n°63, 1996, p.39-61.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Le retour au théâtre », *Communication*, numéro thématique : Parcours de Barthes, n°63, 1996, p.11-22.

SECHE, Alphonse, ROLLAND, Romain, *Ces Jours lointains. Lettres et autres écrits, Cahiers Romain Rolland*, n° 13, Paris, Albi-Michel, 1962.

VAJDA, Sarah, « Au théâtre avec Roland Barthes », *Communication*, numéro thématique : Parcours de Barthes, n°63, 1996, p.23-38.

VILAR, Jean, « Du spectateur au public », *Théâtre et collectivité*, communications présentées par André Villiers, Flammarion, 1953, p. 109-115.

VILAR, Jean, « Mémoire », *Théâtre populaire*, n° 40, 4^e trimestre 1960.

Ouvrages et articles traduits de l'anglais et du chinois en français

BAO Chengjie, CAO Juan, *L'art théâtral*, traduit du chinois par Zou Shaoping, Pékin, Editions en Langues étrangères, 2003.

包澄洁, 曹娟编著, 邹绍平译, 《中国戏曲艺术》, 北京: 外文出版社, 2003年。

LU Xun, « Le Journal d'un fou », *Cris*, traduit du chinois par Michelle Loi, Paris, Albin Michel, 1995.

SNOW, Lois Wheeler, *Theatre sur la Chine*, traduit de l'anglais par Suzanne Mayoux, Editions Stock pour la traduction française, 1973.

TAO Qingmei, « Du courant principal au courant commercial Etat des lieux du théâtre chinois contemporain », traduit du chinois par LI Jiaying, *Théâtre Public*, n°210, scène chinoises contemporaines, octobre-décembre 2013, p.13-18.

TSENG, Yongyi, *Chine : le théâtre*, traduit du chinois par Jacques Pimpaneau, Arles, Editions Philippe Picquier, 1990.

YI Bian (édi.), *L'Opéra de Pékin Quintessence de la culture chinoise*, traduit du chinois par ZHANG Yuyuan, Pékin, Editions en Langues étrangères, 2006.

《国粹——中国京剧》, 易边 (编), 北京: 外文出版社, 2006年。

ZHOU Jingbo, « Le théâtre de la Révolution culturelle, Les « pièces modèles » (Yang Ban xi) », traduit du chinois par WANG Jing, *Théâtre Public*, n° 210 scène chinoises contemporaines, octobre-décembre 2013, p. 61-66.

Sources en italien

« Yan-ko teatro popolare cinese », *Teatro e spettacolo popolare*, n°1 1952, (supplément à *Vie Nuove* n°42).

« Vita teatrale nell U.R.S.S. », *Teatro e spettacolo popolare*, n°1 1952, (supplément à *Vie Nuove* n°42).

CONSOLINI, Marco, « L'eccesso e la distanza. Roland Barthes e il teatro », *Roland Barthes*, « Sul teatro », Meltemi editore, Roma, 2002.

Ouvrages en anglais

EBERSTEIN, *Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949, vol. 4: The Drama*, Brill Academic Publishers, 1997.

HUNG, Chang-tai, *War and Popular Culture Resistance in Modern China, 1937-1945*, University of California Press, 1994.

MACKERRAS, Colin, *Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day*, University of Hawaii Presse, 1988.

SCHECHNER, Richard, *The End of Humanism: Writings on Performance*, New York : Performing Arts Journal Publications, 1982.

SCHEIE, Timothy, *Performance Degree Zero: Roland Barthes and theatre*, University of Toronto Press, 2006.

SCHWARCZ, Vera, *The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919*, University of California Press, 1986.

SCOTTE, A.C., *The Classical Theatre of China*, New York, Barnes & Noble, 1957.

WARDHAUGH, Jessica, *Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870-1940: Active Citizens*, London, Palgrave Macmillan, 2017.

Article en anglais

AUSLANDER, Philip, « Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre », *Theatre Journal*, Vol.39, No.1, Theatrical Perception: Decay of the Aura (Mar., 1987), p. 20-34.

BROWN, Langdon, « Firmin Gémier's Cirque d'Hiver Production of *Œdipe roi de Thèbes* », *Theatre Journal*, Vol. 31, N° 3, Octobre, 1979, p. 370- 385.

HUDSON, Roger, « Towards a Definition of People's Theatre », *Theatre quarterly* Vol.1, n°4, Oct-Dec 1971.

KRITZMAN, Lawrence D., « Barthesian Free Play »; *Yale French Studies*, n° 66, The Anxiety of Anticipation, 1984, p.189-210.

MARRANCA, Bonnie, RABKIN, Gerald, BIRRINGER, Johannes, « “The Controversial 1985-86 Theatre Season: A Politics of Reception » », *Performing Arts Journal*, Vol. 10, No. 1 (1986), p. 7-33.

MOUNSEF, Donia, « Stages of Disillusionment: Barthes, Brecht and the End of Theatre Populaire », *Theatre Research International*, Mar 2006, Vol.31, Iss.1, p.54-68.

PAVIS, Patrice, DAUGHERTY, Jill, «The Interplay between Avant-Garde Theatre and Semiology», *Performing Arts Journal*, Vol. 5, n° 3, 1981, p. 75-86.

SARRAZAC, Jean-Pierre, MAGNAT, Virginie, « The Invention of “Theatricality» : Rereading Bernard Dort and Roland Barthes », *SubStance*, vol.31, 2002, p.57-72.

SCHEIE, Timothy, «Roland Barthes and the Myth of a National Theater», *French Forum*, Spring 2005, Vol.30, Iss.2, p. 79-96.

SHOOKMAN, Ellis, «Barthes's Semiological Myth of Brecht's Epic Theater», *Monatshefte*, Winter 1989, Vol.81, n°4, p. 459-475.

Enregistrements des colloques et des activités de recherche

« La Force du Collectif », Rencontres publiques de la Maison Jacques Copeau, du 23 au 26 octobre 2014, à Pernand- Vergelesses. Le programme est disponible à :

<http://www.maisonjacquescopeau.fr/2014/10/20/rencontres-2014/>

Colloque international sous l'organisation de Christian Biet, Wang Jing : « Théâtre de langues chinoises, perspectives contemporaines », qui lieu à Paris du 17 au 19 décembre 2014.

Marco Consolini, Marion Denizot, Pascale Goetschel (dir.), « Les revues et les journaux de la décentralisation théâtrale (1945- fin du XXe siècle) », le 23 juin, 2017, Salle Athéna, Maison de la Recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. (Les actes de cette journée d'études sont à paraître en 2020 dans la revue *European Performance et Drama Studies*.)

« Que se passe-t-il entre théâtre et cinéma ? », Rencontres publiques de la Maison Jacques Copeau, du 26 au 28 octobre 2018, à Pernand- Vergelesses. Le programme est disponible à :

<http://www.maisonjacquescopeau.fr/2018/10/22/rencontres-2018/>

Les rencontre et débats organisées par les étudiants de la Licence Professionnelle « Encadrement d'Ateliers de Pratique Théâtrale », coordonnée par Marco Consolini :

« Le théâtre en milieu carcéral en France, aujourd'hui expériences, témoignages », le 7 juin 2018 au Théâtre Paris Villette.

« Le théâtre à l'hôpital, aujourd'hui : expériences, témoignages », le 4 juin 2019 au Théâtre le Mouffetard.

Cristina Tosetto : « *Arena* (1953-1955) et *Teatro d'oggi* (1953-1955) », séance du séminaire du Groupe de recherche interuniversitaire sur les revues de théâtre, INHA, 26 janvier 2019.

Témoignage de Pierre Laville sur *Acteurs, Acteurs/ Auteurs* (1982-1992), séance du séminaire Groupe de recherche interuniversitaire sur les revues de théâtre, INHA, 20 avril 2019.

Mémoires et Thèses

Mémoires :

CORNUAU, Sylvain, « Le théâtre populaire a-t-il un sens aujourd'hui ? », mémoire sous la direction de Monsieur Philippe Chadoir, Université Lyon 2, septembre 2005.

SOLLINE, Rodde, « Politique culturelle du spectacle vivant en République Populaire de Chine aujourd'hui », mémoire sous la direction de Madame Marie-Christine Autant-Mathieu, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

Thèses :

BILLAUT, Manon, « André Antoine, metteur en scène de la réalité, Une expérimentation appliquée au cinéma (1915-1928) », thèse sous la direction de Monsieur Laurent Véray, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, soutenue le 18 décembre 2017.

CHABROL, Véronique, *Jeune France : une expérience de recherche et de décentralisation culturelle*, Thèse sous la direction de Bernard Dort, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 1974.

CONSOLINI, Marco, « Roland Barthes e il teatro », thèse inédite, Università degli studi di Bologna, 1989-1990.

KAUTTO, Carmen, *La Blouse bleue et Workers Theatre/New theatre Magazine : étude comparative sur les revues de théâtre d'agit-prop en URSS et aux Etats-Unis dans les années 1920- 1930*. Sous la direction de Marco Consolini, l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. (cette thèse est en cours de rédaction.)

WANG Jing, *Le Théâtre français en Chine contemporaine (1978-2014)*, thèse dirigé par Christine Hamon-Siréjols, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2018.

ZHANG Ning, « L'Occidentalisme et la réception du théâtre occidental en Chine : 1978-1989 » Vol.1-3, Sous la direction de Monsieur le Professeur Robert Abrirached, département d'arts du spectacle, Université de Paris X, 1996.

Sources disponibles sur internet

« *La Fille aux cheveux blancs* par le Ballet de Shanghai », sur le site Danser canal historique.

Adresse URL : <https://dansercanalthistorique.fr/?q=content/la-fille-aux-cheveux-blancs-par-le-ballet-de-shanghai>

« Roland Barthes : *Théâtre populaire* et Brecht », Vidéo- Entretien de Roland Barthes, le 1 janvier 1971, Source : INA (Collection : Archives du XXe siècle : rushes). Adresse URL :

<https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05425/roland-barthes-theatre-populaire-et-brecht.html>

Claude Coste et Mathieu Messenger (dir.), *Revue Roland Barthes*, n°2, octobre 2015.

Adresse URL : http://www.roland-barthes.org/intro_revue_2.html

Extrait du *Cid* mis en scène par Jean Vilar en 1951, source INA (Collection : Avignon passions publiques) est disponible à :

<https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00270/le-cid-de-pierre-corneille-mis-en-scene-par-jean-vilar.html>

Extrait du *Prince de Hombourg* en 1951, source INA (Collection : Avignon passions publiques) est disponible à :

<https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00118/le-prince-de-hombourg-mise-en-scene-de-jean-vilar.html>

Fonds Jean Rouvet, Cote : JR, Bnf Archives et manuscrits. Adresse URL :

<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc968726>

Rhinocéros amoureux, site *Hybridités France-Chine*. Adresse URL :

http://www.hybriditesfrancechine.com/projets/spectacle_vivant/rhinoceros-amoureux/

Théâtre chinois contemporain, metteurs en scène, une nouvelle « avant-garde » ? Site officiel :

« Festival d'Avignon 2019 : Les ateliers de la pensée avec Meng Jinghui », le 25 juillet 2019

écrit par lucie. Adresse URL : www.hybriditesfrancechine.com

(<https://www.hybriditesfrancechine.com/blog/2019/07/25/festival-davignon-2019-les-ateliers-de-la-pensee-avec-meng-jinghui/>)

Sources et références en chinois

Ouvrages collectifs

Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois, vol. 1-3, Pékin, La Maison d'Édition du Théâtre chinois, 1958-1963.

《中国话剧运动五十年史料集》，第一到第三辑，北京，中国戏剧出版社，1958年—1963年。

Encyclopédie Chinoise Volume du Théâtre, L'Édition Encyclopédie Chinoise, Pékin et Shanghai, 1989.

《中国大百科全书戏剧卷》，中国大百科全书出版社，北京上海，1989年。

La Chronologie de MAO Zedong (1898-1949), l'Institut des documentaires du Parti Communiste Chinois (éd.), Pékin, Maison d'Édition du Peuple, 1993.

《毛泽东年谱（1898-1949）》，中央文献研究所（编著），北京：人民出版社，1993年。

L'Histoire du Xi Qu chinois, volume de Beijing, Comité des rédacteurs de l'histoire du Xi Qu (éd.), Pékin, Centre ISBN Chinois, 1999.

《中国戏曲志北京卷》，中国戏曲志编辑委员会（编著），北京：中国 ISBN 中心，1999年。

L'Histoire de l'opéra de Pékin, tome I, Institut des Etudes d'art de Pékin, Institut des Etudes d'art de Shanghai (éd.), Pékin, Maison d'Édition du Théâtre Chinois, 1999.

《中国京剧史》，北京市艺术研究所，上海艺术研究所（编著），北京：中国戏剧出版社，1999年。

A Ying (dir.), *Littérature à la fin de la Dynastie des Qing, vol. Xi Qu et Roman*, Pékin, Édition de la librairie chinoise, 1960.

《晚清文学丛抄》小说戏曲卷，阿英（编），北京，中华书局，1960年。

AI Ke'en (directeur en chef), SUN Guolin, CAO Guifang (vice-directeur), *L'Histoire de l'art et des lettres à Yan'an*, Hebei, Maison d'Édition de l'Éducation de Hebei, 2009.

《延安文艺史》，艾克恩（主编），孙国林、曹桂芳（副主编），河北：河北教育出版社，2009年版。

CHEN Duxiu, LI Dazhao, QU Qiubai (dir.), *Nouvelle Jeunesse* (12 volumes), Pékin, Librairie Xin Hua, 2011 (réédité en version des caractères chinois simplifiés).

《新青年》（共十二卷），陈独秀、李大钊、瞿秋白（主编），北京：新华书局，2011年版。

CHEN Jian, CHEN Qijia, *Biographe de XIA Yan*, Pékin, Maison d'Édition du Théâtre Chinois, 2016.

陈坚，陈奇佳：《夏衍传》，北京：中国戏剧出版社，2016年版。

FEI Zhengqing (dir.), *Cambridge Histoire de la République de Chine 1912-1949* (premier volume), traduite de l'anglais par LIU Jinkun, YANG Pinquan, etc., Pékin, La Maison d'Édition Socio-Science, 1994.

《剑桥中华民国史 1912-1949（上）》，费正清（编），刘敬坤，杨品全等译，北京：中国社会科学出版社，1994年。

FEI Zhengqing, FEI Weikai (dir.), *Cambridge Histoire de la République de Chine 1912-1949* (deuxième volume), traduite de l'anglais par LIU Jinkun, YANG Pinquan, etc., Pékin, La Maison d'Édition Socio-Science, 1994.

《剑桥中华民国史 1912-1949（下）》，费正清，费维恺（编），刘敬坤，杨品全等译，北京：中国社会科学出版社，1994年。

GE Yihong (dir.), *L'histoire théâtrale chinoise*, Pékin, Edition de l'art et la culture, 1997.

《中国话剧通史》，葛一虹（主编），北京：文化艺术出版社，1997年。

JIA Zhifang, SU Xingliang, etc. (dir.), *Les documents historiques de la littérature chinois, volume moderne, L'Association de la recherche littéraire*, Pékin, L'Édition du Pouvoir de la Connaissance, 2010.

《中国文学史资料全编现代卷-文学研究会资料（上下）》，贾植芳，苏兴良，等（编），北京：知识产权出版社，2010年。

MENG Jinghui (dir.), *Documentaire du théâtre d'avant-garde*, Pékin, Maison d'Édition d'auteur, 2000.

《先锋戏剧档案》，孟京辉（主编），北京：作家出版社，2000年版。

QI Chunfeng, ZHENG Zhong, YAN Haijian, *La guerre sino-japonaise et la transformation de la société chinoise*, Pékin, L'Édition Réuni, 2015.

齐春风，郑忠，严海建：《抗日战争与中国社会变迁》，北京：团结出版社，2015。

SHI Yonggang, ZHANG Fan, *L'histoire des pièces modèles*, Pékin, L'Édition d'Auteur, 2009.

师永刚，张凡编著：《样板戏史记》，北京，作家出版社，2009年。

TIAN Benxiang (dir.), *L'Histoire de la Comparaison du théâtre moderne chinois*, Pékin, L'Édition d'Art et Culture, 1993.

《中国现代比较戏剧史》，田本相（主编），北京：文化艺术出版社，1993年。

TIAN Benxiang, HU Zhiyi (dir.), *Histoire globale de l'art du théâtre parlé chinois, Volume 1, Shanxi*, L'Édition de l'Éducation de Shanxi, 2008.

《中国话剧艺术通史》（第一卷），田本相总主编、胡志毅分册主编，山西：山西教育出版社，2008年版。

XIA Jiashan, CUI guoliang et LI Lizhong (dir.), *Le document historique du mouvement théâtral de Nankai 1909-1922*, L'Édition de l'Université Nankai, 1984.

《南开话剧运动史料 1909-1922》，夏家善，崔国良，李丽中（编），南开大学出版社，1984年。

ZHANG Geng, HUANG Jusheng (dir.), *La littérature moderne chinoise Théâtre Volume 1*, Shanghai, Librairie de Shanghai, 1996.

《中国近代文学大系：戏剧集一》，张庚，黄菊盛主编，上海，上海书店，1996年。

ZHU Zhai (dir.), *L'histoire de pensées littéraires contemporaines chinoise, Pékin, Maison d'Édition de la littérature du peuple*, 1987.

《中国文学思潮史》，朱寨（主编），北京：人民文学出版社，1987年。

Monographies

CHEN Dabei, *Théâtre d'Aimeï*, Shanghai, Maison d'Édition de la Librairie de Shanghai, 2011(1921).

陈大悲：《爱美的戏剧》，上海，上海书店，2011年版（1921年初版）。

CHEN Dingsha, *Premier ton avec bon accord (chu ming bu luan tan)*, Pékin, Maison de la librairie Culture d'époque de Pékin, 2016, p.9-12.

陈丁沙：《初鸣不乱弹》，北京：北京时代文化书局，2016年版。

CHEN Qijia, *Croix des spectateurs : la culture chrétienne et la littérature populaire contemporaine chinoise*, Pékin, Maison d'Édition Science Social Chinois, 2010.

陈奇佳：《被围观的十字架：基督教文化与中国当代大众文学》，北京：中国社科出版社，2010年版。

CHEN Qijia, *La critique à la limite. L'Art et les lettres de gauche et la littérature populaire*, Pékin, Maison d'Édition du Peuple, 2017.

陈奇佳：《边缘的批评：左翼文化与大众文学论稿》，北京：人民出版社，2017年。

CHENG Kai, *La tension de la révolution : l'exploration et la situation historique des intellectuels de la nouvelle littérature (1924-1930)*, Pékin, Edition de l'université Pékin, 2014.

程凯：《革命的张力“大革命”前后新文学知识分子的历史处境与思想探求（1924-1930）》，北京：北京大学出版社，2014年。

FU Jing, *L'histoire du Théâtre Chinois au XXe siècle*, deux volumes, Pékin, La Maison d'Édition Socio-science chinois, 2017.

付谨：《20世纪中国戏剧史》，北京，中国社会科学出版社，2017年版。

FU Jing, *L'histoire du théâtre dans la Chine nouvelle*, Changsha, Edition d'art de Hunan, 2002.

付瑾：《新中国戏剧史》，长沙：湖南艺术出版社，2002年。

FU Min (édi.), *Sélection des correspondances de FU Lei*, Pékin, La Librairie San Lian, 2010.

傅雷：《傅雷书信选》，傅敏（编），北京：三联书店，2010年。

GONG Baorong, *Cent ans de théâtre français (1880-1980)*, Pékin, La librairie de Sanlian, 2001.

宫宝荣：《法国戏剧百年（1880—1980）》，北京：三联书店，2001年。

GONG Baorong, *De la terre sauvage à la cuisine et la salle de bain, Le Théâtre français après la tempête de Mais 68*, Shanghai, Maison d'Édition Yuan Dong de Shanghai, 2011.

宫宝荣：《从荒芜之地到厨房浴室“五月风暴”之后的法国戏剧》，上海：上海远东出版社，2011年。

GONG Baorong, *Le Théâtre au long de la Seine : la recherche des courants théâtraux français du XXe siècle*, Shanghai, Maison d'Édition du Siècle de Shanghai, 2008.

宫宝荣：《梨园飘香塞纳：20世纪法国戏剧流派研究》，上海：上海世纪出版集团，2008年。

HU Xingliqng, *La pensée théâtrale chinoise du XXe siècle*, Jiangsu, Edition de l'art et la culture de Jiangsu, 1995.

胡星亮：《二十世纪中国戏剧思潮》，江苏：江苏文化艺术出版社，1995年版。

JIAO Juyin, *Essais sur le théâtre par JIAO Juyin*, Shanghai, Edition des arts et des lettres de Shanghai, 1979.

焦菊隐：《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社，1979年。

LI Song, *L'Histoire chronologique de l'opéra modèle chinois de la Révolution Culturelle*, volume I, 1963- 1966, Taibei, Maison d'Édition XiuWei, 2011.

李松：《“样板戏”编年与史实》，第一卷，1963—1966，台北：秀威出版社，2011年。

LIU Minghou, *Le Théâtre français du XXe siècle*, Shanghai, L'Édition des Arts et des Lettres de Shanghai, 2000.

刘明厚：《二十世纪法国戏剧》，上海：上海文艺出版社，2000年。

MAO Zedong, *La question sur comment régler correctement les contradictions à l'intérieur de la population*, Pékin, Edition du peuple, 1966.

毛泽东：《如何正确处理人民内部矛盾》，北京：人民出版社，1966年版。

MAO Zedong, *Le discours pendant la Réunion des arts et des lettres à Yan'an*, Pékin, Maison Editions du Peuple, 1975.

毛泽东：《延安文艺座谈会上的讲话》，北京，人民出版社，1975年版。

MAO Zedong, *Ouvrage complet de MAO Zedong*, tome 2, Pékin, Maison d'Édition du Peuple, 1993.

毛泽东：《毛泽东文集》，第二卷，北京：人民出版社，1993年。

MAO Zedong, *Ouvrage sélectionné de MAO Zedong*, Pékin, Maison d'Édition du Peuple, 1991.毛泽东：《毛泽东选集》，北京：人民出版社，1991年版。

MAO Zedong, *Récit de MAO Zetong*, Pékin, Maison d'Édition du Peuple, 1993.

毛泽东：《毛泽东自述》，北京：人民出版社，1993年版。

QU Qiubai, *Jeu sans accord et les autres Œuvres posthumes de QU Qiubai*, Shandong, Librairie Xinhua, 1949.

瞿秋白: 《乱弹及其他——瞿秋白遗著》, 山东, 新华书店, 1949年。

QU Qiubai, *Recueil de QU Qiubai (tome 3)*, Pékin, Edition du Peuple, 1998.

瞿秋白: 《瞿秋白文集》(第三卷), 北京: 人民出版社, 1998年版。

SHAO Yingjian, *Le théâtre pendant la période résistante à Shanghai*, Pékin, Université Pékin Press, 2012.

绍迎建: 《上海抗战时期的话剧》, 北京: 北京大学出版社, 2012年。

SUN Bai, *A la recherche de la multitude. Critiques théâtrales dans les contextes socio-culturels contemporains*, Pékin, Maison d'Édition du Théâtre chinois, 2015.

孙柏: 《寻找多数——社会文化语境中的戏剧批评》, 北京: 中国戏剧出版社, 2015年。

TANG Bao lin, *Biographe de CHEN Duxiu*, Pékin, L'Édition des documents sciences et sociales, 2013.

唐宝林: 《陈独秀全传》, 北京: 社会科学文献出版社, 2013年。

XIONG Foxi, *Recueil de XIONG Foxi (2 volumes)*, Shanghai, Edition l'art et les lettre Shanghai, 2000.

熊佛西: 《熊佛西文集》(上下册), 上海: 上海文艺出版社, 2000年。

XU Banmei, *Mémorial de la fondation du théâtre parlé*, La Maison d'Édition du Théâtre chinois, 1957.

徐半梅: 《话剧创始期回忆录》, 北京: 中国戏剧出版社, 1957年版。

XU Jiaqing (édi.), *L'histoire de la présentation théâtrale occidentale*, Shanghai, Maison d'édition des Commerces, 1916.

《西洋演剧史》, 许家庆编撰, 上海, 商务印书馆, 1916年版。

YE Zhiliang, *L'Évolution et l'interprétation des pensées dramatiques chinoises à la fin du XXe siècle*, Taipei, L'Édition XiuWei, 2015, p.11.

叶志良: 《20世纪末中国戏剧思潮流变与诠释》, 台北: 秀威出版, 2015年。

YU Shangyuan, *Le Mouvement du Théâtre National*, Shanghai, Librairie de la nouvelle lune de Shanghai, 1927.

余上沅: 《国剧运动》, 上海, 上海新月书店, 1927年版。

ZHOU Enlai, *ZHOU Enlai parle des arts et des lettres*, Pékin, Edition de la littérature du peuple, 1979.

周恩来: 《周恩来论文艺》, 北京: 人民出版社, 1979年版。

Articles

« La déclaration de la Compagnie du Peuple », *Drama*, n°1, vol.1, mai 1921.

《民众剧社宣言》，《戏剧》，第1期，第1卷，1921年5月。

« Le Programme d'action de la Ligue des Dramaturges de Gauche », in *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, vol.1, Pékin, La Maison d'Édition du Théâtre chinois, 1958.

《左翼剧联行动纲领》，《中国话剧五十年史料集》，第一卷，北京：中国戏剧出版社，1958年。

« Exalter le grand triomphe de la révolution à l'opéra de Pékin », *Drapeau rouge*, éditorial du numéro 6, 1967.

《欢呼京剧革命的伟大胜利》，《红旗》，1967年第6期。

Le 10 Octobre 1962, « Rapport au Parti central sur l'amélioration des pièces de théâtre par le ministère de la culture », Comité des rédacteurs de l'histoire du *Xi Qu* (éd.), *L'histoire du Xi Qu chinois, volume de Beijing*, Pékin, Centre ISBN Chinois, 1999.

《文化部关于提高戏剧作品的报告》，1962年10月10日，收录于《中国戏曲志北京卷》，北京：中国 ISBN 中心，1999年。

« Résumé de la réunion sur le travail des troupes artistiques militaires », Comité des rédacteurs de l'histoire du *Xi Qu* (éd.), *L'Histoire du Xi Qu chinois, volume de Beijing*, Pékin, Centre ISBN Chinois, 1999.

《关于军队艺术剧团工作会议的总结》，戏曲历史编辑委员会（编），《中国戏曲志北京卷》，北京：中国 ISBN 中心，1999年。

« FU Lei un intellectuel avec une âme solitude », *Hebdomadaire de la Vie SAN LIAN*, n° 34, le 4 novembre, 2016.

《傅雷：一个中国知识分子的孤独灵魂》，《三联生活周刊》，第34期，2016年11月4日。

« La nouvelle vague du théâtre *Orage 2.0* », *Hebdomadaire des arts et lettres de la vie*, le 3 juillet, 2012.

《新浪潮戏剧〈雷雨 2.0〉》，《文艺周刊》，2012年7月3日。

« L'ouverture de la saison de consommation culturelle au bénéfice des citoyens de Pékin », *Journal Jinhua*, le 17 août, 2016.

《北京惠民文化演出季开幕》，《京华日报》，2016年8月17日。

« Soixante-six mille spectateurs au théâtre pendant le festival de printemps », *Journal de Pékin*, le 14 février, 2016.

《六万人次市民春节走进剧场》，《北京日报》，2016年2月14日。

BU Wei, « La séparation et la connexion, *Usine du Monde*, le Théâtre Social et la politique », *Théorie et critique des arts et lettres*, numéro 6, 2014.

卜卫: 《“裂隙”与链接——<世界工厂>、社会剧场与政治》, 《文艺理论与批评》, 2014年第6期。

CHEN Chuazhi, « L'esprit national du Théâtre du Peuple—La réception des ouvrages de Romain Rolland pendant la résistance », *Le Théâtre de Sichuan*, n°1, 2015.

陈传芝: 《“人民戏剧”的理性精神——抗战时期罗曼·罗兰作品的中国接受之维》, 《四川戏剧》, 2015年第1期。

CHEN Dingsha : « Réfléchi sur la nomination du théâtre parlé », *Scène artistique*, n°3 1989.

陈丁沙: 《话剧重新正名的若干思考》, 原载于《艺术景观》, 1989年第3期。

CHEN Dingsha, « L'Etude globale dur l'histoire du théâtre parlé chinois », *Référence Annuelle du Théâtre Chinois*, 1985, recueilli in CHEN Dingsha, *Premier ton avec bon accord (chu ming bu luan tan)*, Pékin, Maison de la librairie Culture d'époque de Pékin, 2016.

陈丁沙: 《中国话剧史研究概述》, 原载于《中国戏剧年鉴》, 1985年, 收录于《初鸣不乱弹》, 北京, 北京时代华文书局有限公司, 2016年。

CHEN Dingsha, « Quatre-vingt-dix ans du théâtre parlé chinois ? Un mémorandum inoubliable », *Journal des artes et des lettres*, le 2 octobre, 1997.

陈丁沙: 《中国话剧九十年? 一份不可忘却的备忘录》, 原载于《文艺报》, 1997年10月2日。

CHEN Duxiu, « Apple à la jeunesse », *La Nouvelle Jeunesse*, n°1 Vol.1, le 15 septembre, 1915.

陈独秀: 《警告青年》, 《新青年》, 第一号, 第一卷, 1915年9月15日。

CHEN Duxiu, « Les Français et la civilisation moderne », *La Nouvelle Jeunesse*, n°1 Vol.1, le 15 septembre, 1915.

陈独秀: 《法兰西人与近代文明》, 《新青年》, 第一号, 第一卷, 1915年9月15日。

CHEN Duxiu, « Révolution dans la littérature chinoise », *La Nouvelle Jeunesse*, n°6 Vol.2, le 1 février, 1917.

陈独秀: 《文学革命论》, 《新青年》, 第六号, 第二卷, 1917年1月1日。

CHEN Duxiu, « Qu'est-ce que c'est le Mouvement de la Nouvelle Culturel », *La Nouvelle Jeunesse*, n°5 Vol.7, le 1 avril, 1920.

陈独秀: 《新文化运动是什么?》, 《新青年》, 第五号, 第七卷, 1920年4月1日。

CHEN Qijia, « La textualité et le théâtralité illimité. Sur le théâtre du désir de Roland Barthes », *Etude et la Recherche*, n°3, 2013.

陈奇佳: 《无边的文本性, 无边的戏剧性——试论罗兰·巴特的欲望剧学》, 《学习与探索》, 2013年第3期。

DUAN Chuanmei, « Sur la traduction littéraire du Journal Mensuel du Roman et le développement de la littérature moderne chinois », *Etudes Littéraires*, n°6, 2015.

端传妹：《论〈小说月报〉翻译文学与中国现代文学的发生》，《文学研究》，2015年第6期。

FU Jing, « Enfin nous devons répondre à la question de CHEN Dingsha », *Lecture*, n°1, 2018.
付谨：《陈丁沙之间终究要回应》，《读书》，2018年第1期。

FU Lei, *Lettre à Romain Rolland (le 3 mars 1934), Sélection des correspondances de FU Lei*, FU Min (dir.), Pékin, La Librairie San Lian, 2010.

傅雷：《傅雷书信选》，傅敏（编），北京：三联书店，2010年。

FU Sinian, « Reparlons de la réforme du théâtre », *La Nouvelle Jeunesse*, n°4 Vol.5, le 15 octobre 1918.

傅斯年：《再论戏剧改良》，《新青年》，第四号，第五卷，1918年10月15日。

GE Baoquan, « Romain Rolland et la Chine », *Etudes Françaises*, 1986, n°4.

戈宝权：《罗曼·罗兰和中国》，《法国研究》，1986年第4期。

GE Baoquan, « Catalogage des ouvrages traduits en chinois de Romain Rolland », *Etudes Françaises*, n°1, 1987.

戈宝权：《罗曼·罗兰中译本编目》，《法国研究》，1987年01期。

GONG Barorong, « Jacques Copeau, Fondateur du théâtre français moderne », *Art Théâtral*, n°5, 1998.

宫宝荣：《雅克·科波，法国现代戏剧之鼻祖》，《戏剧艺术》，1998年第5期。

GONG Baorong, « La pensée du théâtre populaire de Jean Vilar et la création du Festival d'Avignon », *Drama (la Revue Académie du Théâtre Central de Pékin)*, n°2, 2006.

宫宝荣：《维拉尔的大众戏剧观与阿维尼翁戏剧节的创立》，《戏剧》（中央戏剧学院学报），2006年第2期。

HE Libo, « LUO Ronghuan provoque le théâtre culturel dans l'Armée Rouge », *Membre du Parti Communiste de Hebei*, n°18, 2014.

何立波：《罗荣桓在红军中倡导“文明新戏”》，《河北党员》，2014年第18期。

HONG Shen, « Les fragments de la Compagnie Assistante du Théâtre », *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, vol.1, Pékin, La Maison d'Édition du Théâtre chinois, 1958.

洪深：《戏剧协社片段》，1935年7月6日，收录于：中国话剧运动五十年史料集，第一辑，北京，中国戏剧出版社，1958年。

HU Shi, « Ibsenisme », *La Nouvelle Jeunesse*, numéro d'Ibsen, n°6 Vol.4, le 15 juin, 1918.

胡适：《易卜生主义》，《新青年》，第六号，第四卷，1918年6月15日。

HU Shi, « Les idées sur l'évolution littéraire et la réforme du théâtre », *La Nouvelle Jeunesse*, n°4 Vol.5, le 15 octobre 1918.

胡适：《文学进化观念与戏剧改良》，《新青年》，第四号，第五卷，1918年10月15日。

HU Shi, « Suggestions pour une réforme littéraire », *La Nouvelle Jeunesse*, n°5 Vol.2, le 1 janvier, 1917.

胡适：《文学改良刍议》，《新青年》，第五号，第二卷，1917年1月1日。

HU Shi, « Sur la révolution littéraire constructive », *La Nouvelle Jeunesse*, n°4 Vol.4, le 15 avril, 1918.

胡适：《建设的文学革命论》，《新青年》，第四号，第四卷，1918年4月15日。

JIANG Ji, « Le monde rural comme un champ de la communauté culturelle et la création d'un nouvel art théâtral, étude sur l'histoire du mouvement théâtral d'éducation populaire », *Etude sur Xi Qu*, n°1, 2011.

江棘：《作为“村社文化场”的民间与新剧艺的开拓》，《戏曲研究》，2011年第1期。

JIANG Ji, « Le théâtre du peuple introduit une problématique, une étude sur le 'Questionnaire du théâtre du peuple' des années 1930. », *La Théorie et la Critique de l'Art et des Lettres*, n°1, 2017.

江棘：《作为“问题”的民众戏剧——从1930年代的“民众戏剧问题征答”说起》，《文艺理论与批评》，2017年第1期。

JIANG Ji, « La transition entre le vieux et la nouvelle forme des arts et des lettres, étude sur le registre des répertoires de Yang ge et les expérimentations du théâtre des paysans de Provin de Ding », *Journal de la recherche sur la littérature moderne chinoise*, n°12, 2018.

江棘：《“新”“旧”文艺之间的转换轨辙——定县秧歌辑选工作与农民戏剧实验关系考论》，《中国现代文学研究丛刊》，2018年第12期。

JIANG Qing, « Parler de la révolution de l'opéra de Pékin », *Journal du Peuple*, 10 mai 1967.

江青：《谈京剧样板戏》，《人民日报》，1967年5月10日。

KE Qingshi, « Développer le théâtre socialiste pour mieux s'accorder à la construction économique socialiste », *Drapeau rouge*, n° 15, 1964.

柯庆施：《发展社会主义戏剧从而更好地建设社会主义经济》，《红旗》，1964年第15期。

LI Bozhao, « Souvenir sur QU Qiubai », *Journal du Peuple*, le 16 juin, 1950.

李伯钊：《回忆瞿秋白》，《人民日报》，1950年6月16日。

LI Yinyin, « La scène de Zone SU et le mouvement d'art et des lettres révolutionnaires des masses », *Arte et facts du Sud*, n°1, 2002.

李寅寅：《苏区舞台与群众性革命文艺运动》，《南方文物》，2002年第1期。

LIU Hecheng, « la revue mensuelle, *Drama*, le champ pour provoquer le théâtre du peuple », *Document historique de la publication*, n°2, 2006.

柳和城：《戏剧》月刊提倡民众戏剧的大本营，《出版史料》，2006年02期。

LIU Siyuan, « Etude du théâtre historique sur le mouvement du Théâtre National », *Journal de L'Université Nanjing*, n° 20162, 2016.

刘思源：《国剧运动的戏剧史学研究》，《南京大学学报》，2016年第20162期。

LIU Zuozhong, 1924, *l'origine du mouvement Théâtre National aux Etat-Unis*, *Journal de la lecture chinoise*, le 4 décembre, 2003.

刘作忠：《1924年：“国剧运动”策源于美国》，《中华读书报》，2003年12月4日。

LU Xun, « La popularisation des arts et des lettres », *Les Arts et les lettres populaire*, vol.2 n°3, mars 1930.

鲁迅：《文艺大众化》，《大众文艺》，第3期，第2卷，1930年3月。

LU Xun, *Le Journal d'un fou*, *La Nouvelle Jeunesse*, n°5 Vol.4, le 15 mai, 1918.

鲁迅：《狂人日记》，《新青年》，第五号，第四卷，1918年5月15日。

LÜ Zhaokang, « La théorie et la pratique sur le théâtre populaire de QU Qiubai », *Journal Académie de l'Université Ecole Normale de Shanghai*, n°4, 1987.

吕兆康：《瞿秋白“大众戏剧”的理论与实践》，《上海师范大学学报》，1987年第4期。

MA Weimin, « Romain Rolland et *La Véritable Histoire de Ah Q* », *Revue Mensuel des Etudes sur LU Xun*, n°6, 1995.

马为民：《罗曼罗兰与〈啊Q正传〉及其他》，《鲁迅研究月刊》，1995年6号。

MAO Zedong, ZHOU Enlai, XU Teli, CHENG Fangwu, AI Siqi, ZHOU Yang, « La fondation de l'Ecole d'art de LU Xun », rédigé par, *Journal de Libération*, le 9 avril 1938.

《鲁迅艺术学院成立宣言》，毛泽东、周恩来、徐特立、成仿吾、艾斯奇、周扬（起草），《解放报》，1938年4月9日。

MAO Zedong, « Deux instructions sur l'art et les lettres », *Journal du Peuple*, 28 mai 1967.

毛泽东：《关于文艺的两个指示》，《人民日报》，1967年5月28日。

MAO Zedong, « La lutte de Jing Gang Shan », in *Recueil sélection de MAO Zedong*, vol.1, Pékin, Maison d'Édition du Peuple, 1991.

毛泽东：《井冈山的斗争》，《毛泽东选集》，北京：人民出版社，1991年。

OU YANG Yuqian, « Mon opinion sur la pensée de la réforme du théâtre », *La Nouvelle Jeunesse*, n°4 Vol.5, le 15 octobre 1918.

欧阳予倩：《予之戏剧改良观》，《新青年》，第四号，第五卷，1918年10月15日。

OU YANG Yuaiqn, « Mémoires sur Chun Liu », *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, vol.1, Pékin, La Maison d'Édition du Théâtre chinois, 1958.

欧阳予倩：《回忆春柳》，中国话剧运动五十年史料集，第一辑，北京，中国戏剧出版社，1958年。

OU YANG Yuaiqn, « Sur le théâtre culturel », *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, vol.1, Pékin, La Maison d'Édition du Théâtre chinois, 1958.

欧阳予倩：《谈文明戏》，中国话剧运动五十年史料集，第一辑，北京，中国戏剧出版社，1958年。

QI Xiaohong, « Quand la littérature a rencontré le masse : étude sur le mouvement de la popularisation l'art et les lettres pendant les années 30 », *Science humaine et la société*, n°1, 1939.

齐晓红：《当文学遇到大众——1930年代文艺大众化运动管窥》，《人文社科》，1939年第1期。

QIAN Xuanton, « Les problèmes des caractères chinois à l'avenir », *La Nouvelle Jeunesse*, n°4 Vol.4, le 15 avril 1918.

钱玄同：《中国今后之文字问题》，《新青年》，第四号，第四卷，1918年4月15日。

QU Qiubai, « Qui-sommes-nous ? », le 5 avril 1932, in *Luantan et les autres*, Shandong, La librairie de la Nouvelle Chine, 1949.

瞿秋白：《我们是谁》1932年4月5号写作，收录于《乱弹及其他》，山东，新华书店，1949年。

QU Qiubai, « Les questions sur les arts et les lettres populaires », in *Luantan et les autres*, Shandong, La librairie de la Nouvelle Chine, 1949.

瞿秋白：《大众文艺问题》，《乱弹及其他》，山东：新华书店，1949年。

SAN Ai, « Sur Xi Qu », *Le journal de langage folklorique d'Anhui*, n°11, 1904.

三爱：《论戏曲》，《安徽俗话报》，第11期，1904年。

SHA Jiansun, « MAO Zedong parle de la Culture de Nouvelle Démocratie », *Journal de l'Université de Pékin*, N°5, 2002.

沙健孙：《毛泽东论新民主主义文化》，《北京大学学报》，2002年第5期。

SONG Chunfang, « Un répertoire d'une centaine célèbres contemporains », *La Nouvelle Jeunesse*, n°4 Vol.5, le 15 octobre, 1918.

宋春舫：《近世名戏百种》，《新青年》，第四号，第五卷，1918年10月15日。

SHEN Zemin, « L'objectif et la valeur du Théâtre du Peuple », *Drama*, n°1, vol.1, mai 1921.

沈泽民：《民众戏院的意义与目的》，《戏剧》，1921年5月，第1卷第1号。

SUN Peng, « Etude sur la publication théorique rouge du Parti La Revue trimestrielle de La Nouvelle Jeunesse », *Journal mensuel d'histoire du Parti de Fujian*, n°2, 2016.

孙鹏：《党的红色理论刊物〈新青年〉季刊》研究初探《福建党史月刊》，2016年第2期。

SUN Mei, « *Xi Qu* de la Chine pendant une centaine d'années de changement », *Le XXI ème siècle*, n°12, 2011.

孙玫：《百年世变下的中国戏曲》，《二十一世纪》，2011年第12期。

WANG Fengxia, « Une étude sur la publicité du changement de titre concernant *théâtre culturel* dans le journal de Shenbao (1906-1949) », *Le débat d'art et des lettres*, juin 2010.

王凤霞：《从〈申报〉广告看“文明戏”称谓的变化（1906-1949）》，《文艺争鸣：艺术版》，2010年6月下期。

WANG Jinhou, « Deux jeunesses chinois auprès de Romain Rolland », *Journal d'Etude sur GUO Moruo*, numéro spécial de commémoration le soixant-dixième an de la morte de Romain Rolland, n°1, 2015.

王锦厚：《罗曼·罗兰身边的两个中国青年》（罗曼·罗兰逝世七十周年纪念专辑），2015年第1期。

WANG Jinhou, « JING Yinyu avec GUO Moruo, Romain Rolland, LU Xun », *Journal d'Etude sur GUO Moruo*, n°4, 2009.

王锦厚：《敬隐渔和郭沫若、罗曼·罗兰、鲁迅》，《郭沫若学刊》，2009年第4期（总第90期）。

WANG Tian, « Créer les héros typiques de la classe prolétarienne », *Journal du peuple*, 12 juillet 1974.

王田：《创造无产阶级的典型英雄》，《人民日报》，1974年7月12日。

WANG Youyou, « Ma vie d'acteur », *Journal social*, vol.1, 1937.

汪悠游：《我的演员生涯》，《社会报》，第1卷，1937年。

XIONG Foxi, « Expérimentation de la popularisation théâtrale », écrit le 21 septembre 1936, *Recueil de XIONG Foxi*, Shang Hai, Edition l'art et les lettre Shanghai, 2000.

熊佛西：《戏剧大众化之实验》，1936年9月21日。收录于熊佛西：《熊佛西文集》（上册），上海：上海文艺出版社，2000年。

XIONG Qingyuan, « La transformation du chant et de la danse au théâtre : La forme politique des pièces *Yang ge*—la rénovation artistique de la pièce *Défricheur Fraternel* », *Etude d'art et des lettres*, n°11, 2018.

熊庆元：《歌舞成剧：延安秧歌剧的形式政治——以《兄妹开荒》的艺术革新为例》，《文艺研究》，2018年第11期。

YAN Yangchu, avant-propos « Expérimentation de la popularisation théâtrale », écrit en novembre 1936, *Recueil de XIONG Foxi*, Shanghai, Edition l'art et les lettres Shanghai, 2000.

晏阳初：《戏剧大众化实验》，1936年11月。收录于熊佛西：《熊佛西文集》（上册），上海：上海文艺出版社，2000年。

YUAN Chaocheng, « Division et unité : l'apparition de "l'espace soviétique" dans le discours du Parti Communiste— Une interprétation de la perspective conceptuelle », in « La Recherche de Zone SU », *La Recherche historique du Parti Communiste chinois*, n°9, 2018.

袁超乘：《分野与统一：中共话语中“苏维埃区域”的出现——一个概念史视角的解释》，《苏区研究中共党史研究》，2018年第9期。

ZHANG Geng, « Souvenir des activités théâtrales à l'Ecole de LU Xun à Yan'an », *Le document historique des cinquante ans du mouvement de théâtre parlé chinois*, vol.3, Pékin, La Maison d'Édition du Théâtre chinois.

张庚：《回忆延安鲁艺的戏剧活动》，收录于《中国话剧运动五十年史料集》，第三辑，北京：中国戏剧出版社。

ZHANG Houzai, « Mes réflexions sur le théâtre ancien chinois », *La Nouvelle Jeunesse*, n°4 Vol.5, le 15 octobre 1918.

张厚载：《我的中国旧剧观》，《新青年》，第四号，第五卷，1918年10月15日。

ZHANG Yinglun, « JING Yinyu et Romain Rolland », *Journal d'Étude sur GUO Moruo*, numéro spécial de commémoration le cent-quinzième an de naissance de JING Yinyu, n°1, 2017.

张英伦：《敬隐渔与罗曼罗兰》，《郭沫若学刊》（纪念敬隐渔诞辰115周年特辑），2017年第1期（总第119期）。

ZHENG Kelu, « Roland Barthes sur le théâtre de Brecht », *Étude de la littérature étrangère*, n°6, 2015, p. 159-164.

郑克鲁：《罗兰·巴特论布莱希特的戏剧》，《外国文学研究》，2015年第6期。

ZHOU Enlai, « Discours à la réunion sur le travail artistique et à la réunion de la création du film d'histoire », *ZHOU Enlai parle des arts et des lettres*, Pékin, Edition de la littérature du peuple, 1979.

周恩来：《关于艺术工作与历史电影创作会议上的讲话》，收录于《周恩来论文艺》，北京：人民文学出版社，1979年。

ZHOU Enlai, *La pensée sur le nouveau théâtre de notre école (wu xiao xin ju guan)*, *Le document historique du mouvement théâtral de Nankai 1909-1922*, Tianjin, L'Édition de l'Université Nankai, 1984.

周恩来：《吾校新剧观》，《南开话剧运动史料1909-1922》，夏家善，崔国良，李丽中（编），天津：南开大学出版社，1984年。

ZHU Hengfu, « L'organisation et la représentation au début du nouveau théâtre chinois La troupe ADC de Shanghai », *L'Art Théâtral*, N°4, 2008.

朱恒夫：《中国早期新剧的演出组织——上海 ADC 剧团》，《戏剧艺术》，2008 年第四期。

ZHU Yuntao, « L'instinct humain et l'essence du théâtre La recherche anthropologie culturelle sur l'expérimentation de la popularisation du théâtre de XIONG Foxi à province de Ding », *L'Art Théâtrale*, n°6, 2005.

朱云涛：《人类本能与戏剧本质——对熊佛西定县戏剧大众化实验的文化人类学考察》，《戏剧艺术》，2005 年第 6 期。

Sources et références traduites en chinois

BARTHES, Roland, *Eléments de sémiologie*, traduit du français par DONG Xuewen, Liaoning, Maison d'Édition du Peuple de Liaoning, 1987 (réédité en 1992 à Taibei par Edition de la culture Shangding).

罗兰·巴特：《符号学》，董学文译，辽宁：辽宁人民出版社，1987 年。

BARTHES, Roland, *Eléments de sémiologie*, traduit du français par LI Youzheng, Pékin, Librairie de Sanlian, 1988.

罗兰·巴特：《符号学原理——结构主义文学理论文选》，李幼蒸译，北京：生活·读书·新知三联书店，1988 年。

BARTHES, Roland, *Eléments de sémiologie*, traduit du français par SUN Naixiu, Pékin, Maison de l'Imprimerie Commerciale de Pékin, 1994.

罗兰·巴特：《符号帝国》，孙乃修译，北京：商务印书馆，1994 年。

BARTHES, Roland, *Eléments de sémiologie*, traduit du français par WANG Dongliang, Pékin, Librairie de Sanlian, 1999.

罗兰·巴特：《符号学原理》，王东亮译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999 年。

BARTHES, Roland, *Mythologies*, traduit du français par XU Qiangqiang et LIU Qiling, Shanghai, Maison d'Édition du Peuple de Shanghai, 1999.

罗兰·巴特：《神话——大众文化诠释》，许蔷蔷、刘绮玲译，上海：上海人民出版社，1999 年版。

BARTHES, Roland, *S/Z*, traduit du français par TU Youxiang, Shanghai, Maison d'Édition du Peuple de Shanghai, 2000.

罗兰·巴特：《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000 年版。

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, traduit du français par HUAI Yu, Tianjin, Edition des arts et des lettres de cent fleurs, 2005.

罗兰·巴特：《显义与晦义——批评文集之三》，怀宇译，天津：百花文艺出版社，2005 年版。

BARTHES, Roland, *Le degré zero de l'écriture: suivi de Nouveaux essais critiques*, traduit du français par LI Youzheng, Pékin, Maison d'Édition de l'Université Renmin, 2008.

罗兰·巴特: 《写作的零度——罗兰·巴尔特文集》, 李幼蒸译, 北京: 中国人民大学出版社, 2008 年版。

BARTHES, Roland, *Les Fragments d'un discours amoureux*, traduit du français par WANG Yangjin et WU Peirong, Shanghai, Maison d'Édition du peuple de Shanghai, 2009.

罗兰·巴特: 《恋人絮语——一个解构主义的文本》, 汪耀进、武佩荣译, 上海: 上海人民出版社, 2009 年版。

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, traduit du français par HUAI Yu, Pékin, Maison d'Édition de l'Université Renmin, 2010.

罗兰·巴特: 《罗兰·巴尔特自述——罗兰·巴尔特文集》, 怀宇译, 北京: 中国人民大学出版社, 2010 年版。

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, traduit du français par HUAI Yu, Pékin, Maison d'Édition de l'Université Renmin, 2010.

罗兰·巴特: 《文艺批评文集——罗兰·巴尔特文集》, 怀宇译, 北京: 中国人民大学出版社, 2010 年版。

BRECHT, Bertolt, *Verfremdung et le théâtre chinois*, traduit de l'allemand par ZHANG Li et DING Yangzhong, Pékin, Maison d'Édition de l'École Normal de Pékin, 2015.

贝托尔特·布莱希特: 《陌生化与中国戏剧》, 张黎、丁扬忠译, 北京: 北京师范大学出版社, 2015 年。

CONSOLINI, Marco, *Théâtre Populaire 1953- 1964 histoire d'une revue engagée*, traduit du français par LU Nan, Pékin, Editions du Théâtre chinois, 2019.

马可·科索里尼: 《<大众戏剧> 1953—1964: 一份战斗式杂志的历史》, 鲁楠译, 北京: 中国戏剧出版社, 2019 年。

ROLLAND, Romain, *Vie de Michel-Ange*, traduit du français par FU Lei, Shanghai, Maison de Presse Commercial, 1935 (1947).

罗曼·罗兰: 《米开朗基罗传》, 傅雷译, 上海: 商务印书馆, 1935 年。

ROLLAND, Romain, *La Vie de Tolstoï*, traduit du français par FU Lei, Shanghai, Maison de Presse Commercial, 1935(1936) (1948).

罗曼·罗兰: 《托尔斯泰传》, 傅雷译, 上海: 商务印书馆, 1935 年版 (1936 年 1948 年再版)。

ROLLAND, Romain, *Vie de Beethoven*, traduit du français par FU Lei, Shanghai, Librairie Chameau, 1946 (1947) (1948).

罗曼·罗兰: 《贝多芬传》, 傅雷译, 上海: 骆驼书局, 1946 年版 (1947 年 1948 年再版)。

ROLLAND, Romain, *Vie de Beethoven*, traduit du français par FU Lei, Pékin, L'Édition Musical du Peuple, 1978 (1982).

罗曼·罗兰：《贝多芬传》，傅雷译，北京：北京人民音乐出版社，1978年版（1982年再版）。

STOWE, Harriet Beecher, *Un esclave noir misérable (hei nu yu tian lu)*, traduit de l'anglais par LIN Shu et WEI Yi, Pékin, La Maison d'impression des affaires, 1981.

（美）斯土活著：《黑奴吁天录序》，林纾，魏易译，北京：商务印书馆，1981年。

Articles traduits du français et de l'anglais en chinois

CONSOLINI, Marco, « Le Théâtre public et ses contradictions (1945-1968) Et après ? Qu'en est-il du mythe du Théâtre populaire ? », traduit du français par LU Nan, *Drama* (Revue d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°5, 2017.

马可·科索里尼：《公众戏剧与它的辩驳（1946-1968）后续？大众戏剧的神话在何处？》，鲁楠译，《戏剧》（中央戏剧学院学报），2017年第5期。

CONSOLINI, Marco, « Un changement du paysage esthétique, économique et idéologique (1930-1945) », traduit du français par LU Nan, *Drama* (Revue d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°4, 2017.

马可·科索里尼：《美学、经济与意识形态图景的改变（1930-1945）》，鲁楠译，《戏剧》（中央戏剧学院学报），2017年第4期。

CONSOLINI, Marco, « L'action des premiers pionniers du Théâtre Populaire (1900-1930) », traduit du français par LU Nan, *Drama* (Revue d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°3, 2017.

马可·科索里尼：《法国大众戏剧开拓先锋者们的行动（1900-1930）》，鲁楠译，《戏剧》（中央戏剧学院学报），2017年第3期。

CONSOLINI, Marco, « Les origines de l'utopie du Théâtre Populaire (1758-1900) », traduit du français par LU Nan, *Drama* (Revue d'Académie du Théâtre Centrale de Pékin), n°2, 2017.

马可·科索里尼：《法国大众戏剧的乌托邦起源（1758-1900）》，鲁楠译，《戏剧》（中央戏剧学院学报），2017年第2期。

IDEMA, Wilt L., « *Za ju* de Yuan La version différente et la version traduite », traduite de l'anglais par LING Xiaoqiao, *Etude philosophie et littérature chinoise*, vol. 25, n°2.

伊维德：《元杂剧——异本与译本》，凌筱峤译，《中国文哲研究通讯》，第二十五卷，第2期。

ROLLAND, Romain « Lettre de Romain Rolland à JING Yinyu », *Journal Mensuel du Roman*, n°1 Vol.16, le 10 janvier, 1925.

罗曼·罗兰：《罗曼·罗兰致敬隐渔》，《小说月报》，第1期，第16卷，1925年1月10日。

ROLLAND, Romain, « Jean-Christophe à ses frères de Chine », *Journal Mensuel du Roman*, n°1, vol.17, 1^{er} octobre, 1926.

罗曼·罗兰：《约翰·克里斯朵夫致他的中国兄弟》，《小说月报》，第1期，第17卷，1926年10月1日。

ROLLAND, Romain, « La lettre de Romain Rolland à JING Yinyu », traduit du français par JING Yinyu, *Journal Mensuel du Roman*, n°1 Vol.16, le 10 janvier, 1925.

罗曼·罗兰：《罗曼·罗兰致敬隐渔的信》，敬隐渔译，《小说月报》，第1期，第16卷，1925年1月10日。

ROLLAND, Romain, « Romain Rolland au traducteur (préface) Sur la non-résistance » (Lettre au FU Lei le 30 juin 1934), *La Vide de Tolstoï*, traduit du français par FU Lei, Shanghai, Maison de Presse Commercial, 1935.

罗曼·罗兰：《代序》，《托尔斯泰传》，傅雷译，商务印书馆，1935年。

SEIGNOBOS, Charles, « Histoire de la civilisation contemporaine », traduite du chinois par CHEN Duxiu, *La Nouvelle Jeunesse*, n°1, Vol.1, le 15 septembre, 1915.

查尔斯·塞尼奥博斯：《现代文明史》，陈独秀译，《新青年》，第一号，第一卷，1915年9月15日。

SUN Huizhu, « Les valeurs et l'expérimentation théâtrale de paysan dans la province de Ding de XIONG Foxi », traduit de l'anglais par SHEN Liang, *Art Théâtral* (Revue Académie du Théâtre de Shanghai), n°1, 2001.

孙慧柱：《熊佛西的定县农民戏剧实验及其现实意义》，沈亮译，《戏剧艺术》，2001年第1期。

Mémoires et Thèses

FAN Ning, « La recherche sur *Drama* pendant la période de la Compagnie du Peuple », mémoire de master en 2007, l'Université Normale Centrale de Chine (l'Université normale centrale de Huazhong).

范宁：《民众戏剧社时期的<戏剧>杂志研究》，硕士论文，华中师范大学，2007年。

SUN Huizhu, *Expérimentation Théâtrale de paysan dans la province de Ding (1932-1937)*, thèse de doctorat à l'Université New York, 1990.

孙慧柱：《定县农民戏剧实验（1932-1937）》，美国纽约大学博士论文，1990年。

Sources disponibles sur internet

« Cent ans d'écho des débats sur le nouveau et le vieux théâtre. Réflexion sur la construction de la discipline théâtrale a eu lieu à Pékin », *Le Journal Lumière*, le 28 octobre 2019.

《“新旧剧论争的百年回响与戏剧学科建设”学术研讨会在北京举行》，《光明日报》，2019年10月28日。

Adresse URL :

<http://share.cloud.gmw.cn/yunmei-share/?shareTitle=%E2%80%9C%E6%96%B0%E6%97%A7%E5%89%A7%E8%AE%BA%E4%BA%89%E7%9A%84%E7%99%BE%E5%B9%B4%E5%9B%9E%E5%93%8D%E4%B8%8E%E6%88%8F%E5%89%A7%E5%AD%A6%E7%A7%91%E5%BB%BA%E8%AE%BE%E2%80%9D%E5%AD%A6%E6%9C%AF%E7%A0%94%E8%AE%A8%E4%BC%9A%E5%9C%A8%E5%8C%97%E4%BA%AC%E4%B8%BE%E8%A1%8C&shareImg=http://s.cloud.gmw.cn/2016/json/upload/resources/image/2016/12/13/6100070.png&shareDes=&sourceUrl=http://s.cloud.gmw.cn/gmr/c/2019-10-28/1318681.shtml&articleId=1318681&token=7ff6771b6027d904c029d1112d12aacd&from=timeline&isappinstalled=0>

« Commémoration de cent-dix ans de l'anniversaire de JIAO Juyin », Musée du Théâtre d'Art du Peuple de Pékin.

《菊，花之隐逸者——纪念焦菊隐诞辰 110 周年》，北京人民艺术剧院博物馆。

Adresse URL : <http://www.bjry.com/museum/html/2015/01/201512111658.html>

« Avec un revenu annuel de 1,6 milliard RMB de la ville Wuzhen, Le Festival du Théâtre de Wuzhen découvre le secret de cette ville ancienne au bord de l'eau », *Premier Finance*, le 2 novembre 2018.

《一年营收 16 亿元 乌镇戏剧节上发现这个水乡古镇引领潮流的秘密》，《第一财经》，2018年11月2日。

Adresse URL : <https://www.yicai.com/news/100051287.html>

« Cent séances ambulants universitaire de *Rhinocéros Amoureux* », *Internet Xinhua*, le 26 mai, 2015.

《话剧<恋爱的犀牛>举行高校巡演百场纪念演出》，新华网，2015年5月26日。

Adresse URL : http://www.jyb.cn/high/gdjyxw/201505/t20150526_623593.html

« Entretien avec Lehmann : nous avons besoin de davantage de théâtre dans un monde numérisé? », *Le Théâtre de Shanghai*, le 27 mars 2019.

《戏剧日专访雷曼：活在数字世界，我们更需要剧场》，《上海戏剧》，2019年3月27日。

Adresse URL : <https://mp.weixin.qq.com/s/31F3M9UUmD1D3a4CoP6RQA>

« Grande tendance dans les universités pour *Rhinocéros Amoureux* », *Journal du Temps Chinois*, le 25 octobre, 2014.

《<恋爱的犀牛>掀两岸校园看剧潮》，《中国时报》，2014年10月25日。

Adresse URL : <http://www.chinatimes.com/cn/newspapers/20141025001051-260306>

« La deuxième édition de colloque national sur la pédagogie théâtral dans les écoles primaires, collèges et lycées », le 29 octobre 2018, site de l'Académie du Théâtre central à Pékin.

《“第二届全国中小学戏剧教育研讨会”圆满结束》，中央戏剧学院，2019年10月29日。

Adresse URL : <https://mp.weixin.qq.com/s/HaiEC93XCElpEOegke2XZw>

« La Documentation Rouge de Shanghai : La représentation *Défendre le pont Marco-Polo* dans le Grand Théâtre Penglai à Shanghai en 1937 », *Pengpai Nouvelle*, le 25 Juin 2016.

上海红色记录：1937年蓬莱大戏院正是公演《保卫卢沟桥》，《澎湃》，2016年6月25日。

Adresse URL : https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1488733

« *La Maison de Thé* sous la version mise en scène de MENG Jinghui entrée dans IN du Festival d'Avignon », *Hybridités France-Chine*, le 27 mars, 2019.

《孟京辉版<茶馆>入围2019阿维尼翁IN戏剧节》，中法纵横，2019年3月27日。

Adresse URL : https://mp.weixin.qq.com/s/E94kTOqC3B6_eRoiKvd3lQ

« La première édition de colloque national sur la pédagogie théâtral dans les écoles primaires, collèges et lycées », le 28 octobre, site de XinHua.

《第一届全国中小学戏剧教育研讨会在中央戏剧学院举行》，新华网，2016年10月28日。

Adresse URL : http://www.xinhuanet.com/ent/2016-10/28/c_1119804402_3.htm

« LAI Shenchuan a obtenu son propre théâtre à Shanghai », *Journal des nouvelles de Beijing*, le 6 septembre, 2015.

《赖声川在上海有了专属剧场》，《新京报》，2015年9月6日。

Adresse URL : http://epaper.bjnews.com.cn/html/2015-09/06/content_596745.htm?div=2

« LAI Shenchuan : Au Théâtre, c'est le village fleur de pêcher pour moi et le public », *Journal Wenhui*, le 26 novembre, 2015.

《赖声川：上剧场，是我和观众的桃花源》，《文汇报》，2015年11月26日。

Adresse URL : <http://culture.qianlong.com/2015/1126/130489.shtml>

« Les activités révolutionnaires de WANG Zhongshen à Tianjin », Le Site d'Archive de Tianjin consacré à la Révolution de 1911.

《王钟声在天津的革命运动》，天津档案馆1911年辛亥革命专题。

Adresse URL : <http://www.xhgmw.org/html/xiezhren/renwu/2015/1211/20777.html>

« Les activités théâtraux de ZHOU Enlai au Lycée de Nankai », Le Site d'Information d'Archive de Shanghai.

《周恩来在南开中学的戏剧活动》，上海档案馆。

Adresse URL : http://www.archives.sh.cn/dalt/dary/201203/t20120313_9325.html)

« Les cours du théâtre parlé et de *Xi Qu* sont installés dans lycée, collège et l'écoles primaire », *Journal du soir de Nouvel Peuple*, le 31 mai 2016.

《戏剧戏曲进入中小学课程》，《新民晚报》，2016年5月31日。

Adresse URL : <http://newsxmwb.xinmin.cn/wenju/wh/2016/05/31/app/30106765.html>

« Souhaite pour une long avenir au Festival de Wuzhen Entretiens avec Agnès Troly la directrice de la programme du Festival d'Avignon », *Le Théâtre de Shanghai*, le 29 octobre, 2018.

《祝福乌镇戏剧节更长久——专访阿维尼翁戏剧节节目总监阿涅斯》，《上海戏剧》，2018年10月29日。

Adresse URL : <https://kuaibao.qq.com/s/20181029B0RV9C00?refer=spider>

« Spécialistes se sont réunis à l'Université Renmin de Chine : débats sur le nouveau et le vieux théâtre. Réflexions sur la construction de la discipline théâtrale », *Le Journal du Peuple*, le 30 octobre, 2019.

《专家齐聚中国人民大学：研讨新旧剧论争与戏剧学科建设》，《人民日报海外版》，2019年10月30日。

Adresse URL : http://paper.people.com.cn/rmrbhwb/html/2019-10/30/content_1953277.htm

« ZHAO Miao : essayons de trouver l'équilibre entre l'art et le marché », *Journal des arts et des lettres 1949*, le 27 octobre 2019.

《赵淼：走好艺术与市场的“平衡木”》，《文艺报 1949》，2019年10月27日。

Adresse URL : <https://mp.weixin.qq.com/s/SiGvjSFnGeeYM2FeMDWJyw>

Discours sur les arts et les lettres de XI Jinping, le 15 octobre 2014, Réunion des arts et des lettres à Pékin. Publié par *Journal du Peuple*, le 15 octobre 2015.

《习近平在文艺工作座谈会上的讲话》（2014年10月15日），《人民日报》，2015年10月15日。

Adresse URL : <http://cpc.people.com.cn/n/2015/1015/c64094-27699249.html>

Le document de la recherche de Shanghai, cité in LU Qiguo, « La réforme du vieux théâtre et cinéma à Shanghai », *Le Journal de la Ville*, le 20 juin, 2013.

《上海研究资料》，转引自：陆其国，《上海老剧场老影院之变革（上）》，《城市导报》，2013年6月20日。

Adresse URL : <http://history.eastday.com/h/20130620/u1a7467966.html>

DAI Jun, « XIONG Foxi : La vie théâtrale d'un dramaturge », *La Maison librairie*, n°12, 2011.

Adresse URL : <http://history.people.com.cn/GB/205396/17095502.html>

岱峻：《熊佛西：戏剧家的戏剧人生》，《书屋》，2011年第12期。

MAO Zedong, *Discours à la réunion de propagande du Parti*, Archive numérique des textes du Marxisme en chinois.

毛泽东：《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》，1957年3月12日，中文马克思主义文库。

Adresse URL : <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-19570312.htm>

TIAN Chao, « Le secret de la réussite du Festival de Wuzhen », *Journal de Nouvel Pékin*, le 30 octobre, 2017.

田超：《艺术总监解读乌镇戏剧节成功秘诀为何无法复制》，《新京报》，2017年10月30日。

Adresse URL : <http://www.chinanews.com/cul/2017/10-30/8363405.shtml>

WANG Run : « Adaptation audacieuse de MENG Jinghui sur la pièce *Maison de thé* Une visite spirituelle à LAO She », *Journal du soir de Pékin*, le 19 octobre 2018.

王润：《孟京辉大胆改编<茶馆>：这是一次对老舍的精神拜访》，《北京晚报》，2018年10月19日。

Adresse URL : <http://www.chinanews.com/cul/2018/10-19/8654517.shtml>

ZHANG Mei, « Collaboration chinoise et allemande de l'adaptation de *La Maison de thé* MENG Jinghui rend hommage au classique de LAO She », *Journal du Temps des Jeunesse*, le 30 août, 2018.

张玫：《中德合作改变<茶馆> 孟京辉致敬老舍经典》，《青年时报》，2018年8月30日。

Adresse URL : <http://art.ifeng.com/2018/0830/3440731.shtml>

Sources audiovisuelles :

La Montagne du tigre prise d'assaut (zhi qu wei hu shan), cette pièce filmé en 1970 sur la chaîne *Xi Qu*, l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cjE0LDNycE8>

La Légende de la lanterne rouge (hong deng ji), pièce filmé en 1970 sur la chaîne *Xi Qu*, l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=6JIY8Y5qNL8>

Sha Jia Bang, épisode représentant filmé en 1964 et présenté dans une émission documentaire en 1964 : <https://www.youtube.com/watch?v=YzRQaOYnSFM>

Raid sur le régiment du tigre blanc (qi xi bai hu tuan), pièce adaptée en filme en 1972, l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Rozm4duFV3g>

Le Port de mer (hai gang), pièce adaptée en film en 1972, l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9XE4PRXES1M>

Le Détachement féminin rouge (hong se niang zi jun), pièce filmé en 1970 sur la chaîne Xi Qu, l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ZHTPcs3lQPU>

La Fille aux cheveux blancs (bai mao nu) Nous pouvons trouver la pièce filmé en 1971, l'adresse URL : <https://www.bilibili.com/video/av19047554/>

Le site publicité de cette pièce : *Quotidien_ Quotidien Extraordinaire* de SUN Xiaoxing : <https://www.douban.com/location/drama/24529741/>

Le vidéo de cette pièce est disponible à Youtube :

<https://www.youtube.com/watch?v=a8baTNCbgUI&list=PLiGXZkooQFeqppfSl6nNCSuAr487zzulY&index=4>

Le site publicité sur *Le Masse* de SUN Xiaoxing : <https://www.douban.com/event/20776158/>

Le vidéo de cette pièce est disponible à Youtube :

https://www.youtube.com/watch?v=FhMMfC5_hR0&index=1&list=PLiGXZkooQFeqppfSl6nNCSuAr487zzulY

Le site publicité de la pièce *Sur le beau monde (guan yu mei hao shi jie)* : *votre histoire orale, mon document écrit* de LI Yanan : <https://www.douban.com/event/24534992/>

Le site publicité de la pièce *Avoir Sans* de LI Yanan :

<https://www.douban.com/event/24427946/>

Vidéo documentaire de la pièce *Si Fan* de MENG Jinghui sur le site internet :

<http://www.tudou.com/listplay/x46GE19Qauk.html>

Vidéo documentaire de la pièce *J'aime XXX* de MENG Jinghui sur le site internet :

<http://www.tudou.com/programs/view/gIK9RKYhR00>

Site officiel d'« Atelier de Performance » de LAI Shenchuan :

http://www.pwshop.com/en/about_us/stan-lai-lai-sheng-chuan/

Site officiel des productions de LIN Yihua :

<http://www.eldt.org/production>

Site officiel de *Cao tai ban* :

<http://grassstage.cn/>

Le site officiel du Festival de Wuzhen :

<http://www.wuzhenfestival.com/>

ANNEXES

ANNEXE I

Carte de la République Populaire de Chine



ANNEXE II

Annexe 2.1 Romain Rolland, « Lettre au FU Lei », le 30 juin 1934, in *La Vide de Tolstoï*, traduit de chinois par FU Lei, Shanghai, Maison de Presse Commercial, 1935.

Villeneuve (Vaud) Suisse - villa Olga
30 juin 1934

Cher Monsieur Fou Non - Su

Je vous remercie, très humblement, votre bonne lettre
du 3 mars, je vous en remercie
je suis heureux de savoir que vous
avez recueilli mes trois Vies de Beethoven,
de Michel-Ange et de Tolstoï, que vous
songez à les publier en chinois.

Nous sommes dans une époque
s'est rallumée tumultueusement la flamme
de l'humanisme ; - avec elle s'est ravivé
le culte des héros - par cette flamme

fa (quelques) de sauvages incendies, et il
-porte de de plus exactement le héros

En notre temps, d'épreuves et de
combats pour tous les peuples, il ne
suffit pas d'être grand pour son orgueil et
pour sa gloire; il faut l'être pour le service
de la communauté. Le plus grand chef
est le plus grand serviteur de son peuple,
le serviteur de l'humanité.

Ainsi furent et sont Sun-gat-sen,
Léonine, et Gandhi. Et par ces, dont
le génie s'exerce, non par l'action, mais
par la pensée et par l'art, - ainsi furent
Beethoven et Tolstoy.

C'est ce haut sens social,
cette humanité profonde, qu'il faut
réveiller, - ainsi bien dans l'art que dans l'action.

— quant à la question de

3 / Elle les écrasera. Ou, un jour ou l'autre
pas de peur, ils la traitent en tel fait
d'abord connaître ses forces.

— Il restera à examiner, du
point de vue de l'action politique, quelles conditions
sont la plus propices à la réussite d'un tel
plan. Elle le sont le plus, — certainement, —
dans l'Inde, où des millions d'hommes sont
jéhâtes, depuis des siècles, de la doctrine
de l'Ahimsâ (non-violence), et où ils
ont trouvé en Gandhi un chef unique,
par son génie d'organisation, par la lucidité
de son esprit où s'équilibrent le sens pratique
et la foi. Et par l'ascendant qu'il exerce
sur les masses de son pays. La grande
expérience qu'il a entreprise sera donc
décisive, pour le monde entier. Elle
est la plus puissante de nos jours qu'un héros

de l'âme et son peuple opposent à
l'ère de violence qui est amassée. Si
la dignité craque, il est à craindre que
la violence recouvre tout, pour un temps.
Et les plus sages des hommes d'action
ne pourront plus que s'efforcer de la
diriger, - sans l'empêcher. Il n'y aura
plus de refuge contre elle que dans
les profondeurs de l'esprit.

Mais patience ! L'ère des
tempêtes passera aussi. Et reviendra
"Mare nostrum" ... Avec ou sans violence,
la guerre humaine s'achève à l'unité.

Bien cordialement à vous

Romain Rolland

P.S. Il y a quelque deux ans, un ami
chinois, Kin-yu-yu, avait commencé à
publier en Chine les premiers volumes de
mon Jean-Christophe. Il était venu en
France, il y était tombé gravement malade;
il avait dû retourner en Chine. Je n'ai plus
eu de lui aucune nouvelle. Savez-vous ce
qu'il est devenu ?

Annexe 2.2 La transcription de la lettre :
Romain Rolland, « Lettre au FU Lei », le 30 juin 1934, en Suisse.

J'ai reçu, tardivement, votre lettre du 3 mars, et je vous en remercie.

Je suis heureux de savoir que vous avez traduit mes trois Vies du Beethoven, de Michel-Ange et du Tolstoy, et que vous songez à le publier en chinois.

Nous sommes dans une époque [où] s'est rallumée tumultueusement la flamme de l'héroïsme ; et avec elle s'est ravivé le culte du héros. Mais cette flamme fait quelque fois de sauvages incendies, et il importe de définir exactement le "héros".

En notre temps d'épreuves et de combats pour tous les peuples, il ne suffit pas d'être grand par son orgueil et pour sa gloire ; il faut l'être pour le service de la communauté. Le plus grand chef est le plus grand serviteur de son peuple, le serviteur de l'humanité.

Ainsi furent et sont Sun Yat-sen, Lénine, et Gandhi. Et parmi ceux dans le génie s'exerce, non par l'action, mais par la pensée et par l'art, — ainsi furent Beethoven et Tolstoy.

C'est ce haut sens social, cette humanité profonde, qu'il faut réveiller, — aussi bien dans l'art que dans l'action — quant à la question de [?]. Elle les écraserait, un jour ou l'autre, pris de peur ils la trahiraient. Il faut d'abord connaître ses forces.

—Il resterait à examiner, du point de vue de l'action politique, quelles conditions sont le plus appropriées la réussite d'un tel plan. Elles le sont le plus, certainement— dans l'Inde, où des millions d'hommes sont pénétrés, depuis des siècles, de la doctrine de l'Almia (non violence), et où ils ont trouvé en Gandhi un chef unitaire, dans son génie d'organisation, pour sa lucidité de son esprit où s'équilibrent le sens pratique et la foi et par l'ascendant qu'il exerce sur les masses de son pays. La grande Expérience qu'il a entreprise sera donc décisive, pour le monde entier. Elle est la plus puissante digue qu'un héros de l'âme et son peuple opposent à l'ère de la violence qui est amassée. Si la digue craque, il est à craindre que la violence recouvre tout, pour un temps. Et les plus sages des hommes d'action ne pourront plus que s'efforcer de la diriger, — sans l'empêcher. Il n'y aura plus de refuge contre elle que dans les profondeurs de l'esprit.

Mais patience ! L'ère des tempêtes passera aussi et deviendra "marcescible"...

Avec ou sans violence, le genre humaine s'a chemine à l'unité.

Bien cordialement à vous,

Romain Rolland

PS. Il y a quelque temps, un ami chinois, Kin-yin-yu, avait commencé à publier en Chine les premiers volumes de mon Jean-Christophe. Il était venu en France. Il y était tombé gravement malade ; et il avait dû retourner en Chine. Je n'ai plus eu de lui aucune nouvelle. Savez-vous ce qu'il est devenu ?

ANNEXE III

Articles sur le théâtre chinois publié in *Théâtre Populaire (1953-1964)*

Source et référence : Marco Consolini, *Théâtre Populaire 1953-1964 Histoire d'une revue engagée*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 1998, p. 309.

THÉÂTRE CHINOIS

a) ARTICLES GÉNÉRAUX

1. ROY Claude: Quelques clefs pour le théâtre chinois. N° 14, juil.-août 1955, pp.3-28.
2. ARNOLD Paul: Techniques du théâtre chinois. N° 14, juil.-août 1955, pp.29-45.
3. FONG Tchao: Aspects actuels du théâtre chinois. N° 14, juil.-août 1955, pp.46-51.
4. BRECHT Bertolt: Remarques sur l'art du comédien chinois, trad. Généviève Serreau. N° 14, juil.-août 1955, pp.52-56.
5. DORT Bernard: (C.R.) *Théâtre classique chinois*, par l'Ensemble officiel de la République Populaire de Chine, Th. artistique de Liaoning et Opéra de Pékin, au Th. Sarah-Bernhardt (2e Festival internat. de Paris). N° 13, mai-juin 1955, pp.95-96.

b) DRAMATURGES

Kuan Han-Ching.

1. KUAN HAN-CHING: *La Neige au milieu de l'été*, texte fr. Bernard Tisseau. N°43, 3e trim. 1961, pp.27-52.

Loo Ding, Chang Fan, Chu Shin-nan.

2. LOO DING, CHANG FAN, CHU SHIN-NAN: *Du millet pour la huitième armée*, adapt. Elisabeth Hauptmann et Manfred Wekhwerth, texte fr. Bernard Rothstein et Jean Tailleur. N° 42, 2e trim. 1961, pp.31-68.

XXX.

3. LES ADIEUX A LA FAVORITE, tragédie chinoise. Trad. Li Tche-Houa et Robert Ruhlman. N° 14, juil.-août 1955, pp.57-66.
4. UN JOUR MÉMORABLE POUR LE SAVANT MONSIEUR WU, pièce populaire, texte du Berliner Ensemble. Texte fr. de Bernard Sobel. N° 49, 1er trim. 1963, pp.37-70.

ANNEXE IV

Textes sur le théâtre de Roland Barthes, traduits et publiés en chinois

Référence de la bibliographie des écrits sur le théâtre de Roland Barthes, *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 355-358.

1. « Deux mythes du Jeune Théâtre », *Lettres nouvelles*, juillet 1955.
2. *Le théâtre grec. Histoire des spectacles*, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1965.
3. « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Revue d'esthétique*, 1973.
4. « Le théâtre de Baudelaire », 1954.
5. « Mère Courage aveugle », *Théâtre populaire*, n° 8, juillet-août 1955.
6. « La révolution brechtienne », éditorial, *Théâtre populaire*, n° 11, janvier-février 1955.
7. « Les maladies du costume de théâtre », *Théâtre populaire*, n° 12, mars-avril 1955.
8. « Comment représenter l'antique », *Théâtre populaire*, n° 15, septembre-octobre 1955.
9. « Sur *la Mère* de Brecht », *Théâtre populaire*, 3^e trimestre 1960.
10. « A l'avant-garde de quel théâtre ? », *Théâtre populaire*, mai 1956.
11. « Les tâches de la critique brechtienne », *Arguments*, décembre 1956.
12. « Vouloir nous brûle... », *Bref*, février 1957.
13. « Culture et tragédie », *Cahiers de l'étudiant*, printemps 1942.
14. « Pourvoir de la tragédie antique », *Théâtre populaire*, n° 2, juillet-août 1953.
15. « Théâtre capital », *France- Observateur*, 8 juillet 1954.
16. « Le comédien sans paradoxe », *France-Observateur*, 22 juillet 1954.
17. « Brecht » (notice de couverture du tome I du théâtre complet), Ed. de L'Arche, 1955.
18. « Pourquoi Brecht ? », *Tribune étudiante*, n° 6, avril 1955.
19. « Nekrassov juge de sa critique », *Théâtre populaire*, n° 14, juillet- août 1955.
20. « Brecht "traduit" » (avec Bernard Dort), *Théâtre populaire*, n° 23, mars 1957.
21. « Brecht, Marx et l'Histoire », *Cahiers Renaud- Barrault*, décembre 1957.
22. « Tragédie et hauteur », *Lettres nouvelles*, n° 8, 22 avril 1959.
23. « Brecht et le discours », *L'Autre Scène*, n° 8-9, mai 1975.
24. Commentaire : Préface à Brecht, *Mère Courage et ses enfants*, Ed. de l'Arche, 1960.

Titres et information de publication en chinois :

1. 《青年戏剧演出的两个神话》，收录于罗兰·巴特：《神话修辞术》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2009年版。
2. 《古希腊戏剧》，收录于罗兰·巴特：《显义与晦义》，怀宇译，天津：百花文艺出版社，2005年版。（罗兰·巴特：《显义与晦义》，怀宇译，北京：中国人民大学出版社，2018年版。）
3. 《狄德罗，布莱希特，埃森斯坦》，收录于罗兰·巴特：《显义与晦义》，怀宇译，天津：百花文艺出版社，2005年版。（罗兰·巴特：《显义与晦义》，怀宇译，北京：中国人民大学出版社，2018年版。）
4. 《波德莱尔的戏剧》，收录于罗兰·巴特：《文艺批评文集》，怀宇译，北京：中国人民大学，2010年版。
5. 《失明的大胆妈妈》，收录于罗兰·巴特：《文艺批评文集》，怀宇译，北京：中国人民大学，2010年版。
6. 《布莱希特的革命》，收录于罗兰·巴特：《文艺批评文集》，怀宇译，北京：中国人民大学，2010年版。
7. 《病态的戏剧服饰》，收录于罗兰·巴特：《文艺批评文集》，怀宇译，北京：中国人民大学，2010年版。
8. 《如何再现古代》，收录于罗兰·巴特：《文艺批评文集》，怀宇译，北京：中国人民大学，2010年版。
9. 《关于布莱希特的<母亲>》，收录于罗兰·巴特：《文艺批评文集》，怀宇译，北京：中国人民大学，2010年版。
10. 《何种戏剧的先锋派》，收录于罗兰·巴特：《文艺批评文集》，怀宇译，北京：中国人民大学，2010年版。
11. 《布莱希特批评的任务》，收录于罗兰·巴特：《文艺批评文集》，怀宇译，北京：中国人民大学，2010年版。
12. 《“想要”在使我们燃烧……》，收录于罗兰·巴特：《文艺批评文集》，怀宇译，北京：中国人民大学，2010年版。

13. 《文化与悲剧》，胡葳译，收录于贝托尔特·布莱希特，《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京：北京师范大学出版社，2015年。
14. 《古代悲剧的力量》，胡葳译，收录于贝托尔特·布莱希特，《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京：北京师范大学出版社，2015年。
15. 《首要的戏剧》，胡葳译，收录于贝托尔特·布莱希特，《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京：北京师范大学出版社，2015年。
16. 《没有矛盾的演员》，胡葳译，收录于贝托尔特·布莱希特，《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京：北京师范大学出版社，2015年。
17. 《布莱希特》，胡葳译，收录于贝托尔特·布莱希特，《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京：北京师范大学出版社，2015年。
18. 《为什么是布莱希特？》，胡葳译，收录于贝托尔特·布莱希特，《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京：北京师范大学出版社，2015年。
19. 《<涅克拉索夫>批评》，胡葳译，收录于贝托尔特·布莱希特，《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京：北京师范大学出版社，2015年。
20. 《被翻译的布莱希特》，胡葳译，收录于贝托尔特·布莱希特，《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京：北京师范大学出版社，2015年。
21. 《布莱希特，马克思与历史》，胡葳译，收录于贝托尔特·布莱希特，《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京：北京师范大学出版社，2015年。
22. 《文化与悲剧》，胡葳译，收录于贝托尔特·布莱希特，《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京：北京师范大学出版社，2015年。
23. 《布莱希特与话剧：关于话语研究的一点思考》，胡葳译，收录于贝托尔特·布莱希特，《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京：北京师范大学出版社，2015年。
24. 《评论：关于布莱希特<大胆妈妈和她的孩子>的序言》，胡葳译，收录于贝托尔特·布莱希特，《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京：北京师范大学出版社，2015年。

Texte 1 traduit et publié in :

Roland Barthes, *Mythologies*, traduite par TU Youxiang, Shanghai, Maison d'Édition du peuple de Shanghai, 2009.

罗兰·巴特：《神话修辞术》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2009年版。

Textes 2 et 3 traduits et publiés in :

Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, traduite par HUAI Yu, Tianjing, Edition des arts et des lettres de Cent Fleurs, 2005.

罗兰·巴特：《显义与晦义》，怀宇译，天津：百花文艺出版社，2005年版。

Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, traduite par HUAI Yu, Pékin, Maison d'Édition de l'Université Renmin, 2018.

罗兰·巴特：《显义与晦义》，怀宇译，北京：中国人民大学出版社，2018年版。

Textes 4 à 12 traduits et publiés in :

Roland Barthes, *Essais critiques*, traduite par HUAI Yu, Pékin, Maison d'Édition de l'Université Renmin, 2010.

罗兰·巴特：《文艺批评文集》，怀宇译，北京：中国人民大学出版社，2010年版。

Textes 13 à 24 traduits et publiés par HU Wei in :

Bertolt Brecht, *Verfremdung et le théâtre chinois*, traduites par ZHANG Li et DING Yangzhong, Pékin, Maison d'Édition de l'École Normal de Pékin, 2015.

贝托尔特·布莱希特，《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京：北京师范大学出版社，2015年。

L'Utopie du Théâtre Populaire dans la première moitié du XXe siècle : Une étude comparative entre la France et la Chine

Résumé

Le concept de « théâtre populaire » est chargé de nombreuses connotations, souvent contradictoires, et constitue aujourd'hui une utopie ou un véritable « mythe », au sens que Roland Barthes attribuait à ce terme dans ses célèbres *Mythologies*. Notre projet de recherche consiste donc dans la tentative d'interroger cette utopie en mettant en parallèle les débats, les théories et les pratiques qui ont traversé le XXe siècle en France (et en Europe) et ceux qui ont animé, dans la même période, un contexte bien éloigné, culturellement et géographiquement : la Chine. Entre désirs de démocratisation et effets de propagande, entre rêves de révolutions formelles et conformismes esthétiques, la notion de théâtre populaire permet effectivement de traverser une longue période, riche en contradictions, caractérisée par d'énormes changements sur les plans politique et idéologique (deux guerres mondiale et plusieurs révolutions) ainsi que sur le plan strictement théâtral. Si la Chine a pu représenter, à plusieurs reprises, un modèle mythique et controversé en occident, qu'en est-il des théories et des pratiques théâtrales occidentales, et notamment françaises, en Chine ? Cette étude repose sur une enquête comparative des mouvements socio-culturels, des pensées intellectuelles et des transformations esthétiques d'une utopie concernant le théâtre populaire du XXe siècle entre la France et la Chine.

Mots clés : théâtre populaire, peuple, masse, prolétarien, popularisation, utopie

The Utopia of the Popular Theater in the first half of the twentieth century: A comparative study between France and China

Abstract

The concept of “popular theater” has many connotations which is often contradictory and it constitutes nowadays a utopia or a true “myth”, in the sense that Roland Barthes attributed to this term in his famous *Mythologies*. Our research project is therefore an attempt to question this utopia by comparing the debates, theories and practices that have crossed the twentieth century in France (and in Europe) and in the same period, those that animated a context far removed, culturally and geographically: China. Between the desires of democratization and the effects of propaganda, between dreams of formal revolutions and aesthetic conformism, the notion of popular theater makes it possible to go through a long period, rich in contradictions, characterized by enormous changes on the political and ideological level (two world wars and several revolutions) as well as strictly theatrically. If China has been able to represent, on several occasions, a mythical and controversial model in the west, what about Western theories and practices, especially French, in China? This study is based on a comparative survey of socio-cultural movements, intellectual thoughts and aesthetic transformations of a utopia concerning popular theater of the twentieth century between France and China.

Key words: popular theater, people, masses, proletarian, popularization, utopia